

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MEQUITA FILHO”

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

CAMPUS DE ARARAQUARA

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LÍNGUA PORTUGUESA**

SÉRGIO BARBOSA DE SOUZA

**SEMIÓTICA DO DISCURSO TRÁGICO EM HILDA HILST**

Araraquara – 2009

SÉRGIO BARBOSA DE SOUZA

**SEMIÓTICA DO DISCURSO TRÁGICO EM HILDA HILST**

Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa, com área de concentração em Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Edna Maria Fernandes dos Santos  
Nascimento

Araraquara – 2009

SOUZA, Sérgio Barbosa de. Semiótica do discurso trágico em Hilda Hilst. / Sérgio Barbosa de Souza — 2009  
216 f.; 30cm.

Tese (Doutorado em estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais)

Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientadora: Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento

1. Hilst, Hilda, 1930-2004. 2. Literatura Brasileira. 3. Estudos semióticos. Título.

SÉRGIO BARBOSA DE SOUZA

**SEMIÓTICA DO DISCURSO TRÁGICO EM HILDA HILST**

Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa, com área de concentração em Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais, defendida 20 de novembro de 2009.

Comissão julgadora

---

Profª Dª Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento – UNESP-Araraquara

---

1º Examinador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina – UNESP-Araraquara

---

2ª Examinadora: Profª Drª Maria Célia de Moraes Leonel – UNESP-Araraquara

---

3ª Examinadora: Profª Drª Maria Adélia Ferreira Mauro- USP

---

4º Examinador: Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira – PUC-São Paulo

## RESUMO

A obra literária de Hilda Hilst é diversa, compreendendo poesia, teatro e narrativa. Neste trabalho, porém, concentra-se a atenção na prosa da escritora paulista, com o objetivo de capturar-se o trágico por meio da práxis enunciativa do discurso. Para apreender-se essa práxis, parte-se do pressuposto de que Hilda Hilst simula um delírio, cuja predicação da instância da enunciação é delegada a um ator paranoico, num discurso situado entre lucidez e demência. A análise da significação discursiva, própria da semiótica do discurso, volta-se para a potencialidade do sistema subjacente do trágico e revela uma trajetória marcada pela tentativa de apreensão de todos os discursos existentes. Essa trajetória constitui uma escritura que, por ser delirante, apresenta-se caleidoscópica, labiríntica e em espiral, instaurando no discurso um caos aparente. No final dessa investigação, o trágico no discurso traduz a própria existência humana, no sentido de atribuir a ela um vazio que não se pode preencher.

Palavras-chave: Semiótica. Discurso. Trágico. Hilda Hilst.

## ABSTRACT

Hilda Hilst's literary work is varied, comprehending poetry, drama and narrative. This piece of work, however, focuses on the narrative of the *Paulistana* writer, with the intent to capture the tragic reality which passes through the enunciation praxis of discourse. In order to apprehend that praxis, we presuppose Hilda Hilst simulates a delirium state, whose predication of the instance of enunciation is delegated to a paranoic actor inside a discourse which lays between lucidity and insanity. The analysis of the discursive signification, common in the field of the semiotics of discourse, turns to the potentiality of the subjacent system of the tragic, and reveals a path underlined by the attempt of apprehending all the existing discourses. That path constitutes a particular writing which, by being delirious, shows up in a kaleidoscopic-labyrinthic-spiral style, creating in the discourse itself an apparent chaos. In the end of this investigation, the tragic in the discourse translates the human existence itself, in the sense of attributing to it an emptiness that may not be filled in.

Key words: Semiotics. Discourse. Tragic/Tragical. Hilda Hilst.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2 A SEMIÓTICA DO DISCURSO SEGUNDO FONTANILLE</b>	<b>15</b>
2.1 Predicação do discurso	15
2.2 Dimensão sensível e perceptível, tomada de posição e função semiótica	17
2.3 Campos do discurso	18
2.3.1 Campo de presença: fase emergente	19
2.3.2 Campo esquemático: fase em processo	22
2.3.3 Campo diferencial: fase conclusiva	25
2.4 Domínio da memória cultural	28
<b>3 O TRÁGICO EM CLÉMENT ROSSET</b>	<b>29</b>
3.1 Natureza terrorista da Lógica do pior	31
3.2 Trágico e silêncio	35
3.3 Trágico e repetição	37
3.4 Trágico e acaso	39
3.5 A estética do pior	45
3.5.1 O riso leve e a ironia	46
3.5.2 O riso demolidor	47
<b>4 A INSTÂNCIA DE DISCURSO DO DUPLO PARANOICO</b>	<b>51</b>
4.1 Dinâmica do discurso na paranoia	53
4.1.1 Constituição da metáfora delirante	53
4.1.2 Mecanismo do significante	54
4.2 Vozes persecutórias	56
4.2.1 Caráter litigioso da busca do saber	56

4.2.2 Encenação da subjetividade	57
4.2.3 Dialética das três vozes	59
4.2.4 Pertinência das vozes	60
4.2.5 Circularidade das vozes	62
5 O PROJETO: TRÁGICO E ACASO	68
5.1 O sujeito da enunciação e o duplo paranoico	72
5.2 A construção da casa	73
5.3 Lógica tensiva: saber tudo e saber nada	75
5.4 A letra do universo trágico	81
5.5 Hasard e a questão do ser	82
5.6 Semiose da estranheza	86
5.7 Hasard e estranho familiar	91
5.8 O espelho secreto das palavras	96
5.9 O espaço vazio	100
6 FLUXO: TRÁGICO E EXPERIÊNCIA DE PERDIÇÃO	104
6.1 Loucura controlada e júbilo	104
6.2 Tudo não é	107
6.3 O lúdico da perdição	110
6.4 A semente da errância	112
6.5 Máscaras da fragmentação do eu	115
6.6 Decomposição e pavor do nada	119
7 O OCO: A VAZIEZ DAS CRENÇAS	126
7.1 A perseguição da letra do trágico	127
7.2 A vã glória do poder	130
8 KADOSH: ESCRITURA-LÂMINA	136



<b>9 A OBSCENA SENHORA D: ESTADO DE MORTE E JÚBILO</b>	<b>164</b>
<b>9.1 O preenchimento de um vazio</b>	<b>166</b>
<b>9.2 Labirinto de duplos</b>	<b>168</b>
<b>9.3 Espaço de trevas e luz</b>	<b>172</b>
<b>9.4 Espaço-viuvez nas teias de Deus</b>	<b>182</b>
<b>9.5 Espaço-vivente nas teias de...eus</b>	<b>187</b>
<b>9.6 Escritura e júbilo</b>	<b>195</b>
<b>10 CONCLUSÃO</b>	<b>203</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>207</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b>	<b>209</b>

## 1

**INTRODUÇÃO**

Este trabalho restringe-se ao discurso trágico na obra em prosa de Hilda Hilst, escritora paulista, cuja produção literária se dá entre 1970 e 1997. A trajetória de Hilst vai da poesia ao teatro, com oito peças produzidas de 1967 a 1969, ingressando na prosa, pelo caminho do delírio, em 1970. Este é um divisor de águas que a leva a explorar exaustivamente, e com intensidade às vezes insuportável ao enunciatório, a paranoia pela raiz, no sentido de saber paralelo, típico de uma estrutura teatral cujo fim é desvelar o trágico, demolidor de todos os discursos convencionais.

No início, este projeto de doutoramento propunha uma análise do riso como paixão na obra da escritora paulista. Acreditava-se ser esse o caminho para apreensão da práxis enunciativa da autora, pois sua obra perpassa os caminhos do riso. No entanto, à medida que se aprofundavam as leituras e os estudos sobre o modo de construção do riso nessa perspectiva, descobriu-se a preponderância de um discurso trágico nas narrativas da autora. A questão do riso não foi extinta desta pesquisa, mas ganhou outra nuance e passou a fazer parte da tese, numa relação com o trágico, capturado por meio da práxis enunciativa do discurso de Hilst.

A análise desse discurso se fará a partir de sua práxis enunciativa, com base em fundamentos abstraídos da semiótica do discurso, segundo Jacques Fontanille (2007). Por tratar-se de um discurso trágico, surge a necessidade de definir-se o trágico. A proximidade do conceito de trágico em Hilst com a filosofia trágica exposta em *Lógica do pior*, de Clément Rosset (1989), conforme se verificará no desenvolvimento desta tese, justifica a escolha desse veio filosófico para delimitar-se de que maneira se constrói o trágico na prosa da escritora. O texto de Hilst apresenta uma característica singular, a simulação de um delírio, levando o analista a buscar na psicanálise de orientação lacaniana alguns conceitos que sirvam como elementos para análise desse discurso.

As três teorias usadas para o desenvolvimento deste trabalho são bem complexas. Coincidentemente, o mecanismo encontrado nas três posturas teóricas é o mesmo: pontuar

sempre por meio da repetição. Isso também ocorre com a escritura de Hilst que, pela repetição, permite que se apreenda o sentido.

Buscou-se, a princípio, por meio da teoria semiótica do discurso, decifrar-se a escritura de Hilst. Pela característica aparentemente caótica de seu discurso, houve dificuldades. Em seguida, experimentou-se usar a lógica do pior de Rosset. As dificuldades continuaram, porque não se apreendia o mecanismo da geração do discurso trágico. Pela natureza delirante do texto, buscou-se apoio na psicanálise. Uma tese defendida em 1993, produzida por Clara Machado, *A escritura delirante em Hilda Hilst*, acenou com uma possibilidade de entrada na obra da escritora por esse caminho da psicanálise.

Afastando-se, temporariamente das teorias, trabalhou-se com a escritura de Hilst a fim de descobrir-se um caminho para a semiose de suas narrativas. A reiteração do *nada* nos textos da autora e o eterno retorno das mesmas questões em toda a sua obra em prosa serviram de indicativo para destacar-se a dimensão trágica, mas o percurso semiótico para apreender um discurso aparentemente caótico ainda era uma indagação. A partir deste ponto, retorna-se às teorias e descobre-se que, somente na articulação entre a psicanálise (o duplo paranoico) e a teoria da enunciação de Fontanille, os caminhos da investigação se evidenciariam.

Nesse sentido, a psicanálise na perspectiva lacaniana, em consonância com C. Machado (1993), serviu para afirmar a simulação da paranoia na escritura de Hilst. C. Machado investiga a confluência entre os mecanismos da linguagem da paranoia e a escritura delirante de Hilst. Utiliza-se, neste trabalho, o mesmo ponto de partida, porém, para investigar, pelo vetor da semiótica do discurso, a práxis enunciativa da escritora, na sua oscilação entre a demência e a lucidez a fim de capturar-se a perspectiva trágica de sua obra.

A práxis enunciativa de Hilst constrói-se, em cada narrativa, de forma diferente. O que retorna é sempre o mesmo, porém com mecanismos diferentes. Nessa perspectiva, surpreende a elaboração de uma escritura que se faz sistema subjacente de si mesma. Isso ocorre em Hilst, pois um texto serve para explicitar outro. Surpreende também o fato de uma obra, talvez escrita inconscientemente, porém com tamanha lucidez, obrigar o analista a ir e vir, a fazer o percurso da própria escritura, perdendo-se, achando-se, reconhecendo-se, mimetizando o caminho da enunciação paranoica.

A semiótica do discurso, segundo Fontanille, apresentou-se de forma relevante para a explicitação da práxis enunciativa de Hilst, porque permitiu a operacionalização da análise

das narrativas. Primeiramente, propõe a predicação do discurso, manipulada por um sujeito da enunciação e delegada, no caso de Hilst, a um duplo paranoico, nas posições de ator de saber insabido e ator de saber trágico.

Em segundo lugar, a partir da função semiótica resultante da tomada de posição, a instância discursiva enuncia a sua própria posição, que orienta e determina sua significação e intencionalidade. Essa perspectiva fundamental serviu de âncora para entrada no discurso de Hilst que, por ser caleidoscópico, permite inúmeras incursões que podem provocar no leitor-enunciatário o risco de perder-se em seus labirintos. No momento em que se fez a opção pela semiótica do discurso e escolheu-se a tomada de posição como ponto de partida para compreensão da práxis enunciativa, os obstáculos à apreensão da obra de Hilst foram removidos aos poucos e a segurança de que o caminho escolhido nesta pesquisa possibilitava seu desenvolvimento.

A práxis enunciativa de Hilst, ao simular um delírio, adota a posição de um sujeito da enunciação articulador de um discurso delegado a um duplo paranoico para usar a demência a fim de explicitar, com lucidez, o trágico. Entenda-se trágico, segundo Rosset, como estado de morte e júbilo. Justamente por explicitar esse trágico, essa condição da existência humana fadada ao vazio, ao oco, à vaziez das coisas, a escritura de Hilst, muitas vezes, cria para o enunciatário uma situação “insuportável”, ou seja, o deparar com a realidade. Desvendar essa realidade significa trabalhar com a crueldade da lógica do pior, próxima da noção de piedade de ordem assassina e exterminadora que, longe de amenizar os males, intensifica-os até o intolerável. Nesse sentido, Hilst torna-se uma escritora cuja práxis enunciativa cria um “incômodo” que, se não for ultrapassado pela apreensão da arte que permite ao homem tomar consciência da existência por meio da linguagem poética provocadora do júbilo, afasta o leitor.

Para análise do discurso trágico de Hilst, serão utilizadas cinco narrativas que representam o conjunto de sua obra e permitem uma compreensão de sua práxis enunciativa: 1) *O projeto*, narrativa curta, publicada em 1977, reeditada em 2003 no livro **Rútilos**; 2) *Fluxo*, publicada em 1970, reeditada em 2003; trata-se da primeira narrativa da obra **Fluxo-floema**; 3) *O oco*, publicada em 1973, reeditada em 2002; faz parte das narrativas da obra **Kadosh**; 4) *Kadosh*, publicada em 1973, reeditada em 2002; também faz parte das narrativas da obra **Kadosh**; 5) **A obscena senhora D**, publicada em 1982, reeditada em 2001.

Um sucinto apanhado dos capítulos que seguem possibilitará uma noção de conjunto deste trabalho. No capítulo “A semiótica do discurso segundo Fontanille”, examina-se como se constrói a significação discursiva, que toma forma no decorrer do procedimento de reconfiguração da experiência vivida e manifestada no discurso. Com base na Semiótica do discurso (2007), no que tange à práxis enunciativa, verificar-se-á em Hilst a existência de um sujeito da enunciação que delega a predicação do discurso a um duplo paranoico.

Em “O trágico em Clément Rosset”, destacam-se posturas fundamentais à luz da *lógica do pior*, expostas por Clément Rosset (1989). Essa perspectiva permitirá a compreensão do trágico no discurso literário de Hilst. A postura filosófica da lógica do pior afirma a impossibilidade de qualquer pensamento e torna-se um modo de olhar destruidor, eliminando qualquer ilusão que o homem possa ter. As produções literárias, segundo Rosset, comparadas à filosofia de um modo geral, têm-se revelado, desde Nietzsche, por seu caráter trágico.

No capítulo “A instância de discurso do duplo paranoico”, explicitam-se conceitos lacanianos que possibilitam o acesso ao discurso de Hilst, sob o vetor de um delírio. O paranoico, em sua busca de sentido para as questões do ser, aproxima-se da filosofia trágica de Clément Rosset. Em Hilst, essas questões são formuladas a partir do lugar do paranoico e do trágico.

Nos demais capítulos, numa aproximação entre semiótica discursiva, psicanálise e filosofia trágica, analisam-se as cinco narrativas já listadas anteriormente. O capítulo “O projeto: trágico e acaso” põe em evidência *O projeto*, um “pequeno discurso” usado para uma análise mais detalhada, conforme os fundamentos da semiótica do discurso, a partir dos quais se explicita a práxis enunciativa de Hilst. Em “Fluxo: trágico e experiência de perdição”, por meio da narrativa *Fluxo*, articula-se um discurso entre o filosófico e o lúdico, acentuando-se o caráter trágico da existência relacionado ao aspecto da experiência de perdição. A narrativa *O oco*, analisada em “O oco: a vaziez das crenças”, permite a constatação da ausência original de referência, o vazio de encadeamento dos acontecimentos e de toda ideia de finalidade. No capítulo “Kadosh: escritura-lâmina”, a narrativa *Kadosh* é vista sob o prisma de uma ideia de Deus, relacionada ao caráter trágico da existência. Em “A obscena senhora D: estado de morte e júbilo”, explora-se o espaço potencializado pelo trágico no discurso de *A obscena senhora D*, na sua relação com o acaso, *hasard*, resultante da consciência do não-ser.

Para encerrar esta parte, destaca-se o fato de a práxis enunciativa da autora apresentar-se lúdica, como um jogo entre enunciador e enunciatário, no qual este é desafiado constantemente com a condição de aceitar o desafio caso queira capturar os múltiplos registros de linguagens e, conseqüentemente, os múltiplos sentidos das narrativas. Tal jogo envolve também uma **escritura de teor enciclopédico**, resultado das múltiplas leituras de um sujeito da enunciação, passando pelos vários campos do conhecimento, tais como: mitologia, teologia, política, filosofia, geometria, matemática, história, geografia, física, química, botânica, arqueologia, teatro, poesia, possibilitando para o enunciatário a experiência de errância comum tanto para o paranoico quanto para o trágico do ponto de vista da perda dos referenciais. As etapas desse jogo, entre apreender e não apreender os sentidos, levam o enunciatário a buscar vários caminhos, num percurso sem fim, por isso mesmo labiríntico da mesma forma que Borges engendrou a sua biblioteca imaginária.

## CAPÍTULO 2

### A SEMIÓTICA DO DISCURSO SEGUNDO FONTANILLE

O desenvolvimento desta pesquisa procura focalizar o discurso trágico na obra em prosa de Hilda Hilst, pelo vetor da práxis enunciativa. Para isso, utilizam-se, no campo da semiótica do discurso, fundamentos encontrados no texto de Jacques Fontanille (2007), publicado inicialmente em 1999.

Elegem-se, portanto, alguns princípios teóricos da semiótica do discurso, para operacionalizar-se a semiose das narrativas de Hilst, com o intuito de discretizar-se a práxis enunciativa do trágico. Tais princípios serão selecionados pelo viés da enunciação e de sua práxis, isto é, do ponto de vista do discurso em ato, da instância de discurso.

Examinar como se constrói a significação discursiva é próprio da semiótica do discurso, ocupada em esquematizar e em generalizar conceitos, dando sustentação para apreender-se a dimensão sensível de uma produção particular, em seu processo e operações que levam ao sentido na articulação com o inteligível. Essa significação toma forma no decorrer do procedimento de reconfiguração da experiência vivida e manifestada no discurso. Apresentam-se, neste capítulo, níveis de articulação da práxis enunciativa, selecionados em *Semiótica do discurso* (2007).

#### 2.1 Predicação do discurso

Uma semântica das instâncias de discurso é possível, precisamente, porque o ato de discurso é, em si mesmo, produtor de significância. O sentido discursivo é ativado na apropriação da língua pela enunciação. Nessa “atualização”, todas as novas articulações significantes assim produzidas são chamadas de atuais. Apreende-se o sentido do discurso somente na atualidade que o define em ato. A enunciação, uma metalinguagem “descritiva”, ao predicar o enunciado, explicita sua própria atividade, codifica-a, fazendo dela um

acontecimento sensível ou observável, carregando em si uma semiose em ato, da qual a semiótica do discurso se ocupa.

A enunciação não é o ato em si de linguagem, mas a propriedade da linguagem que consiste em manifestar essa atividade. Trata-se, portanto, de um ato metadiscursivo, lugar em que o discurso declara o que advém (grandezas, atos, acontecimentos) em seu próprio campo. A enunciação, lugar de organização de todo o discurso, é a instância responsável pelo devir das figuras e, de uma forma geral, pelos atos que delas fazem um conjunto significativo, sujeito a alguma racionalidade e a alguma axiologia.

Tudo se ordena em torno da posição da instância de discurso e, como se trata da análise de um ponto de vista, o fato de saber se este é da personagem ou do autor ideal, de um observador abstrato ou de um protagonista da ação, somente serve para medir o grau de engajamento da enunciação na trama do enunciado.

Segundo Fontanille (2007), três regimes discursivos parecem estar sujeitos à enunciação: a ação, quando se torna programação estratégica e produção de simulacros; a paixão, com a primazia acordada ao surgimento repentino do acontecimento no campo de presença; a cognição, com a gama das diferentes apreensões que ordenam o conhecimento do mundo discursivo em torno de sua instância de referência. Contudo, a expressão “regimes discursivos” indica as diferentes dimensões do discurso que obedecem a regras sobre as quais a enunciação não tem domínio algum. Essas regras e princípios de formação do discurso se impõem a cada enunciação particular e à práxis enunciativa em sentido mais geral.

Dessa forma, a instância do discurso pode tomar posição em relação às regras de programação da ação, em relação aos efeitos passionais do acontecimento ou em relação às apreensões cognitivas, mas ela não controla as consequências de cada uma dessas tomadas de posição. Essas consequências são reguladas pelos regimes próprios às três dimensões do discurso. Sob a forma de programação, de atos de manipulação passional ou de apreensões e representações cognitivas, os regimes discursivos são suficientes, em geral, para dar conta do conjunto dos atos de linguagem.

Há uma instância, porém, contrapõe Fontanille (2007), que escapa aos demais regimes: **a predicação**. O sujeito narrativo pode seduzir, influenciar, persuadir, comandar outro sujeito narrativo, mas ele não pode predicar a sedução, a influência, a persuasão ou a



injunção, salvo se lhe dão a palavra e, nesse caso, trata-se, na verdade, de uma delegação de enunciação.

Fontanille (2007) separa a subjetividade da enunciação, pois o que se atualiza na modalização é uma atividade enunciativa, não a subjetividade. Graças a uma deiscência de tipo metassemiótico, o discurso reflete-se a si próprio e oferece uma representação das condições e das operações que dirigem a produção do enunciado. Há uma tomada de posição da instância do discurso, que se manifesta de todas as maneiras independentemente dos efeitos de pessoa e de sujeito.

Propõe-se, com base nesse aspecto da semiótica do discurso, a existência em Hilst de uma delegação da enunciação manipulada por um sujeito da enunciação, produtor do discurso, como enunciador ou como enunciatário. Tal sujeito caracteriza-se por uma tomada de posição engendradora de maneira paralogística em que há, simultaneamente, uma lógica que incide sobre a lucidez e outra, sobre a demência. Essa lógica “delirante” é controlada pelo sujeito da enunciação ao delegar a predicação do discurso a um duplo paranoico (vozes de um eu-outro), a partir de duas posições actanciais: a de um ator de saber “insabido” e a de um ator de saber trágico.

A enunciação faz-se, portanto, numa estrutura dialética, operando por meio de três posições: (1) a de um saber de controle, evidenciado por um sujeito da enunciação que manipula, regula e filtra o discurso; a de “parceiros” desse sujeito que, ao receberem a “delegação”, manifestam suas vozes: (2) por um lado, no lugar de um ator de saber insabido, numa experiência de perda de referenciais em busca de um sentido para a condição humana; (3) por outro, no lugar de um ator de saber trágico, demolidor das ilusões dessa busca do ator de saber insabido. A singularidade desse discurso encontra-se, justamente, nessa visada intencional, de natureza metadiscursiva, que afeta as outras dimensões do discurso, ao partir do pressuposto de uma enunciação simuladora de um delírio.

## **2.2 Dimensão sensível e perceptível, tomada de posição e função semiótica**

O discurso está situado sob o controle da instância da enunciação que orienta e determina sua significação (intenção de sentido) e intencionalidade (visada do mundo). A

semiótica do discurso considera em sua base a existência de uma dimensão sensível e de uma perceptível. Esses dois universos semióticos são discriminados pela **tomada de posição** de um corpo próprio, cujas singularidades pertencem, ao mesmo tempo, aos universos interoceptivo e exteroceptivo. A correlação entre esses dois universos, com o objetivo de fazê-los significar conjuntamente, é possibilitada por uma terceira dimensão, a da proprioceptividade. Essa dimensão é uma posição assumida pelo corpo imaginário, o corpo próprio do sujeito da percepção, invólucro sensível, fronteira que determina, assim, um domínio interior e um domínio exterior.

A **função semiótica** é resultante de uma tomada de posição de um corpo próprio que determina, primeiramente, um domínio interoceptivo, plano de conteúdo, e um domínio exteroceptivo, plano de expressão, e, depois, a projeção desses dois domínios um sobre o outro pelo efeito da mediação proprioceptiva. O sensível — a propriocepção — torna-se, desse modo, o domínio comum aos dois planos. A significação é o ato que reúne a interoceptividade e a exteroceptividade, graças ao corpo próprio do sujeito da percepção, que tem a propriedade de pertencer, simultaneamente, às duas macrossemióticas de que se vale para sua tomada de posição.

O corpo próprio é um operador semiótico complexo com múltiplas faces e funções distintas: ponto-referência (centro de referência para a dêixis, visada intencional); invólucro-memória (relativo às lógicas do sensível às demandas e aos contatos vindos do exterior — sensações; do interior — emoções e afetos); “carne-movimento” (plasticidade dinâmica que lhe permite ajustar-se às morfologias sensíveis do mundo natural). Da solidariedade proprioceptiva entre as duas dimensões, vão-se originar todas as outras operações, entre elas, especialmente, o controle tensivo, imposto à formação de valores e, de uma forma mais abrangente, à organização sintagmática do discurso, de seus esquemas rítmicos e axiológicos.

### 2.3 Campos do discurso

A práxis enunciativa é responsável pela administração do modo de existência das grandezas semióticas, englobando o conjunto das operações, dos operadores e dos

parâmetros controladores do discurso. Para observar a dinâmica e a dialética das operações dos três campos do discurso por que a práxis transita — o de presença, o esquemático e o diferencial —, selecionaram-se alguns parâmetros semióticos que compõem o discurso com o intuito de investigar-se mais detalhadamente a apreensão da assunção de intensidades sensíveis no discurso e seu desdobramento na extensão, os quais permitem compor o sistema de valores do universo literário de Hilst, a fim de operacionalizar-se a análise de suas narrativas.

Lugar da articulação entre as estruturas semionarrativas, de que fazem parte os enunciados, e a instância de discurso, dominada pelo campo posicional da enunciação, a práxis enunciativa recebe da instância discursiva o estatuto de ocorrência presente, atual e específica. A instância de discurso designa o conjunto das operações, dos operadores e dos parâmetros controladores do discurso. Conceber a enunciação, segundo uma perspectiva dinâmica e dialética, implica tratá-la como uma práxis, exercida no campo do discurso, num domínio espaço-temporal. Distinguem-se nesse processo semiótico três fases: “emergente”, “em processo” e “concluída”.

### 2.3.1 Campo de presença: fase emergente

A primeira fase é a do campo de presença. Ao longo dessa fase, a instância de discurso é o lugar da diversidade do sentimento de existência que lhe atribui variações de presença. Esta é uma presença para instâncias sensíveis a ela e afetadas por ela. Tais instâncias vivenciam emoções e experimentam espécies diferentes do sentimento de existência.

A **asserção** é o ato de enunciação pelo qual o conteúdo de um enunciado advém à presença, identificado como estando no campo de presença do discurso. A enunciação assume a asserção: algo está presente para aquele que enuncia; algo acontece em relação a ele, no campo de presença em que ele é o ponto de referência; algo advém em relação à posição da instância de discurso, afeta essa posição ou obriga-a a reafirmá-la. Na perspectiva da asserção, considera-se uma **predicação existencial**, pois o ato de enunciação situa o enunciado no campo de presença e lhe atribui um modo de existência, um grau de presença.

Por outro lado, a práxis enunciativa administra, no campo do discurso, a presença de grandezas discursivas. Segundo essa perspectiva, o discurso em ato e o sistema subjacente estão em interação. A perspectiva da práxis enunciativa é, pois, interativa. Em termos espaciais, ela extrai formas de um espaço de esquematização para modificá-las e alimentá-las; em termos temporais, ela ultrapassa a oposição entre sincronia e diacronia. Se há leis na práxis enunciativa, estas são pancrônicas, diferentemente do sistema que é, por definição, acrônico. Em outras palavras, as grandezas discursivas articulam uma interação entre o sistema da língua e o sistema da cultura, campo da semiosfera, para inová-lo ou para confirmar seus valores.

Em termos de presença, envolvendo os aspectos espaciais e temporais, a práxis enunciativa apreende o **modo de existência** das grandezas e dos enunciados que compõem o discurso em seu estágio virtual, pois são entidades pertencentes a um sistema; atualiza-os, pois são seres de linguagem e de discurso; realiza-os, pois são expressões; potencializa-os, pois são produtos de uso. A práxis enunciativa, portanto, administra a distribuição e a variação dos modos de existência, os quais dizem respeito diretamente às relações entre o sistema e o discurso, uma vez que o sistema é, por definição, virtual, enquanto o discurso visa à atualização.

Os **modos de existência** — o **virtualizado**, o **atualizado**, o **potencializado** e o **realizado** — convertem, de certa forma, a co-presença em uma espessura discursiva e projetam articulações modais sobre o campo do discurso. Para que em um mesmo discurso coabitem grandezas de estatutos diferentes, elas devem derivar de modos de existência igualmente diferentes: a copresença discursiva não se reduz à coocorrência, uma vez que estas se articulam de forma tensiva.

O ato produtor do discurso de significação parte, a princípio, do modo virtual, isto é, do que está fora do campo do discurso. Trata-se, no sentido próprio do termo, do modo das estruturas de um sistema subjacente, da competência formal disponível no momento da produção do sentido. O modo virtualizado — pois não se volta mais ao modo virtual, uma vez estando no discurso em ato — é aquele das grandezas que servem de segundo plano ao funcionamento das figuras do discurso. O ato semiótico consiste, então, em realizar uma figura, em remeter outra figura ao estado virtualizado e em colocá-las em interação de tal forma que, no momento da interpretação, o enunciatário seja conduzido a “ir e vir” de uma figura à outra.

O modo atualizado é o das formas que advêm no discurso e das condições para elas ali advirem. O modo realizado é justamente aquele pelo qual a enunciação faz as formas do discurso se encontrarem com uma realidade — a realidade do plano de expressão, do mundo natural, e do plano de conteúdo, do mundo sensível. O modo potencializado é próprio à dimensão retórica dos atos de discurso. Uma forma é considerada potencializada quando sua difusão ou seu reconhecimento são tais que ela pode figurar como topos do discurso (tipo, lugar-comum ou motivo, disponíveis para outras convocações). É um espaço categorizado, rede de diferenças, manipulação de estruturas tensivas e modos de coexistência de enunciados. Com base nesse vetor, buscam-se investigar em Hilst a ocorrência e o devir de figuras potencializadas pela categoria do trágico, por meio da abstração de *topoi* significativos desse universo, na perspectiva da *Lógica do pior*, de Clément Rosset (1989).

Os enunciados estão sujeitos a **percursos ascendentes e descendentes**, projetados no gradiente dos modos de existência. O percurso ascendente explora a tensão entre o modo virtual (fora do campo do discurso) e o modo realizado (centro do campo do discurso), na medida em que ele emerge em direção à manifestação e almeja atingir o centro de referência do discurso, a instância realizante. O percurso descendente explora outra tensão e dá-se entre o modo realizado e o modo virtualizado, passando pelo potencializado (a passagem da fronteira no sentido contrário). Na medida em que volta em direção ao sistema, cristaliza as formas vivas em estereótipos e alimenta a competência daquele que enuncia, graças aos produtos dos usos mais típicos.

Ao longo da **fase de emergência**, o campo perceptivo é articulado por intensidades sensíveis e afetivas (visada), por extensões e quantidades perceptivas (apreensão). Perceber algo é perceber mais ou menos intensamente uma presença, ou seja, perceber que algo ocupa certa posição e certa extensão e que afeta, com alguma intensidade, o observador, orientando sua atenção. A presença é uma articulação semiótica da percepção. A intensidade (afeto) é a visada intencional que evidencia a relação de um sujeito com o mundo.

A apreensão caracteriza a posição, a extensão e a quantidade, que determinam os limites e as propriedades do domínio de pertinência. A presença conjuga, portanto, forças, de um lado, e posições e quantidades, de outro e as duas operações semióticas: a **visada** e a **apreensão**.

O ato semiótico depende dessa sensibilidade proprioceptiva. A visada e a apreensão são operações perceptivas, antes mesmo de serem assumidas por uma enunciação que deitiza, localiza, mensura e avalia. Essas operações são variedades do sentimento de existência e revelam os graus do campo de presença do discurso. As primeiras articulações do campo do discurso são as **valências** (intensivas e extensivas).

### 2.3.2 Campo esquemático: fase em processo

A segunda fase das grandezas discursivas é a do **campo esquemático**. Ao longo dessa fase, “em processo”, aquela do discurso em ato propriamente dito, da instauração das formas discursivas, o campo do discurso é uma combinação de esquemas discursivos. Nesse nível, as fenomenologias subjacentes podem ser esquematizadas, as configurações semióticas se configuram e os **valores** se formam.

Um **sistema de valores** só pode ganhar corpo quando nele surgem diferenças que formam uma rede coerente: é a condição do inteligível. A estrutura tensiva é uma operação que se apresenta como um modelo de engendramento dos valores discursivos no espaço interno da correlação a partir das **valências** (decorrentes da visada e da apreensão) perceptivas e graduais que constituem o espaço interno de controle. Essa estrutura tensiva relaciona o sensível e o inteligível na medida em que as valências de controle – de tipo gradual, tensivo e perceptivo – determinam as diversas **posições categoriais** (ou valores) do espaço interno. O sistema de valores resulta da intersecção de uma visada que orienta a atenção para uma primeira variação, chamada intensiva, e de uma apreensão que relaciona essa primeira variação a outra, chamada extensiva, e delimita assim os contornos comuns de seus respectivos domínios de pertinência.

A instauração do **sistema de valores** é organizada pelas **categorizações**. Estas se tornam estratégias no interior da atividade do discurso. Há quatro estilos de categorização, baseados em intensidade e extensão. Esses estilos só podem ser eles próprios estabelecidos se se coloca a formação do sistema de valores sob as modulações da presença perceptiva e sensível, se se leva em conta o controle que a percepção exerce sobre a significação. Os estilos de categorização, por caracterizarem a maneira pela qual são formados os sistemas

de valores, determinam simultaneamente o valor nas suas dimensões: de um lado, como posição em um conjunto de relações; de outro, como diferença no devir desse sistema.

Os quatro estilos de categorização baseada na intensidade e extensão são: a) **estratégia do agregado** em torno de um termo de base neutro: o devir do sistema é limitado ao movimento entre “particularização” e “generalização”, conforme o nível de especificação do termo de base - o valor será, então, avaliado em termos de especificação; b) **estratégia da fila**: o devir do sistema é avaliado em termos de representatividade por meio do melhor exemplar, melhor amostra; c) **estratégia da série**: o devir do sistema se averigua em graus de coerência conforme o número de traços comuns aumenta ou diminui; d) **estratégia da família**: o devir do sistema depende da densidade das semelhanças e relações locais, avaliados em termos de coesão.

Quando se evoca a coerência de um texto, buscam-se o número e a recorrência de traços partilhados e distribuídos; quando se evoca sua coesão é a maior ou a menor densidade de ligação local que está em jogo: anáforas, reiteraões temáticas, concordâncias e morfemas descontínuos, blocos rítmicos e rimas fonéticas ou semânticas. A escolha de um estilo de categorização, por causa da dualidade do valor, é uma escolha de “estilo sintagmático”.

A presença sensível exprime-se ao mesmo tempo em termos de intensidade, de extensão e de quantidade. Cada efeito de presença associa certo grau de intensidade e certa posição ou quantidade na extensão. A presença conjuga, em suma, forças, de um lado, e posições e quantidades, de outro. As dimensões graduais obtidas na relação entre visada e apreensão convertem-se em eixos de profundidade, a partir de uma posição perceptiva, os quais estabelecerão as diferenças de posições não mais isoladas, mas de valores por meio de correlações em que compareçam duas posições diferentes do espaço interno, consideradas diretas ou inversas, conforme a quantidade.

O valor de uma posição depende, ao mesmo tempo, dos graus que a definem sobre os eixos de controle e do tipo de correlação (direta ou inversa) a qual pertence. As zonas que correspondem aos estilos de categorização são as seguintes: a) intensidade e extensão fracas: **agregado**; b) intensidade forte e extensão fraca: **fila**; c) intensidade e extensão forte: **série**; d) intensidade fraca e extensão forte: **família**.

Os níveis de articulação, propostos inicialmente, foram concebidos para dar conta da categorização discursiva em práxis enunciativas concretas. A variação cultural é apresentada

a partir de estruturas elementares, sob o controle da percepção, na medida em que a percepção de valores e das figuras discursivas já é resultado, ela própria, de uma seleção de valências perceptivas.

A distribuição de elementos naturais em uma estrutura tensiva deve ser específica ao discurso e à cultura analisados. As próprias valências serão específicas, pois, se a intensidade e a extensão têm realmente um valor geral, as isotopias que as realizam em cada discurso são específicas. Os valores serão também específicos na medida em que os tipos figurativos escolhidos dependem estritamente das valências e de suas correlações.

A **estrutura tensiva** é, portanto, obtida ao final de quatro etapas: a) a identificação das dimensões da presença sensível; b) a correlação entre as duas dimensões: intensidade e extensão; c) a orientação das duas dimensões, que se tornam então valências e a duplicação da correlação em duas direções; d) a emergência de quatro zonas típicas, definidas como pólos extremos dos dois gradientes e que caracterizam os valores típicos da categoria.

A **assunção**, ou **predicação assuntiva**, é outro tipo de articulação da presença, complementar à da predicação existencial (asserção). Por ser auto-referencial, ela é, com efeito, o ato pelo qual a instância de discurso faz conhecer sua posição em relação ao que advém ao seu campo. Trata-se da presença em relação ao outro, presença da instância de discurso em relação àquilo que advém, presença em relação àquilo que surge no campo e que não é ela mesma. A dimensão da assunção articulada à dimensão do reconhecimento na comunidade dos sujeitos concerne, portanto, a “sentimentos de existência” que lhe atribuem essas variações de presença no discurso.

O alcance da assunção, expressa em intensidade e em extensão, provocará no discurso verbal, por exemplo, um deslocamento didático, uma “tematização” ou uma “ênfase”. A intensidade é a força de assunção da enunciação, dimensão indispensável das tensões existenciais no discurso, obedece à lógica das forças, mais ou menos intensas; a extensão concerne à capacidade de desdobramento e de declinação figurativa da enunciação, caracteriza-se por posições e quantidades.

Os **esquemas tensivos** são modelos sintáticos que dão conta das variações de equilíbrio entre a intensidade (sensível, afetiva, sentida) e a extensão (perceptiva, cognitiva, mensurável). Nessa operação, deve-se procurar saber como as valências de afeto e as valências cognitivas conjugam-se ou opõem-se, aliam-se ou combatem-se. Os esquemas



tensivos são esquemas discursivos elementares, que regulam a interação do sensível e do inteligível, as tensões e os relaxamentos que modulam essa interação.

Recorrendo ao princípio de base segundo o qual os esquemas asseguram a solidariedade entre o sensível (intensidade, afeto) e o inteligível (desdobramento na extensão, o mensurável, a compreensão), pode-se definir o conjunto dos esquemas discursivos elementares como variações de equilíbrio entre essas duas dimensões, variações que conduzem seja ao aumento da tensão afetiva, seja ao relaxamento cognitivo. O aumento da intensidade leva à tensão; o aumento da extensão leva ao relaxamento. Os esquemas são:

- a) Esquema descendente: diminuição da intensidade combinada com o desdobramento da extensão produz relaxamento cognitivo;
- b) Esquema ascendente: aumento da intensidade combinado com a redução da extensão produz uma tensão afetiva;
- c) Esquema de amplificação: o aumento da intensidade combinado com o desdobramento da extensão produz uma tensão afetiva e cognitiva;
- d) Esquema de atenuação: diminuição da intensidade combinada com a redução da extensão produz um relaxamento geral.

### 2.3.3 Campo diferencial: fase conclusiva

A terceira fase do processo semiótico é a do **campo diferencial**, a do discurso enunciado e acabado, na qual o campo do discurso se torna uma rede de diferenças, um espaço categorizado, discretizado. Esse espaço engloba as tensões e os modos de coexistência, na correlação entre sistema da língua e uma forma fenomenológica científica, subjacente, específica, relativa à **filosofia trágica**. Essa abordagem será feita por meio de três perspectivas: 1) coexistência entre os modos sensoriais e o ritmo passional, em Hilst, em tensão com o trágico; 2) correlação de sistemas: entre o modo potencializado e dimensão retórica, quanto aos *topoi* relativos à fenomenologia da filosofia trágica; 3) lugares referentes à enunciação e às formas significantes: somação e desdobramento.

Na articulação da dimensão sensível à inteligível, ao lado da função semiótica, da estrutura e dos esquemas tensivos, pode-se considerar outro nível de articulação pertinente a esta pesquisa. Trata-se da proposta de apreensão de **modos sensoriais no discurso de Hilst**, para investigar-se a ligação entre estado de júbilo e estado de morte, conceitos a explicitar-se no capítulo seguinte. A capacidade de perceber sensações singulares pode ser focalizada no discurso pelo modo sensorial, pela maneira como a instância de discurso utiliza essa técnica articulada à função poética no campo literário. Pontua-se o fato de esses encontros singulares ocorrerem no nível do discurso, atribuindo maior intensidade afetiva, por meio da tessitura da linguagem, notadamente no uso de substantivos, adjetivos e advérbios, manipulados sob o prisma das sensações. Esses encontros, explorados por forte apelo sensorial, atuam na capacidade de perceber-se melhor a manipulação das intensidades evidenciadas no nível estético, ou seja, as estesias engendradas no discurso.

O elemento norteador para essa abordagem seria: até que ponto os modos sensoriais contribuem para apreender-se a extensão dos valores do espaço interno do discurso? A análise dos modos sensoriais deve responder à questão: como o sensível se converte no inteligível? Esse aspecto está ligado à especificidade semiótica dos modos sensoriais e poderia levar ao questionamento, que envolve a estesia e suas relações com o conjunto dos esquemas discursivos: até que ponto a experiência sensível determina a estrutura discursiva?

Considerou-se no nível da predicação existencial que uma forma é potencializada quando sua difusão ou seu reconhecimento são tais que ela pode figurar como *topoi* do discurso (tipo, lugar-comum ou motivo, disponíveis para outras convocações), um espaço categorizado, uma rede de diferenças, na manipulação de estruturas tensivas e modos de coexistência de enunciados. Com base nessa explicitação, objetivam-se investigar em Hilst a ocorrência e o dever de figuras potencializadas pela categoria do trágico, por meio da abstração de *topoi* significativos desse universo, na perspectiva da *Lógica do pior*, de Clément Rosset (1989).

A extensão do reconhecimento, que evidencia o domínio exteroceptivo, obedece à **lógica dos lugares** e concerne, ao mesmo tempo, aos lugares da enunciação e à difusão das formas significantes implicadas. A repetição de uma forma no uso é considerada objetivamente como a quantidade de suas ocorrências, ou seja, a recorrência das enunciações que a põem em cena, a quantidade e a frequência da sua assunção por

instâncias de discurso, sendo, então, a dimensão do reconhecimento, na comunidade dos sujeitos de linguagem, mais, ou menos, extensa.

A frequência de emprego das formas significantes é sustentada pela sanção intersubjetiva e depende da unanimidade de um número suficiente de sujeitos. Assim, quando a intensidade da assunção e a extensão do reconhecimento evoluem na mesma direção e fortalecem umas às outras, pode-se falar em correlação direta entre a intensidade e a extensão. Essa correlação direta assegura o valor de troca de uma forma, o qual se refere a duas operações. A primeira é a **amplificação**, um recurso que conduz da adoção de uma forma a sua integração. A segunda, a **atenuação**, conduz do uso vivo à obsolescência de uma forma.

Essa perspectiva do emprego das formas significantes relacionada ao uso na comunidade dos sujeitos não concerne a nossa proposta de análise. Há, contudo, no caso de Hilst, quanto à simulação do delírio, a ocorrência de uma dessemantização do procedimento do “fluxo da consciência”, dando lugar a uma inovação, imperceptível, às vezes, pois depende da visada do enunciatário. Ao substituir o fluxo da consciência pela forma delirante, Hilst esgota o conteúdo e o valor daquele. Essa inflação discursiva corrói, assim, o valor de uso dessa forma. Por outro lado, a abordagem das ideologias pela escritora é investida de impacto explosivo de uma forte assunção e de um valor de uso singular ao colocá-las sob a ótica da lógica do pior, segundo a filosofia trágica de Clément Rosset (1989).

Ocorre, então, uma inversão entre a intensidade e a extensão. Essa correlação inversa define duas operações: a **somação** e o **desdobramento**. A somação de enunciados demolidores das ilusões ideológicas impõe uma forma, por meio de uma assunção intensa, no lugar de um reconhecimento menos extenso, apresentando-se como uma postura singular ao colocar na demência do louco uma lucidez de saber trágico.

O desdobramento desse discurso, por meio da extensão e da quantidade, é marcado pela reiteratividade de *topoi* do trágico. Em suma, pode-se propor que a somação de ressignificações gera a tensão entre “crenças instituídas e reconhecidas” e o “esvaziamento” de sentido dessas crenças. A extensão do reconhecimento das crenças é afetada pela intensidade dessas inversões e reversões, relativas à lógica do pior.

Esse espaço categorizado remete ao sistema subjacente, domínio da discretização de um sistema linguístico e da memória cultural, abstraído de uma rede de diferenças do discurso. Por conseguinte, a práxis não concerne apenas ao domínio dos esquemas

semióticos, num discurso singular, mas também incorpora uma forma fenomenológica, uma forma científica, em que outras disciplinas estão aptas a reconhecê-la, campo em que os valores da cultura se presentificam.

## **2.4 Domínio da memória cultural**

O modelo da Semiosfera, usado por Fontanille, a partir de Iuri Lotman (1996), possibilitará, do ponto de vista do discurso de Hilst, uma aproximação com o domínio da memória cultural, aquele da experiência semiótica no interior de uma cultura, notadamente em relação à filosofia trágica, na perspectiva de Clément Rosset.

As grandezas discursivas articulam uma interação entre o sistema da língua e o sistema da cultura, a semiosfera, para inovar este sistema ou para confirmar seus valores. A teoria desse sistema apresenta um princípio de base utilizado para engendrar um modelo cuja função será servir à práxis enunciativa. No domínio do sistema da cultura, os sujeitos, imersos nessa cultura, experienciam a significação. A semiosfera é uma das condições para a produção de discursos, uma vez que ela é anterior à experiência semiótica. Trata-se de um domínio por meio do qual uma cultura pode definir-se e situar-se de tal forma a dialogar com outras culturas, sendo, pois, um campo de funcionamento dialógico.

Lotman (1996) propõe, na teoria da semiosfera, a classificação dos tipos de “tradução” e de “difusão” e descreve etapas no devir de uma contribuição por meio de metamorfoses que a integração a uma nova cultura lhe impõe. Uma delas pode ser relacionada à práxis enunciativa de Hilst no caso em que a contribuição exterior é percebida como explosiva e singular, provocando inquietação pela inversão de valores das “crenças institucionais”. Seu discurso beneficia-se de uma axiologia ambivalente: positiva quanto à singular polêmica que suscita; negativa, quanto à sua força subversiva em relação à cultura cristalizada. Essas axiologias estão relacionadas às questões metafísicas e a todo espaço do sistema ideológico.

## CAPÍTULO 3

### O TRÁGICO EM CLÉMENT ROSSET

Selecionaram-se, em Fontanille (2007), alguns princípios básicos da Semiótica do discurso, para operacionalizar-se a semiose das narrativas de Hilst. Destacam-se, neste capítulo, posturas fundamentais, a partir da filosofia trágica à luz da *lógica do pior*, expostas por Clément Rosset (1989), uma vez que tal perspectiva filosófica permitirá apreender-se de modo mais preciso o trágico no discurso literário de Hilst, alvo desta pesquisa.

A concepção trágica, considerada oposta à visão plotiniana — um modo uno de olhar a realidade, marcado de forma simples — evidencia-se de tal maneira múltipla que, levada a seus limites, transforma-se em opacidade, culminando numa espécie de êxtase ante o nada. A filosofia trágica define-se como a história dessa visão impossível, visão do nada, *rien*, que não representa a instância metafísica chamada nada, *néant*, mas antes o fato de não existir algo que seja da ordem do pensável e do designável. Esta não se propõe a revelar nenhuma verdade, somente descrever de maneira mais precisa — por isso, a expressão “lógica do pior” — o que pode ser esse “antiêxtase” filosófico em vista do espetáculo do trágico e do acaso.

A ligação indissolúvel entre a alegria de existir e o caráter trágico da existência, que une o gozo da vida ao conhecimento da morte, apresenta-se como essencial à filosofia trágica, uma vez que não há triunfo da vida sem igual triunfo da morte, logo, toda alegria, cuja intenção for desconsiderar o trágico, ou ignorá-lo, será falsa. A filosofia ocidental buscou estabelecer a ordem onde havia a desordem. Todas as coisas estavam em estado de caos. A inteligência pôs ordem em tudo, segundo Anaxágoras (1991). Nessa perspectiva organizadora do caos, o exercício da filosofia, em geral, busca ser tarefa séria e tranquilizadora: um ato simultaneamente construtor e salvador.

A postura filosófica da lógica do pior, no entanto, contrapõe-se ao que foi construído pela maioria dos filósofos, até então, no Ocidente. O argumento trágico fundamental dessa lógica parte de um estado de alegria virtual e chega à desordem, ao silêncio, **por meio da afirmação da impossibilidade de qualquer pensamento**. Tal filosofia torna-se um modo de olhar destruidor, catastrófico, adotando uma atitude terrorista e eliminando qualquer ilusão que o homem possa ter imaginado para evitar a desgraça.

O objeto do estudo de Rosset (1989) é interrogar o fundamento dessa necessidade de destruição para exercê-la. Trata-se de uma necessidade lógica, apoiada em considerações que serão examinadas. A postura dos pensadores, denominados “terroristas”, é de **pensar o pior e explicitar que esse pior é nada poder afirmar**. O cuidado não é mais *evitar ou superar um naufrágio filosófico*, mas torná-lo certo e incontestável, eliminando-se quaisquer possibilidades de escapatória. Se há uma *angústia* no filósofo trágico, esta é a de constatar o silêncio em torno do caráter destruidor, na maneira de apresentá-lo de forma incompleta e superficial. Esse filósofo não escreve, porém, por causa de sua angústia, e sim porque o princípio dessa lógica — *légein*, do grego: dizer, afirmar, segundo Isidro Pereira — é falar do pior, explicitar aquilo que está interdito, embora esse ato não vá eliminar o pior. O interesse da filosofia trágica, longe de fazer viver melhor, é apenas verbalizar o pior já sabido pelas pessoas. Sua necessidade é fazer entender esse aspecto destruidor não relacionado a um mal qualquer, que se deteriora chegando ao pior, mas sim **afirmar a ausência de toda ilusão**.

Encontram-se na história da filosofia alguns expoentes desse modo de pensar: os Sofistas, Lucrécio, Pascal e Nietzsche. O discurso da convenção nos Sofistas, da natureza em Lucrécio, do homem sem Deus em Pascal, do homem dionisíaco em Nietzsche é ordenado segundo uma lógica do pior, considerada como ponto de partida, cujo pressuposto metodológico é o mesmo: o que deve ser buscado e dito antes de tudo é a essência do pior. As filosofias ditas trágicas — a angústia vinculada a incertezas de ordem moral ou religiosa, a perturbação perante a morte, a experiência da solidão e da agonia espiritual — não se constroem segundo a lógica do pior. Portanto, afirma Rosset (1989), desde Nietzsche, vê-se, entre as produções literárias e filosóficas de uma mesma época, a literatura revelar-se por seu caráter trágico e a filosofia, por sua capacidade em suprimi-lo.

### 3.1 Natureza terrorista da lógica do pior

A lógica do pior poderia ser confundida com outras formas de pensamento, como o pessimismo, o masoquismo, o sadismo, a paranoia; porém ela difere dessas formas na sua essência. O pior **pessimista** designa somente um dado, ou seja, a própria natureza constituída, e uma lógica do mundo, enquanto o pior trágico designa a impossibilidade prévia de todo dado, descobrindo-se incapaz de pensar um mundo. Portanto, o que separa pensadores pessimistas e trágicos é seu objeto de questionamento, seu propósito, uma vez que verificação, resignação, sublimação mais ou menos compensatória são palavras da sabedoria pessimista. O objetivo trágico, propriamente terrorista, como se encontra em Lucrécio, Montaigne, Pascal ou Nietzsche, difere sobre todos esses pontos, porque afirma a impossibilidade de constatação, não procura uma sabedoria ao abrigo da ilusão nem do otimismo, mas busca algo completamente distinto: **loucura controlada e júbilo**.

O **masoquismo** — *um prazer de ordem filosófica em criar a dor*, reflexo de uma busca de satisfação mais profunda em impor ao outro seu sofrimento —, também se encontra distante do pensamento trágico. O masoquista suportaria ser infeliz apenas com a condição de demonstrar a impossibilidade de alguém ser feliz. Com base nessa perspectiva, o masoquismo poderia ser considerado uma instância psicologicamente superficial, melhor compreendida a partir do **sadismo**. Entretanto, na lógica do pior, motivada psicologicamente por outro viés, além de a dor ser fonte de júbilo, há, na origem do saber trágico, um objetivo de ordem psicanalítica e catártica: a de fazer passar o trágico da inconsciência à consciência, mais precisamente, do silêncio à fala.

A singularidade do terrorismo na lógica do pior é entendida com mais clareza quando se reflete sobre **a paranoia e o caráter afetivo concernente ao universo mental da paranoia**. Ao masoquista, ao sádico, ao pessimista, ao paranoico, não cabe detalhar o aspecto *intolerável* do sofrimento, mas que este “seja”. Todos eles estão unidos pela experiência psicológica da dor; não interessa que esta seja intolerável, importa a dor “ser”. Disso decorre a necessidade de expor a existência do sofrimento.

O benefício da dor, seja para dela gozar (masoquismo), seja para infligi-la aos outros (sadismo), seja para dela lamentar-se (paranoia), não está na representação de uma dor acidental e inevitável; a afirmação da dor é, sobretudo, a afirmação de um “ser”. O

pessimista, afirmando a dor, assevera alguma coisa; benefício a que se recusa o pensamento trágico. Para este, o ser é impensável, nenhum ser “é”. Nesse sentido, distinguem-se duas representações antitéticas do pior: uma paranoica, *cuja lógica é afirmar o pior*; outra, trágica, *cujo pior é nada afirmar*. A representação paranoica pode ser traduzida num aspecto: *sofro, logo existo*, fórmula que resume um tipo de lógica do pior no paranoico e em todas as formas de pessimismo.

A **intenção terrorista**, diferentemente dos princípios expostos acima, aproxima-se da **noção de piedade** de ordem assassina e exterminadora, detectável nos escritos de inspiração trágica, tanto literários quanto filosóficos. Essa *piedade assassina* parece definir sua insensibilidade, sua impermeabilidade a qualquer tipo de compaixão e parece tornar, dessa forma, a filosofia trágica uma “farmácia”, uma arte de venenos, vertendo, no espírito daquele que escuta algo mais violento que os males presentes na sua aflição. Os discursos terroristas, sustentados pelo pensamento trágico, deixam transparecer uma piedade singular que, longe de amenizar os males, intensificam-nos até o intolerável. A piedade assassina manifesta-se, então, ao disponibilizar o trágico, oferecendo-lhe, não a consciência, mas a fala, tornando exprimível um saber já existente, do qual o indivíduo pressupunha estar livre.

Considerar **a natureza do terrorismo** na filosofia trágica implica dirigir o olhar para questão da ideologia e das teorias antiideológicas. Essa filosofia concebe o discurso antiideológico como um levar a sério a ideologia e, ao querer desmascarar o vazio, o branco, o oco do discurso ideológico, ele se configura tão vago quanto aquele que pretende derrubar. A inconsequência maior de tais discursos é querer o impossível ao tentar apagar o nada com nada. A percepção do caráter ideológico de certos discursos antiideológicos leva a inferir que existe uma fonte comum de onde derivam e onde se separam todas as formas de pensamento trágico e as filosofias de modo geral: o problema da divergência de olhar do homem com relação às suas ideias, específico da “ideologia”, que trata de valores como: finalidade, justiça, riqueza, Deus, considerados, na perspectiva da lógica do pior, como não-seres.

Sendo assim, extraem-se duas direções filosóficas, em torno do “nada”, caracterizadas por uma diferença de ótica. De um lado, o discurso ideológico e o antiideológico; de outro, o pensamento trágico por meio do qual se pode considerar o *homem consciente de que fala sobre nada*s, em favor de um *saber trágico*. A marca deste



discurso é não ser falado, contudo ele é pensado; o homem sabe disso, mesmo não falando desse saber. O ponto de partida deste pensamento é a explicitação da verdade que atribui ao homem a posse de um saber silencioso, incidindo sobre o nada de sua fala. Essa ideia invoca uma premissa básica: toda crença, posta à prova, é incapaz de precisar aquilo em que ela crê; portanto, seria um crer em nada. O homem pode acreditar em tudo, mas ele não poderá deixar de saber silenciosamente que esse tudo é nada. Em síntese, a intuição do pensamento trágico está na incapacidade de os homens criarem uma ideologia, e não em se desembaraçarem dela.

Dessa postura inferem-se três questões: a primeira, relacionada à piedade trágica, afirma que nenhum homem é enganado por seu discurso, por suas representações. Para o pensador trágico, ninguém crê “verdadeiramente” nos seus temas de crença: nem o juiz na justiça, nem o neurótico em sua neurose, nem o padre em Deus. A segunda questão é a impossibilidade de instituir qualquer luta anti-ideológica com o objetivo de demolir o que não pode ser destruído, quando o discurso trágico constata que nada foi construído. A terceira é a ideia de que todo pensamento não trágico possa organizar-se como filosofia, pois as filosofias existentes são, fundamentalmente, um modo de crença.

O caráter trágico da “condição humana” está no fato de o homem falar do não trágico, da ideologia. Instaura-se, por isso, uma contradição insolúvel: o homem tendo necessidade de algo que é “nada”, confirmando-se a asserção de Jankélévitch (1977) acerca do trágico como a união do necessário com o impossível. Esta permite considerar se o “nada” confunde-se com a idéia de uma ausência, se a falta que falta ao desejo, para definir seu objeto, deve ser relacionada à inacessibilidade do objeto ou à incapacidade de o sujeito definir seu próprio desejo. Contudo, trata-se da necessidade humana que esbarra na inexistência de um sujeito do desejo, não na impossibilidade de uma satisfação.

A perspectiva trágica revela-se quando se afirma não faltar nada ao homem com relação ao seu desejo. Do ponto de vista antropológico, não consiste numa “falta de ser”, mas numa “plenitude de ser”. Não significa apenas constatar as carências, mas em ter consciência de que “nada” falta. O homem, que deseja *nada*, de forma paradoxal deseja e é incapaz de desejar algo; constitui discursos em lugares onde está colocado em questão “nadas”, aos quais ele não pode definitivamente ater-se, nem por eles interessar-se.

A **noção usual de acontecimento**, entendido como um ato, cujo autor seria o homem, é necessária para ampliar a ideia de intenção terrorista. Ao agir, o homem,

evidentemente, provoca mudança no que existe; mas, na verdade, ele age sobre algo cujo caráter é **ser mutável**, pois todas as possíveis intervenções na natureza de um acontecimento já estão previstas. Assim, o pensamento trágico destaca a inaptidão do homem em atuar sobre o mundo, modificando-o. Quando o pensamento trágico assimila o ser a um “dado”, ele o considera como uma **reunião fortuita** na qual nenhum reajuste pode modificar sua natureza naquilo que ela tem de **casual**, eventual, imprevisível. A noção de “acontecimento” no sentido de algo **não modificável** é chamada pela filosofia trágica de acaso (*hasard*).

No entanto, há um ato capaz de afetar a vida dos homens com um mínimo de alteração. Trata-se da forma como uma pessoa representa a si mesma seus pensamentos e suas ações, a cada instante de uma existência da qual nenhum ato nem sua representação lhe pertencem propriamente. Em outras palavras, a **aprovação** é o único ato a que o pensamento trágico reconhece um valor de “acontecimento”; a única ação cabível ao homem é aceitar estar na vida ou não, isto é, matar-se. Desse modo, a aprovação está presente na origem da intenção terrorista como condição indispensável para o pensamento trágico.

Pensamento trágico e pensamento aprobatório são, para lógica do pior, termos sinônimos por três razões. Em primeiro lugar, a filosofia trágica considera a aprovação (e seu contrário, o suicídio) como o único ato cuja disponibilidade é deixada ao homem, sujeito da ação. Em segundo lugar, ela afirma o privilégio da aprovação em virtude de seu caráter incompreensível e injustificável. Enquanto pensamentos pseudotrágicos lamentam-se de uma “falta”, o trágico não leva em conta a existência de um “algo mais”, *alhures*, que preencha essa falta. Em terceiro lugar, certificando-se da finalidade comum a todo ser humano de apegar-se a “valores”, a postura trágica contraria esse objetivo ao declarar seu único fundamento: o caráter ininterpretável e invulnerável da aprovação que o situa fora do alcance de qualquer pensamento.

O mecanismo da intenção terrorista, ao reconhecer a instância aprobatória, implica a exclusão da chamada “alegria vital”: o máximo de alegria pensável é definido pelo máximo de trágico pensável. Essa lógica, direcionada a uma busca do pior, com seus filtros de morte e desesperança é, então, vista como uma arte dos venenos, e o pensador trágico, definido como alguém tomado pela alegria de viver, uma vez que ele experimenta a aprovação, mesmo reconhecendo o caráter inconcebível desse júbilo. O verdadeiro objeto da aposta

terrorista, ao confrontar cada um dos instantes felizes com o pior momentaneamente pensável, está em descobrir se este instante de aprovação é concebível intelectualmente.

Em suma, a lógica do pior baseia-se no pressuposto: *o que deve ser buscado e dito antes de tudo é o trágico*, constituído pela *impossibilidade prévia de qualquer dado*. Todo pensamento trágico é também *aprobatório*, único ato que tem valor de *acontecimento*. Seu caráter *terrorista*, ou seja, *determinar o pior dos pensamentos*, demanda passar do silêncio à fala. Afirmar o pior é constatar que este pior é nada poder afirmar — *a impossibilidade de crer que possa haver crença*, atribuindo ao homem um saber mudo que incide sobre o nada de sua fala.

### 3.2 Trágico e silêncio

O comportamento filosófico do silêncio no trágico evidencia-se quando se chega à conclusão de que não há mais nada a dizer nem a pensar. Destaca-se, por conseguinte, a idéia de *pane*, qualificadora de um discurso imobilizado; as formulações tornam-se impossíveis, dissolvem-se no espírito do questionador antes mesmo de serem emitidas. As perguntas se reverterem em falta, cujo resultado é o aniquilamento de toda disponibilidade; não se questiona mais; não há nenhum apoio à vista, nenhuma saída é concebível; trata-se de uma parada definitiva, de uma perdição.

O trágico, assim, emudece o discurso, desarticulando qualquer esforço de inferência, principalmente, racional (ordem das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda espécie); diante do nada, a impossibilidade de afirmar nada. Se a ação de interpretar é sempre segunda, se lá onde são operantes a psicanálise e o marxismo, por exemplo, não se esgotam em sua leitura, considera-se que tudo é trágico, entendido, geralmente, como um halo irracional em torno do núcleo de racionalidade constituinte da vida e do pensamento do dia-a-dia.

Há, porém, um contrassenso em pensar numa divisão entre o racional (a vida) e o irracional (o trágico), quando se reconhece o trágico em toda parte, inserido na cotidianidade, descaracterizado pela exceção e pelas catástrofes. Existem, portanto, dois modos de olhar a realidade — trágica e não trágica — e não duas esferas de realidade.

O conceito de **necessidade**, na tragédia e na lógica do pior, expõe outro contrassenso. Nos gregos, compreende-se o sentido da palavra sob a forma de um processo de desdobramento inelutável, sujeito a uma explicação aparentemente **causal**, a partir de uma determinada circunstância. Por sua vez, o trágico, segundo o pior, remete ao acontecimento **casual** (*hasardeux*), resistente à interpretação. A primeira noção de necessidade é entendida por meio da ideia de *causa determinante* (mesmo que sua origem seja obscura) e o destino, como *finalidade inevitável*. Para os filósofos terroristas, a necessidade está baseada no *ser aí* (*casual-hasardeux*), e não no *ser porquê* (causal), e o destino designa somente o caráter irrefutável do que existe.

Portanto, considera-se a necessidade na filosofia trágica a partir de uma situação determinada, cujo desenrolar provável, necessário, está marcado inicialmente e cuja ação trágica está incluída na origem das premissas (de certa maneira, ela o repete). Nos trágicos gregos, essa ideia deve ser entendida de maneira inversa por designar fatos antes que efeitos. Na lógica do pior, seu significado não está no encadeamento das determinações que conduzem inevitavelmente à crise e à morte; mas, ao contrário, no caráter não necessário, **casual**, dessa trama.

A **exterioridade**, traço distintivo da paranoia — de que algo intervém de fora — é um tema *antitrágico* por excelência. O “outro”, considerado inimigo, embora intervenha e transtorne a alteridade do eu, apenas “acidentalmente” pode atingi-lo, revelando seu caráter *não trágico*. As figuras paranoicas da falta para com os outros ou da falta para com Deus são variantes desse caráter, atribuído a um **alhures** que resume, ao mesmo tempo, o desconhecimento do trágico e o reconhecimento do lugar onde se elabora a gênese da ideia de “dor”. Os dois temas — dor e trágico — veem-se indissociavelmente unidos por exclusão: se há trágico, não há dor.

A noção de interioridade bastaria para designar o campo específico do trágico, da mesma forma que se encontra uma união entre a tragédia grega e as perspectivas atuais exploradas pela psicanálise em relação ao homem. Por essa afirmação, compreende-se melhor como é trágico, terrificante, para o homem, tudo aquilo que provém de sua interioridade. Freud (1996) esclarece essa questão entre o estranho e o familiar, em seu estudo *Das Unheimliche*: ver de súbito e demasiado tarde o presente, o próximo, o familiar como ausente, distante e estranho, é a experiência trágica por excelência. Ora, de tudo o que está próximo ao homem, nada se encontra tão perto quanto ele mesmo, quanto às

forças psicológicas que nele se agitam. O que faz de Édipo, ao mesmo tempo, um herói psicanalítico e trágico, não é o fato de ele ser incestuoso e parricida, mas o de interrogar uma exterioridade acerca de um tema que não concerne senão à interioridade.

### 3.3 Trágico e repetição

A consciência da mudez do discurso trágico, refratário à interpretação, passa pela **repetição**. O acontecimento somente é trágico quando se revela sobre um fundo de repetição que se reapresenta de maneira singular e envolve **sentidos** diversos. Quando o **primeiro acontecimento** é imprevisível e constitui uma novidade radical, ele não é temível. Quando o **segundo**, ao contrário do primeiro, é totalmente previsível, mas constitui uma repetição exata, sendo, portanto, esperado, não pode ser impedido nem é temível. Para ser terrível e trágico, numa **terceira** acepção, supõe-se a seguinte lei: um acontecimento imprevisível, a partir do qual um previsível sobrevenha, só pode ser manifestado simultaneamente ao último acontecimento. *A repetição trágica revela de uma só vez o repetido e o original*; é mais um olhar sobre o repetido que sobre a repetição propriamente dita.

Uma das marcas do episódio trágico está em o herói *reconhecer*, como se encontrasse, enfim, registrada, de modo claro, uma palavra esperada desde sempre, sem jamais ter sido dita ou pensada. No domínio da investigação psicanalítica, também se atribui importância ao reconhecimento no jogo do manifesto e do inconsciente. A ação trágica se mostra como *necessária* (“eu sabia”), porque se deixa *casualmente* identificar. O princípio que assegura, ao mesmo tempo, a identificação e a necessidade é a repetição, destacada por trás do episódio trágico, a presença de um trágico difuso e repetível, de maneira mais exata, temível.

Lidar com a questão da existência de um acontecimento original, fonte de todas as representações, implica fundamentar-se na ideia de que o primeiro acontecimento é considerado como o termo original de uma série. Entretanto, este só poderá ser definido e revelado num seguinte, num elemento qualquer que traz consigo o cerne da repetição. Implica, então, levar em conta um duplo: o acontecimento original preserva um elemento

concernente ao tempo e ao mundo. De outra forma, o original seria um elemento “x”, anterior a todo tempo, que exerce junto a este a função de um ordenador, de um antecessor desconhecido, estranho ao tempo e ao mundo. A repetição trágica em estado puro revelaria, assim, um acontecimento que reitera um evento original, inédito, desconhecido, como se fosse repetido. Esse modo de abordar o acontecimento seria mais coerente, uma vez que sendo considerado sob a perspectiva do tempo esse elemento “x” — aparentemente fora do tempo — leva ao mito, razão pela qual foram possíveis tal elemento e suas repetições. Aquilo que repete a repetição encaminha, inevitavelmente, ao mito e ao desconhecido.

É possível observar como se dá a repetição, ou seja, a operação da passagem dos acontecimentos imprevisíveis aos previsíveis e esperados, significativa também para a psicanálise, por exemplo, na análise de atos falhos, e para a filosofia, na análise do trágico. Essa operação, todavia, é concebida de modos diferentes no plano psicanalítico e filosófico. O primeiro modo, a **repetição mecânica**, patológica ou repetição-lugar-comum, significa, rigorosamente, o retorno do mesmo; concepção pessimista, no plano filosófico (Eclesiastes: nada novo debaixo do sol; Schopenhauer) e patológica, no plano psicanalítico (instinto de morte, compulsão de repetição, ato falho). O segundo modo, **repetição operante ou diferencial**, significa o retorno de um elemento diferente a partir de uma “intenção” desse mesmo elemento. Esta perspectiva, no plano filosófico, é ao mesmo tempo trágica e jubilatória nos gregos e na teoria do eterno retorno de Nietzsche e terapêutica, no plano psicanalítico, por permitir acesso a um comportamento “normal”.

As duas formas apresentam características opostas. A repetição **mecânica**, *sem diferença*, encontra em Schopenhauer, explica Rosset (1989) exemplo significativo, sendo sua grande obsessão, mais que o pessimismo, a moral de renúncia e a estética de contemplação, derivados dela. Se tudo está previsto, porque são *repetições-lugares-comuns*, o temível torna-se um ato incompleto e revela o caráter falso das atitudes da vida, expondo um mundo tragicômico, e não trágico. Por outro lado, a repetição **diferencial** surge, sob algumas circunstâncias, como a lei da vida. Há três exemplos significativos dessa repetição, segundo Rosset (1989). No primeiro, encontrado em *A busca do tempo perdido*, de Proust, a repetição aglutina a repetição na diferença, sugerindo o resgate contínuo de singulares. Por esta razão, o propulsor da repetição é a *diferença*, capaz de garantir o retorno das repetições.

O segundo exemplo é percebido na *música*, lugar privilegiado da repetição diferencial; quando um intérprete ou compositor refazem o velho com o novo, constroem a repetição no interior da partitura ou em reexposições de um mesmo tema. Esses procedimentos efetivam simultaneamente o *retorno do mesmo e a aparição do novo*, portanto, diferença e repetição, conferindo um valor inovador a um tema estritamente repetido. O terceiro exemplo encontra-se em *Nietzsche*, considerado o filósofo da repetição diferencial, sob a ótica do *eterno retorno*. O repetido é sempre um retorno do passado, do mesmo diferente que surge como novo, numa reaparição de forma singular. Esta reaparição, ou seja, renovação da diferença, faz renascer o júbilo original. O mesmo e o outro, a repetição e a diferença, confundem-se na apreensão daquilo que, para Nietzsche (1992), era o único objeto de reflexão — a vida. Assim, a diferença é o trágico de fato, ao portar em si a razão do não-interpretável que leva à mudez e ao silêncio.

### 3.4 Trágico e acaso

Uma vez definido o trágico pelo princípio do silêncio, nada mais haveria a ser dito, a não ser que se encontrasse uma palavra capaz de falar sem nada dizer, de recusar toda ideologia. Embora haja risco em construir um pensamento filosófico baseado em uma palavra, tal palavra chama-se acaso (*hasard*); esta pode ser usada para compreender-se melhor o trágico. Acaso (*hasard*) é o termo mais próximo do silêncio trágico. Seu significado remete ao que é anterior a todo acontecimento, do mesmo modo como os antigos filósofos gregos denominavam o “caos”, o estado primeiro do mundo, anterior a toda “ordem”.

Destacar o acaso (*hasard*) na forma de um princípio trágico implica falar dele a partir da ausência original de referenciais, não de referenciais constituídos (série de acontecimentos) ou pensados (ideia de necessidade). O acaso (*hasard*) se definirá, então, como “anticonceito”, qualificando apenas uma soma de exclusivas. Nesse sentido, casual (*hasardeux*) exclui, ao mesmo tempo, a ordem das causas, das determinações e suas exceções, as ideias de ordem e de desordem. Se há um acaso (*hasard*), este não depende da ideia de contingência: longe de subordinar-se a ela, ele a precede e a engendra. A língua francesa dispõe de uma palavra cujo uso corrente não se encontra nas outras línguas

européias. Essa palavra é *hasard*<sup>1</sup> e sua correspondente em português, *acaso*. Por sua relevância no campo da lógica do pior, serão abordados quatro níveis diferentes na gênese dessa palavra; do mais específico ao menos específico, do que é menos ao que é mais casual (*hasardeux*), tendendo ao silêncio ou ao completo silêncio.

Por meio da primeira noção, de **sorte** (pelo latim *fors* e pelo grego *τυχη*), confere-se a um determinado elemento, por exemplo, a fortuna, uma responsabilidade de uma série *causal* feliz ou infeliz para o homem. A origem grega do termo indica seu caráter antropológico, designa um resultado que se obtém ou não, de bom ou de ruim, fazendo falar o silêncio, porém supondo, de um lado, a existência de *séries causais*; de outro, o caráter feliz ou infeliz dessas séries. O acaso tem um caráter antropológico e teológico, pois, se o homem é beneficiado ou não, busca um sentido que pode ser atribuído a uma referência já prevista ou, até mesmo, a alguma deidade. A noção de acaso, desde o começo da literatura grega, hesita entre dois pólos: o absolutamente não necessário (*hasard*) e o absolutamente necessário (destino). Para sustentar essa primeira noção de acaso (**sorte**), dois referenciais se fazem presentes: a ideia de encadeamento dos acontecimentos, e a ideia de finalidade.

A segunda noção é a de **encontro**, expressa pelo latim *casus*; designa o ponto de convergência entre duas ou mais séries *causais* (no sentido de causa). O surpreendente é deslocado do conjunto de um encadeamento para o caráter imprevisível do encontro de certos encadeamentos. O acaso (o imprevisível) incide sobre o fato de que em certo ponto do tempo e do espaço duas séries se encontram, sendo *os referenciais desse encontro imprevisíveis*. A terceira noção, também derivada da ideia de simultaneidade, é a de **contingência** (*cum-tangere*, do latim). O acaso da contingência não designa mais o fato casual (*hasardeux*) em favor de duas séries coincidentes, mas o princípio geral da *imprevisibilidade* (no sentido de acaso, sem causa) que é aplicado a tais encontros. Se tudo é imprevisível, pode-se dizer que tudo não é necessário. A contingência se chamaria, então, *não-necessidade* e, para sustentar essa noção, contrapõe-se a ela a ideia de necessidade, já conceituada anteriormente.

A quarta noção, **hasard**, deriva de uma palavra árabe, indicadora, provavelmente, do nome de um castelo situado na Síria do século XII, onde havia um jogo, com dados, cujo nome era também *hasard*. Mais tarde, a palavra passou a designar a face do dado a qual traz

---

<sup>1</sup> A partir desta seção, quando se referir ao sentido de acaso que interessa neste trabalho, usar-se-á o termo em francês, *hasard*, para evitar qualquer confusão com o sentido do termo em português.



o número “seis”, logo, lançar o dado para obter o *hasard* significava acertar o número “seis”. Pode-se razoavelmente conjecturar a respeito de tal jogo que devia caracterizar-se por uma inabitual passividade do jogador, a quem era recusada toda possibilidade de intervenção: só o *hasard* presidia os destinos da partida. Essa noção de passividade do jogador e recusa de toda possibilidade de intervenção levará à *experiência da perda*, significando a *perda de toda referência*.

Desde o século XVII, a palavra mantém, em francês, o sentido encontrado hoje: *uma espécie de silêncio original do pensamento que recobre tudo o que não é*. Para o pensamento trágico, essa noção não deve ser entendida como sorte (*fors*), encontro (*casus*), contingência (*contingentia*). Por sua carga excepcionalmente fraca em ideologia, é uma denominação adequada ao campo filosófico da lógica do pior, em razão de *hasard* ser uma palavra da qual não haverá nada a tirar; nada a esperar para o ideólogo, nada a temer da parte do anti-ideólogo.

Retomando as três primeiras noções para diferenciá-las da última, *hasard*, indica-se o quadro comparativo:

<b>Sorte</b>	Causal; encadeamento dos acontecimentos	Necessário: destino; ideia de finalidade
<b>Encontro</b>	Causal; simultâneo	Séries convergentes, imprevisíveis
<b>Contingência</b>	Simultâneo	Encontros imprevisíveis; não necessário

A diferença essencial entre essas noções de acaso: *fors* — fortuna, destino; *casus* — encontro, inesperado; *contingentia* — não necessidade, e *hasard* encontra-se no fato de as três primeiras suporem, para ser, a existência prévia de uma natureza, porém qualquer conceito de natureza será ao mesmo tempo vago e negativo. Essa circunstância leva à retomada da postura terrorista: chama-se natureza certa quantidade de elementos que, visto sob certo ângulo, podem em determinado instante dar a um observador a impressão de constituir um conjunto. *Natureza* designa, portanto, um ponto de vista, não um objeto. *Hasard* e natureza são conceitos bem diferentes, pois esta supõe um compromisso teológico e teleológico, de ordem antropocêntrica. Além disso, a ideia de natureza considera na sua

origem a intervenção de uma vontade, atuando na sua própria constituição. Uma vez que as três noções de acaso — *fors*, *casus*, *contingentia* — respeitam o conceito de natureza e têm necessidade dele, só a quarta noção — *hasard* — será relevante para a filosofia trágica, por ignorar a idéia de natureza. Sendo assim, Rosset (1989) distinguirá somente dois conceitos de acaso.

O **acaso-“acontecimentual”**<sup>2</sup> ou acaso constituído supõe a existência de uma natureza que lhe serve de ponto de apoio e está relacionado a acontecimento por reconhecer a presença de *séries causais* e ser ele mesmo constituído pela natureza. O **acaso (*hasard*) original** ou acaso constituinte recusa a ideia de natureza, pois não supõe qualquer natureza na sua origem. O acaso original é anterior a “tudo que existe” e está por todos os lugares; enquanto o acaso *acontecimentual* é posterior e localizado. Interessa ao pensamento trágico apenas o acaso original, encontrado nos grandes pensadores trágicos: Lucrécio, Montaigne, Pascal, Nietzsche.

O pensamento do *hasard* é materialista; a única forma de materialismo absoluto, o único a prescindir de todo pressuposto de ordem, tais como as ideias de lei, determinismo e mesmo de “natureza”. *Hasard* é o nome que designa a aptidão da matéria a se organizar espontaneamente; *hasard* e espontaneidade organizadora são noções sinônimas e intercambiáveis<sup>3</sup>. Essa ligação entre os termos, fundamento do único pensamento materialista rigoroso, é também **um pensamento de pavor**. Na sua origem, podem ser considerados dois aspectos: primeiro, a ideia de *hasard* dissolve a ideia de natureza e põe em questão a noção de ser; segundo, a ideia de *hasard* soma-se à definição proposta por Freud (1996), da perda do familiar, ou seja, da descoberta de que este é, inesperadamente, um domínio desconhecido por excelência, o ápice da estranheza. O “que existe” é nada, cujo sentido se entende **como nada a respeito do que se pode definir como ser**, nada que “seja” suficiente para oferecer-se à delimitação tanto no nível conceitual quanto no existencial.

A extinção da ideia de natureza é comum na maioria das manifestações de terrorismo filosófico, estabelecendo-se como tema fundamental. Para o pensador do *hasard*, a extinção dessa ideia é concebível, apesar de o homem ter alguma intuição do “natural”, pela afirmação da existência de várias “naturezas”, ao invés de uma, constituídas

<sup>2</sup> Em nota, o tradutor de ROSSET, *Lógica do pior*, explica que *événementiel* é um neologismo traduzido por ele como “acontecimentual”, no sentido de *relativo ao acontecimento*.

<sup>3</sup> Tal afirmação é feita por Rosset (1989), recorrendo a *Da natureza*, poema de Lucrécio.

de circunstâncias, pensadas como resultantes do *hasard*. As circunstâncias, tidas como generalidades, conjuntos, naturezas são percebidas de uma perspectiva humana por meio da **brevidade**. Remete-se, assim, à noção sofística de **καιρός** (kairós-ocasião), tessitura de tudo o que existe, produtora de sensações singulares, jogos de encontros, imprevisíveis, entre um sujeito móvel e um objeto. O homem e a sensação são ocasiões, não diferem um do outro senão por sua maior ou menor duração: um mesmo *hasard*.

Ao eliminar a ideia de natureza, o pensamento do *hasard* institui a noção de convenção; nada diferencia o natural do artificial. Nesse caso, vê-se a importância dos sofistas na substituição das noções de verdade e de natureza para restituir o valor de veracidade e introduzir as ideias de convenção e de instituição. A união das noções de natureza e de ser leva à constatação **empírica** de que o excluído da natureza não é a noção de ser, mas o conjunto de todos os seres pensados.

O pensamento do *hasard*, unido à ideia de ser, resulta necessariamente em uma filosofia do *não-ser*. Certas ideias são suscetíveis de aterrorizar tanto quanto ameaças e atos. Freud (1996) declara, em *Das Unheimliche*, que o pavor surge quando o familiar vem sobrepor-se ao desconhecido, quando a estranheza se apodera do espaço previamente ocupado pelo conceito de familiar, aquilo que é reconhecível. O pavor começa graças a uma dúvida quanto à “natureza” de um ser qualquer e explode quando este vem a perder de súbito, na consciência, a natureza que lhe era implicitamente reconhecida. Essa perda não constitui um acontecimento, mas a revelação retrospectiva de um estado.

A filosofia trágica desencadeia o mesmo mecanismo de **pavor** quando afirma o caráter não natural, mas de *hasard*, de tudo que existe. Pressentindo, sob a aparência de toda a natureza a verdade de uma não-natureza, a filosofia terrorista coloca o pavor como a chave de todas as observações concebíveis e inclui as possibilidades de pavor numa *desnaturalização* generalizada, com mesmo caráter *retrospectivo*: tem-se medo, porém, de ter acreditado em alguma coisa que, então, já era falsa. Nesse caso, o pensamento não pode agir; somente reconstruir o drama, porque o desencontro entre o tempo anterior de uma prática e o tempo posterior revela-se tarde demais, depois de ter-se instaurado uma crença qualquer. A experiência original de angústia é o nascimento, entre tantas outras que se seguem no decorrer da vida. O acaso é uma forma geral de experiência angustiante, uma espécie de reencontro com a angústia original.

Do ponto de vista filosófico, a intuição do *hasard*, da não-natureza, pode explicar a origem comum da geração de todas as angústias do ser humano, do mesmo modo que a ideia de *hasard* pode explicar o princípio de pavor, referindo-se à experiência de **perdição**, a partir da qual, somente, a experiência da angústia é possível. É preciso diferenciar perdição de perda. A primeira é um questionamento do ser em geral; a segunda, um acidente no curso do ser. Algo se *perde* (acontecimento imprevisível) quando *está* em perdição (estado): um navio naufraga num momento preciso, mas pode permanecer em estado de perdição durante um período determinado; do mesmo modo o homem morre uma vez, mas pode estar sempre em perdição. Não é a morte que aparece como o termo de toda “vida”, mas a própria vida que perde seu caráter vivente. Perder todo referencial é, em maior ou menor prazo, perder a ideia que se possa ter da vida, isto é, de uma ou algumas naturezas. A ideia do acaso constituinte, que é a origem de cada uma dessas perdas particulares, pode ser considerada como a razão geral que ordena toda experiência da perdição. Perdição não designa a soma das perdas que podem subitamente ocorrer, mas a verdade geral de que *não há nada a perder, não se tendo nada*.

Os componentes da perspectiva trágica são: primeiro, **a ideia de acaso**, ou seja, perda de referenciais espaciais e temporais; segundo, **a ideia de desnaturalização**, entendida por meio da afirmação de Freud, referente ao estranho familiar, de que o lugar mais conhecido se transforma no desconhecido; terceiro, **a ideia de pavor**, resultado da tomada de consciência do não-ser, experiência que, necessariamente, é uma afirmação do estado de morte de tudo o que existe. O pensamento do *hasard* admite generalidades e reconhece nelas um caráter tão casual (*hasardeux*) quanto em qualquer outra manifestação, no entanto toda manifestação se reveste de um caráter excepcional. De maneira geral, para caracterizar a existência, o pensamento do acaso restringe-se ao estatuto da exceção. O estado de morte, entendido sob o prisma da exceção, é também um estado de festa. O acontecimento carrega todas as características de festa: irrupção inesperada, excepcional; ocasiões que existem num tempo, num lugar, para uma pessoa, não repetíveis, dotando cada instante da vida das características de festa, de jogo e de júbilo. Tornar os homens capazes de ver a sucessão das exceções, capazes de aproveitar a sucessão das ocasiões, revela o essencial do ensinamento sofístico.

O estado de morte, característica do *hasard*, provoca a questão da indiferença em relação a tudo que existe, nada podendo modificar a natureza ou constituí-la. Entretanto, é

necessário distinguir entre duas formas diversas e contraditórias de indiferença: uma consiste em esperar o *hasard com certeza*, já que tudo é *hasard*; a outra, em *nada* esperar, se tudo é *hasard*; indiferença da *festa* oposta à indiferença do *tédio*. Tudo depende de: se é o ser, o mundo é monótono; se é o *hasard*, o mundo é uma festa. Há, então, uma inversão da espera: nada sendo regra, tudo se torna igualmente *exceção*, não pela chegada constante de novidades, mas pela visão da falta de regras. A relação entre festa e trágico é uma experiência filosófica da aprovação, que aparece no conteúdo do que é pensado no *hasard* como regra de exceção e princípio de festa.

### 3.5 A estética do pior

É difícil imaginar atos praticados por motivo nenhum, em nome do *hasard*, pois o comportamento humano, na maioria das vezes, é interpretado por alguma diretriz intelectual ou biológica. Na perspectiva da filosofia trágica, esses atos acarretam implicações no campo da práxis do pior. Com base na fórmula: *nada fazer — nada pensar*, as práticas desastrosas são assumidas como possíveis. Consideram-se, à luz da lógica do pior, três condutas: a tolerância (moral do pior), a faculdade criadora (política do pior) e certa maneira de rir (estética do pior).

Somente o pensador trágico é capaz de afirmar a **tolerância**, uma vez que ele se encontra imune a qualquer tipo de ideologia e assume uma ética de acolhimento, uma moral do pior. A **faculdade criadora**, um tipo de *política do pior*, é uma forma de invenção, cujo efeito de *deslocamento* (*décalage*) põe em evidência a teoria freudiana da sublimação, segundo Rosset (1989), ao mostrar que o prazer estético representa, por *procuração*, os principais interesses do corpo e do espírito. Esse prazer é reduzido à superfície *casual* (*hasardeux*) do que existe. O belo oscila entre o natural e o artificial e não resulta de um ato criador, sendo primeiramente *hasard*. A “criação estética” é o reflexo de momentos singulares, jubilosos, no *hasard* dos acontecimentos. Portanto, é uma arte de **percepção**, de experiência de encontros inesperados e de **retenção** daquilo que é capturado no instante oportuno. Essa ideia de criação estética resulta em: primeiro, a **impossibilidade de criar**;

segundo, seu **aspecto desastroso**, por realizar uma política do pior, uma vez que envolve a apreensão do *hasard* para ressaltá-lo.

### 3.5.1 O riso leve e a ironia

A conduta do **riso**, terceiro modo de práxis da filosofia trágica, é um tipo singular de **estética do pior**. O naufrágio do transatlântico Titanic, desaparecido na noite entre 14 e 15 de abril de 1912, levando à morte 1500 passageiros dos 2201 que eram transportados, permite a consideração sobre o ato de rir. Nessa cena histórica, o sentimento de segurança da tripulação e dos passageiros era predominante. No entanto, após chocar-se contra um iceberg, em duas horas e meia, o navio estava imerso. Mesmo a tragédia tendo durado pouco tempo, o pânico demorou muito para instalar-se, em razão da tranquilidade que prevalecia entre todos. À medida que a água invadia o casco do navio, um rumor se impunha a todos: “o Titanic não pode afundar”. De fato, esse navio tinha todos os requisitos que justificavam tal comportamento das pessoas, porém afundou. Enquanto a água cobria os pés dos músicos da orquestra, eles entoavam cânticos cuja letra era: “Mais perto de Ti, meu Deus, mais perto de Ti”.

Tal acontecimento infeliz e trágico pode ser visto sob o ângulo da potência cômica que irrompe de forma inesperada e manifesta-se em vários níveis. Em primeiro lugar, no nível das responsabilidades humanas, à vista do iceberg, ocorre o fato de o comandante ter dado ordens para que fossem com o máximo de velocidade, apesar da iminência do acidente; em segundo, há uma oposição entre a amplitude do desastre e o caráter imperturbável das circunstâncias — mar calmo, céu estrelado, visibilidade perfeita, além de o navio ser um dos mais bem construídos para a época —, enfim, a técnica de advertência *a posteriori*, cujo efeito cômico produzido parece inesgotável.

Essa conjuntura tragicômica não elimina a potencialidade do riso, que se encontra na evocação do naufrágio do Titanic. O “engolimento” do navio revela uma peculiaridade derrisória, inerente à lógica do pior, compreendendo um extermínio sem restos, de puro deixar de existir. Uma hora antes, um seguro transatlântico; uma hora depois, nada. A transformação do ser em não ser, imprevisível, indica sua perspectiva trágica, porque o

incongruente da desapareição revela, *a posteriori*, o insólito que a precedia: o *hasard* da existência, riso exterminador, gratuito, ato paradoxal, que dissolve sem afetar, com grande potencial risível.

O **cômico** manifesta uma disposição de espírito, que pode ser identificada na **ironia** e no **humor**. A ironia é um rir que “vai longe”, um **riso largo**, porque sua eficácia não é esgotada pelo cômico, mas prolonga-se a partir de um contrário revelador de uma instância que sobrevive à destruição. O **irônico** pode destruir tudo o que lhe agrada com a condição de deixar entender as ideias em nome das quais ele age; faz aparecer o **grotesco**, em nome do razoável; o **escandaloso**, em nome do tolerável; o **não-sentido**, em nome de algum sentido. A essência da ironia é otimista e moral.

A segunda maneira, oposta à outra, exprime-se mais comumente sob a forma de **humor**; é um **riso curto**, rápido, com efeito cômico passageiro, não leva à destruição. Parece atacar indiferentemente tudo, sem organizar-se em sistemas como a ironia. É preciso um recuo no tempo para medir sua eficácia corrosiva, muito mais assassina que a do riso largo. De alguma forma, no *sentido cronológico*, o riso curto é de **longo alcance**, por dispensar a referência a valores que desaparecem com o tempo; no *sentido filosófico*, por constituir uma agressão mais violenta a todo “sentido” e evitar o reinvestimento das significações destruídas. Em essência, o riso curto é pessimista, pois não sobrevive ao significado destruído, sua capacidade de absorção corrói tudo num golpe. A devoração do **humor** opõe-se ao desmantelamento da **ironia**. Intrinsecamente, o **humor** e a **ironia** não diferem um do outro, são investidos de **igual função cômica destrutiva**, com uma diferença de nível, todavia, ambos mantêm o mesmo júbilo diante da catástrofe.

A ironia usa esse júbilo para fins mais limitados, uma vez que o ato destruidor não é completo por sua alusão implícita a reconstruções. Essa limitação identifica menor poder destrutivo, pelo interesse em desferir golpes previsíveis, ajustados a determinado alvo. A ironia apresenta inaptidão para demolir e impotência para criar; o humor demonstra prazer em aniquilar, embora conserve o mesmo júbilo da ironia. Assim, o humor é mais criativo que a ironia.

### 3.5.2 O riso demolidor

Para além do humor e da ironia, encontra-se o **riso exterminador**, dotado de perspectiva trágica, indiferente ao caráter daquilo que é destruído. A idéia de *hasard* e a capacidade de reconhecê-lo como antiprincípio de tudo o que existe identifica esse riso, caracterizado por um oco que não remete a nada de pleno e pelo júbilo diante da destruição. O riso trágico desfruta o prazer do *hasard* e celebra uma aparição estranha ao universo das significações: indiferença para com o sentido e o não-sentido, distinguindo-o de todas as outras formas de riso.

O *hasard* incide numa superfície onde todo elemento contraditório seria precisamente contraditório ele mesmo. Logo, o **riso trágico** não revela no pensamento uma expectativa frustrada, pois seria preciso para isso a preexistência de uma indagação de significado. Ora, aquele que afirma o *hasard* não espera nem demanda nada que se ofereça à contradição. O **riso exterminador** estabelece com o sentido relação muito particular: não de contradição nem de teor absurdo, mas de ignorância. Se o riso celebra, em algumas ocasiões, a irrupção do *hasard*, não é por excluir o sentido, mas por ignorá-lo.

De outra forma, no humor e na ironia, há exigência de uma demanda prévia de sentido, indispensável à aparição do derrisório e da cumplicidade por parte do receptor. Seu caráter risível manifesta-se em dois níveis: ser incapaz de aceder ao pensamento do *hasard*, pois o cômico está em pensar que a ordem das coisas é problemática; rir das contrariedades do sentido, afirmando-o, essencialmente, pelo lado oposto. O cômico existe porque o não sentido é posto fora de circuito, fora do sério.

O riso exterminador significa a vitória do caos sobre a aparência da ordem: o reconhecimento do *hasard* como “verdade” “do que existe”; uma *instância aprobatória*, pois esse riso é acompanhado de um prazer, que é aquiescência e assunção. Instância aprobatória é divergente de **aprovação**, marca do terrorismo da filosofia trágica. O *hasard* é fonte de riso, logo, de prazer, testemunho de seu caráter aprobatório. O riso exterminador constrói-se pelo caráter aprobatório, mas não se confunde com ele. A **aprovação** não é riso da morte, da consciência de que nada é, mas **é festa ante essa morte**. A filosofia trágica, conforme reconhece Nietzsche (1992), não começou quando os homens apreenderam a rir de seus cadáveres, mas quando os gregos confundiram em uma única festa o culto dos



mortos, do qual tinha nascido a tragédia, e o culto do deus, símbolo do vinho e da embriaguez: as *Grandes Dionisiacas*, que celebravam, simultaneamente, *os jogos da vida, da morte e do hasard*.

## **CAPÍTULO 4**

### **A INSTÂNCIA DE DISCURSO DO DUPLO PARANOICO**

A tese de Clara Machado (1993), *A escritura delirante em Hilda Hilst*, mencionada na introdução, explora, na relação entre Psicanálise e Literatura, segundo os mecanismos do delírio, a possibilidade de apreensão da linguagem caleidoscópica da escritora no aparente

caos de seu discurso. C. Machado, ao caracterizar a gênese do paranoico e sua linguagem, na visão psicanalítica, extrai, do discurso delirante, um parâmetro para o estudo das singularidades da escritura de Hilst. Os fundamentos dessa abordagem são os estudos de Jacques Lacan (1988), realizados entre os anos de 1955 e 1956, sobre a linguagem paranoica, nos quais ele passa a reformular as teorias de Freud sobre as psicoses na obra *Memórias de um doente dos nervos*, de Daniel Paul Schreber (1985), do ponto de vista da **dinâmica do significante** e da **estrutura do eu** na fala psicótica.

Segundo Lacan (1988), a linguagem é articulada entre os registros Real, Imaginário e Simbólico. Para a estruturação do sujeito, o registro **Simbólico** é determinante; forma-se na conjunção com o **Imaginário** e o **Real** e caracteriza-se pela castração, símbolo da falta, corte imaginário entre mãe e filho, que se desloca para a linguagem em forma de leis reguladoras. Na paranoia, o sujeito é **forcluído**, isto é, desconhece a função do Simbólico, sua linguagem está entre o Real e o Imaginário, desamarrada dos significados regidos pelas leis da linguagem. Visto que domina nesse “discurso” o desconhecimento da função simbólica, o delírio apresenta-se como um significante hieroglífico, um “saber insabido”; para Lacan (1985), um saber que não se sabe, um saber que se baseia no significante como tal, que põe o Outro — o Simbólico — na posição de um lugar a ser decifrado. Essa elaboração ocorre na fala delirante, concebida na forma de um “discurso” feito de significantes, cuja significação é sempre adiada. A linguagem apreende o Real do sujeito, capturado por meio do Imaginário, que busca a completude das significações não condizentes com os paradigmas da realidade exterior.

A abordagem da práxis enunciativa de Hilst, sob o vetor de um delírio simulado, terá como pressuposto a instância de discurso de um sujeito da enunciação que, na sua metadiscursividade, **delega**<sup>4</sup> a um actante paranoico a predicação do discurso. Importará, neste estudo sobre o trágico, não só a perspectiva dos lugares, ou posições de onde se constrói a enunciação do duplo paranoico, mas também o ponto de enlace entre a busca de sentido do paranoico sobre a noção do ser e os postulados da filosofia trágica de Clément Rosset (1989). O paranoico, perdido em sua busca de sentido para responder às questões do

---

<sup>4</sup> Fontanille (2007, p. 268) considera sobre a delegação discursiva: “[...] os regimes discursivos são suficientes, em geral, para dar conta do conjunto dos atos de linguagem. Há um regime, entretanto, que escapa aos demais regimes, a predicação: o sujeito narrativo pode seduzir, influenciar, persuadir, comandar outro sujeito narrativo, mas ele não pode pregar a sedução, a influência, a persuasão ou a injunção, salvo se lhe dão a palavra, e, nesse caso, trata-se, na verdade, de uma delegação de enunciação”.

ser, aproxima-se da filosofia trágica, exposta por Rosset, para o qual todas as crenças buscadas pelo homem são ilusórias, uma vez que não há respostas para explicar-se a condição humana. Em Hilst, é possível afirmar que as questões do ser são formuladas simultaneamente de dois lugares: o do paranoico e o do trágico, isto é, por um caminho que simula a demência de um ator de saber insabido que se reverte em lucidez de um saber trágico a demonstrar-se mais à frente. Esse ponto de conexão abrirá o caminho para a análise da práxis enunciativa do trágico.

Entende-se, todavia, que o ser humano, em geral, possa colocar dúvidas em torno da validade das crenças para sustentar o sentido da vida, embora busque sempre algo para preencher o vazio impossível de ser preenchido. Posto isso, surgem as perguntas: qual seria a singularidade da opção por uma análise do trágico, a partir de uma enunciação delegada a um ator paranoico, para nortear esta pesquisa no ponto de enlace entre a busca do ser em perdição e a do ser humano consciente de que tudo não é, de que tudo é nada? A abordagem da práxis enunciativa de Hilst, pelo lugar do paranoico, será pertinente para respondermos a essas indagações.

C. Machado (1993), embora não tenha desenvolvido seu trabalho nesta direção, sinaliza que o caminho do delírio ficcional, elemento de liberação das potencialidades da linguagem, é, para Hilst, um modo de construir o trágico, por meio da simulação. A loucura, entrevista no “espelho ficcional”, é utilizada pela escritora para apreender a condição trágica do homem nas bordas do imaginário da Arte. Sua manipulação discursiva expõe os significantes do trágico nos “entre-ditos”, permitindo uma reflexão acerca dos próprios limites do discurso.

#### **4.1 Dinâmica do discurso na paranoia**

##### **4.1.1 Constituição da metáfora delirante**

O paranoico busca uma forma de dar conta da ausência da função simbólica ao construir uma metáfora delirante. Ele articula uma teia de palavras e imagens, uma metáfora fracassada com sentido singular, resultado de um processo de linguagem, em que

o imaginário dá forma à alienação paranoica. A imagem do próprio eu, refletida no espelho, revela o lugar do **outro**<sup>5</sup> semelhante, alguém estranho e invasivo, objeto de amor e de ódio, e desloca a relação amorosa do espelho para a própria linguagem, com a qual o delírio manifesta um caso de amor.

No delírio, os significantes retornam do Real no registro Imaginário, logo, sua significação não se efetiva no algoritmo significante/significado, mas numa elaboração contínua de cadeias metonímicas nas quais o significado “perde-se”, numa errância, pois a fala do **Outro** forcluído é, de certa maneira, deficiente. O sujeito circula num saber metonímico, apesar de produzir alguma significação com efeito metafórico. A analogia com a metonímia justifica-se por esta se referir à substituição de alguma coisa que se trata de nomear por outra ou parte desta. O sentido é perseguido, porém sempre deslocado.

A partir da relação do sujeito com o significante, com o outro e com os diferentes estágios de alteridade (o imaginário e o Outro simbólico), é possível captar a progressiva ocupação psicológica do significante na paranoia. Em Hilst, a metáfora delirante, sem significação aparente, ao nomear outra coisa, permite capturar, de alguma forma, uma **significação singular** que se **descola do delírio** e aponta para **o trágico** da condição humana.

#### 4.1.2 Mecanismo do significante

Lacan (2008) estende o conceito de significante em “A instância da letra no inconsciente”, texto inserido em *Escritos*. Nesse estudo, observa-se que **letra** é suporte material emprestado à linguagem e marca um lugar situado para além de sua relação biunívoca de significante/significado. Na letra, concentra-se a estrutura fundamental da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente, também denominada

---

<sup>5</sup> Em “O outro e a psicose”, estudo inserido em **O Seminário**, livro 3, Lacan (1988, p.39-54) discorre sobre a **dialética entre o eu — o outro — o Outro**: no processo de identificação, o **outro** se constitui na dialética com “o outro do espelho”, relacionado à fala materna, que abriria a brecha na sua relação com o terceiro, o **Outro**, lugar do pai, do Simbólico. Na formação do sujeito não psicótico, cabe à mãe abrir a cena para a inclusão do lugar do pai, simbolizado pela castração do desejo materno, o corte entre mãe e filho. Na psicose, o eu está fixado na imagem desse **outro**, fala materna; ele está forcluído do simbólico, visto não querer saber sobre a castração, sobre a determinação da função paterna.

“alíngua”<sup>6</sup> (*lalangue*). Nessa confluência, propõe-se uma analogia entre o estudo da letra em Lacan e a estrutura do delírio simulado em Hilst, o qual permite extrair por sua letra o lugar do trágico na práxis enunciativa.

Segundo Lacan (2008), um estudo das ligações próprias ao significante e da amplitude de sua função na gênese do significado vai além do debate concernente ao arbitrário do signo em Saussure e se opõe à correspondência direta entre fonema e coisa. No linguista, o algoritmo significante **S** sobre uma barra em que está o significado **s** deixa evidente uma separação dos dois em duas etapas. O foco detém-se na posição primordial do significante e do significado como ordens distintas e separadas, inicialmente, por uma barreira à significação.

É fato que nenhuma significação se mantém pela remessa a outra significação. A insuficiência em cobrir-se o campo do significado desvia do lugar de onde a linguagem interroga sobre sua própria natureza, afirma Lacan (2008). Enquanto persistir a ilusão de que o significante responde à função de representar o significado, de que tenha de responder pela existência de uma significação qualquer, está-se condenado ao fracasso, pois o significante não aponta para um significado, mas depende da interpretação e de seu efeito num discurso. Em “A função do escrito”, Lacan (1985) retoma o problema e acrescenta: a dimensão do significante não tem nenhuma relação com o sentido auditivo do termo; o significante em si mesmo não se refere a nada, a não ser que esteja inserido num discurso. O que se ouve é significante; o significado é efeito do significante. Cada realidade se funda e se define por meio do discurso; trata-se de saber o que se produz por efeito da escrita.

Lacan (2008) enfatiza que somente as correlações do significante ao significante servem de modelo para toda busca de significação, pois o significante, por sua própria natureza, antecipa o sentido, de algum modo, diante de sua dimensão. Na cadeia de significante, o sentido insiste, porém nenhum de seus elementos consiste na significação. Nessa estrutura, Lacan (2008) descobre um modo de usá-la para significar algo diferente do que ela diz. O sujeito, na fala, pode disfarçar seu pensamento, na maioria das vezes indefinível, mas o analista, observando a letra, tem a possibilidade de abstrair o lugar desse sujeito na busca da verdade.

---

<sup>6</sup> Em **O Seminário**, livro 20, Lacan (1985, p.190) afirma: “*Alíngua* nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de alíngua, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível de enunciar.

A estrutura do significante é articulada de modo que suas unidades estejam submetidas a uma dupla condição, a de serem reduzidas a elementos diferenciais e a de serem compostas de acordo com as leis de uma ordem fechada. Esses elementos, caracteres móveis tipográficos, tornam presente a estrutura essencialmente localizada do significante, denominada **letra**, já mencionada anteriormente. Lacan (2008, p.232) afirma, por conseguinte, a necessidade do **substrato topológico**<sup>7</sup>, termo aproximado da expressão “cadeia significante”: “anéis formando um colar que se enlaça no anel de outro colar feito de anéis”. A origem de sua tese sobre a letra encontra-se em “A interpretação dos sonhos”, de Freud (2001), que, na análise do sonho, considera a topologia, decifrando as imagens ao “pé da letra” pelo seu valor de significante, conforme o lugar que elas ocupam na cadeia de imagens.

Lacan (2008) entende o significante no delírio por seu modo de articulação, ou seja, como uma estrutura, um conjunto de elementos e não uma totalidade. Essa estrutura é estabelecida pela referência do que é coerente com algo diverso que lhe é complementar, evidenciando, desse modo, a existência de uma estrutura aberta e de outra fechada. O significante é o elemento que aproxima as duas e permite descobrir na abertura uma circularidade, portanto, analisar sua dinâmica implica observar de que maneira os significantes são articulados em relação à cadeia de delírios, em seu envolvimento fechado, em uma narrativa qualquer, e, ao mesmo tempo, aberto, num vínculo de complementaridade típica da linguagem delirante, explicita C. Machado (1993).

As considerações sobre a natureza do significante permitem analisar o trágico no discurso de Hilst pela instância da letra<sup>8</sup> e ampliar o estudo de C. Machado sobre a escritura delirante. Assim, por analogia ao estudo de Lacan, propõe-se o enfoque da práxis enunciativa de Hilst, pelo vetor do actante paranoico, com o intuito de abstrair da letra do delírio simulado uma significância para as questões do trágico da condição humana.

---

<sup>7</sup> A terminologia usada por Lacan (2008, p.235) em seus **Escritos**, para apontar uma visão topológica, a partir da linguística saussuriana como suporte, embora se efetuem nesta desvios e deslocamentos, indica uma descoberta anterior à de Fontanille (2007, p.270), que propõe a enunciação como lugar metadiscursivo, reforçando a busca por uma análise que tenha uma base na perspectiva da topologia.

<sup>8</sup> Vallejo e Magalhães (1979, p.81), interpretando o sentido da letra em Lacan, explicam: “Quando Lacan fala no sentido da letra, é preciso interpretar isso, inversamente, como o sentido que a letra por si mesmo traz em sua combinatória, não o sentido que arrasta, mas o sentido que gera. A letra significante em sua combinação produz efeitos de sentido que divergem quanto ao sentido que ela poderia portar em uma relação biunívoca codificada na língua estabelecida”.

## 4.2 Vozes persecutórias

### 4.2.1 Caráter litigioso da busca do saber

Ao fazer uso da topologia do espelho, Lacan (1988) explicita a estrutura do duplo paranoico: o eu, defrontando-se com o reflexo do outro, sente um envolvimento não só agressivo, mas também erótico, uma vez que a apreensão dessa imagem é feita por um ato de sedução, num plano amoroso de miragem. O outro, prestes a retornar ao seu lugar de domínio, é parte estranha ao eu, instalando-se uma tensão de rivalidade e de temor pelo mecanismo “eu” ou o “outro”. Para defender-se desse outro, o sujeito constrói uma metáfora delirante, à beira do Simbólico, na tentativa de definir a identidade, as intenções e as motivações do Outro forcluído.

O perseguido pelas vozes torna-se também perseguidor, na busca de sentido para o lugar do Pai; seu discurso adquire uma postura litigiosa manifestada nas vozes do delírio, implicando a problemática persecutória do Outro em torno de sua condição. O discurso evidencia uma paixão intelectual responsável pela busca do “sujeito” por um saber sobre o Outro, na tentativa de decifrar o enigma de sua posição. No entanto, o eu paranoico, ao confundir esse Outro com a imagem do outro no espelho, atribui a si mesmo um saber — um **saber insabido** — sobre essa demanda imaginária.

Esse caráter litigioso leva à investigação do lugar de onde o duplo paranoico interroga, com a finalidade de verificar-se a relação entre o eu e o outro invasivo, que supostamente detém um saber trágico. Acredita-se existir em Hilst na instância da enunciação uma mobilidade entre esses dois lugares: o do **saber insabido** que, na perdição, interroga sobre sua existência, e o do **saber trágico** que desloca os questionamentos para o âmbito da condição humana, denunciando a falência de sentido das crenças e desmistificando qualquer ilusão utilizada para preencher seu vazio.

### 4.2.2 Encenação da subjetividade

Lacan (1988) afirma que no delírio **o sujeito se fala com o seu eu**, assumido instrumentalmente, passando de **sujeito a objeto da fala: alguma coisa tomou forma de palavra que lhe fala**. O eu consciente se anula e dá voz ao inconsciente eu-outro, instaurando um encontro semelhante ao do estágio do espelho<sup>9</sup>, com a diferença de que o Outro já se encontra nesse momento forcluído. Há uma interrupção da palavra entre o **sujeito** e o Outro, desviando-a pelos dois eus na sua relação imaginária eu/outro do espelho. Assim, o **sujeito** fala de modo literal com o seu eu (outro), como se um terceiro, seu “substituto de reserva” (Outro), falasse e comentasse a sua atividade.

O outro é estruturalmente desdobrável, conforme se observa no delírio. O **terceiro** presente no discurso paranoico é uma fala pronunciada pelo eu, mas atribuída a outros, vozes que perseguem e atormentam o **sujeito**: a voz do Outro, do Pai, registro Simbólico irrompendo no Real. Essas vozes aparecem no uso indiscriminado de um eu/ele, atestado nos verbos em primeira e terceira pessoa, numa referência à voz forcluída. O Outro ausente representa no delírio a função do TU, palavra fundadora de mandato, de delegação. O sentimento de estranheza do dizer paranoico está sempre ligado ao eu que não se reconhece mais, ao entrar no estado de TU, no qual o eu crê encontrar-se; o TU (instância do Outro forcluído) só pode ser capturado **imaginariamente** pelo outro. O eu é expulso de casa, enquanto o TU continua sendo possuidor das coisas. Esse mecanismo de intromissão e mistura de **sujeitos**, teorizado por Lacan (1988), domina, pois, a organização do discurso em Hilst.

O paranoico ouve múltiplas vozes em suas alucinações. O **outro**, que fala nessas vozes, é um “corpo” imaginário e não pode ser considerado um “ator” no enunciado, mas antes como uma voz, uma linguagem significativa que reflete os traços desse “corpo”. Em Hilst, nessa simulação vista sob o prisma da instância de discurso, considera-se o duplo

---

<sup>9</sup> Em Vallejo e Magalhães (1979, p.47-49), lê-se sobre o **estágio do espelho**: diante de um espelho, a criança vê a imagem de outro, que é ele mesmo. No entanto, esse outro-duplo é visto como miragem (registro Imaginário). O espelho devolve-lhe uma imagem de completude, instaurando na criança a imagem de um corpo completo onipotente (narcisismo, eu-ideal). Antes desse estágio, o eu era um corpo em pedaços, seio, boca etc. Quando esse corpo é confrontado com o corpo do outro — a mãe —, os significantes do desejo materno já estão marcados no corpo da criança. Assim, o corpo se vê completo, porém, simultaneamente, atravessado pelo desejo do outro, a mãe. Esta deveria abrir a cena, para dar entrada ao desejo paterno, lugar do Outro. Na fase edípica, o corte desse duplo amoroso remete a uma lei que marca o lugar sexual da criança, a metáfora paterna.



paranoico como ator da enunciação, desdobrado em ator de saber insabido e ator de saber trágico. É possível identificar, dessa maneira, a estrutura das vozes, segundo os mecanismos posicionais com referência à célula fechada (eu/outro) em que ocorreu a forclusão do Outro, metáfora paterna. A estrutura da fala paranoica altera-se, conforme o mecanismo e o lugar de onde a voz fala: lugar do *eu*, do *outro*, ou do *Tu*, representativo da função Simbólica ausente (LACAN, 1988).

A mistura de **sujeitos** representa uma encenação da subjetividade, numa estrutura teatral, em que a personagem aparece na cena como um **fantoche**, conforme observa Lacan (1988): quando o eu fala, não é ele quem fala, mas alguém que está por trás. O eu, no delírio, recebe do **outro**, em alguma parte, sua própria mensagem de **modo invertido**, pronunciada por **alusão**.

A encenação da subjetividade no delírio, verificada por Lacan, permite aproximá-la do conceito de intersubjetividade<sup>10</sup> da semiótica do discurso, para abordar-se a práxis enunciativa em Hilst **no nível do conceito transpessoal de enunciação**. Trata-se de **uma práxis com função metadiscursiva**, obra de **vários atores de enunciação**. Esse aspecto prende-se ao fato de que as narrativas a serem examinadas não focalizam propriamente atores em ação num campo semionarrativo, eles não são personagens, mas atores de enunciação de “ações delirantes”, imaginárias; tudo se articula pelo nível metadiscursivo, manipulado pelo sujeito da enunciação, numa estrutura teatral de vozes delirantes, com valor de significantes, marcadas por lugares actanciais posicionais, na instância de discurso. Em Hilst, o desdobramento da linguagem delirante de caráter metadiscursivo, delegado a

---

<sup>10</sup> Em Fontanille (2007, p.262-265), vê-se que subjetividade e intersubjetividade devem ser tratadas na perspectiva de uma construção progressiva da identidade modal dos actantes, não como um substituto da enunciação. A questão da subjetividade deve ser, particularmente, distinta da questão da tomada de posição da instância de discurso, que se manifesta de todas as maneiras e independentemente dos efeitos de pessoa e de sujeito. Referindo-se à maneira como Christian Metz abordou a aplicação da categoria de pessoa à enunciação cinematográfica, Fontanille afirma: “[...] a reflexão sobre a práxis enunciativa conduz a uma concepção impessoal da enunciação: a práxis sendo, por definição, obra de vários actantes de enunciação — ou ainda de grupos, de comunidades inteiras, se não de culturas —, deve ser considerada idealmente como ‘transpessoal’ ou ao menos como ‘pluripessoal’. A partir disso, parece prudente reservar a categoria de pessoa à descrição da morfologia pronominal e verbal, ao menos nas línguas em que elas estão associadas a essas partes do discurso”. Continua o semioticista: “[...] há outra razão que desautoriza essa projeção: a enunciação é um conceito que tem caráter universal, enquanto a pessoa é uma formação cultural [...]. Não é preciso ir longe para encontrar um grande número de textos poéticos em que o centro de referência é um Tu obtido não por debreagem a partir do Ego, mas, ao contrário, por embreagem a partir de um mundo impessoal. [...] Tudo depende, de fato, da maneira pela qual as relações constitutivas da categoria da pessoa são manifestadas. [...] Na verdade, a noção de ‘subjetividade’ remete à distinção entre os diversos actantes transformacionais (sujeito/objeto/destinador/destinatário), enquanto a estrutura actancial da instância de discurso é somente posicional”.

um duplo paranoico, possibilitará investigar o trágico do lugar em que se colocam as vozes, isto é, **dos atores com relação à instância de discurso**, situados em lugares metadiscursivos.

#### 4.2.3 Dialética das três vozes

A abordagem da semiótica do discurso de Fontanille (2007), sob o prisma da enunciação na sua atividade metadiscursiva de caráter transpessoal e posicional, unida à concepção de Lacan (1988) acerca da existência de vozes persecutórias no delírio encenadas numa estrutura teatral, servirá, pressupõe-se, de instrumento para penetrar-se na práxis enunciativa de Hilst com vistas à análise do trágico.

Considera-se a dialética das vozes simuladas no delírio em três posições diferentes. No primeiro caso, têm-se a voz do **fantoche** e a estrutura de **testemunho**: no delírio, alguém fala por trás no registro do Real. A voz do **outro** fala sobre o que lhe falou. No discurso de Hilst, essa voz é simulada e proferida por um ator de **saber insabido**, por meio de indagações sobre o lugar do ser, apontando para questionamentos semelhantes ao do vetor do trágico, conforme C. Rosset (1989).

No segundo caso, têm-se a voz do **outro** e a estrutura de **alusão**: no delírio, o eu fala, no registro Imaginário, por meio do **outro**, tentando apreender a terceira voz. O **outro**, encontrado além do eu, intromete-se e aparece de forma invertida, no Real. Considerando-se o discurso simulado de Hilst, pretende-se capturar esse lugar do outro, estruturado por alusão, para evidenciar-se, em contraponto às buscas do saber insabido, o espaço do **saber trágico**, segundo C. Rosset (1989).

No terceiro caso, têm-se a voz do TU e a estrutura de **delegação**: a metáfora delirante construída entre o Real e o Imaginário só pode sustentar-se quando funciona como uma metáfora pseudo-paterna, relacionada ao Simbólico (o Outro). Propõe-se, no discurso de Hilst, a hipótese da ocorrência de uma terceira voz que dá credibilidade às vozes do duplo paranoico. Essa voz pode ser atribuída a um sujeito da enunciação e percebida graças a uma deiscência do tipo metassemiótico<sup>11</sup>, ou seja, por uma espécie de um **saber de controle**, que

---

<sup>11</sup> Fontanille (2007, p.260-1) afirma: “Tanto para o enunciatário como para o enunciador, não se trata mais de fazer circular mensagens, mas de situar-se em relação aos discursos para construir sua significação. [...] Do

**manipula** o discurso e, simuladamente, delega a práxis enunciativa a outras vozes, representadas pelo duplo paranoico. Nesse lugar, a atividade enunciativa reflete a si própria, visando a orientar, no aparente caos do discurso, as operações que dão sentido à produção do enunciado.

#### 4.2.4 Pertinência das vozes

Com o intuito de demonstrar a pertinência dos lugares para a análise da práxis enunciativa de Hilst e de evidenciar a possibilidade de tratar do trágico pela dialética das vozes, serão utilizados, nesta seção, alguns exemplos de simulação do delírio. Para isso, destaca-se o capítulo “A geometria da desordem” de C. Machado (1993), que servirá de apoio para explicitar-se essa dialética. De **Fluxo** (*in:Fluxo-floema*, 2003), a primeira narrativa de Hilst, publicada na primeira edição em 1970, uma espécie de escritura-delirante-semente, matriz de outras desse teor, extrai-se o seguinte fragmento:

Toma as minhas mãos ainda quentes, galopa no meu dorso, tu que me lês, galopa, não é sempre que vais ver alguém que é um, feito de três, assim à tua frente, não é sempre que vais ver alguém contando trifling things com tanta mestria e com maior gozo, trifling things pensas tu porque vês Ruiska todo de folhas friskas, porque vê Ruisis assim, isis, infinitas arestas, porque vês a mim como adãoeva, dúplice sim, tríplice sim, multifário, multífido, multíflu, multiciente, multívio, multíssono, aí sim, principalmente multíssono, goi goi chin chin roseiral mirim, e podes me chamar de Verissimus porque há em mim uma avalanche de verdade, há todo um vir a ser inusitado, [...] e entro na memória, escalo rochedos, vou de lâmina em lâmina ferindo os pés e depois as mãos e depois o peito e a cabeça, a cabeça é um grande ovo liquefeito e a gosma escorre na pedra, na terra, na lâmina mais aguda do rochedo, na. (**Fluxo**, p.52-3)

Esse fragmento de um delírio simulado apresenta-se em três posições enunciativas com relação à instância de discurso. A voz de um **saber de controle** manipula “ações”

---

ponto de vista da produção, o ‘sujeito’ se expressa exibindo as modalidades de sua posição em relação ao enunciado [...] o que se atualiza na modalização, por exemplo, não é a subjetividade, mas uma atividade enunciativa: graças a uma deiscência do tipo metassemiótico, o discurso reflete-se a si próprio e propõe uma representação das condições e das operações que dirigem a produção do enunciado. [...] a subjetividade deve ser buscada na maneira pela qual a instância de discurso assume essa reflexividade, e não na própria reflexividade”.

imaginárias exercidas não efetivamente por um ator do enunciado, mas por um ator da enunciação que busca situar as operações do discurso no nível do enunciado — "Toma as minhas mãos ainda quentes, galopa no meu dorso, tu que me lêes [...] pensas tu [...] porque vês [...]". Tal simulação identifica-se como uma voz proferida por um sujeito da enunciação que se faz presente no enunciado, e que não passa de uma **encenação de subjetividade** numa dialética de vozes, situadas num campo transpessoal, as quais indicam os diversos lugares metadiscursivos. Trata-se da **voz correspondente ao TU**, que determina e delega a enunciação ao duplo paranóico, cujas vozes aparecem em outros lugares de maneira simultânea, visto ser simultâneo o tempo na fala delirante. Por isso, os lugares de onde surgem as vozes estão constantemente misturados: um sujeito fala com seu eu, assumido instrumentalmente, passando de sujeito a objeto da fala em que alguma coisa toma forma de palavra que fala, à beira da função simbólica ausente.

A voz do ator de **saber insabido** também marca seu lugar nessa práxis enunciativa, articulada do lugar do **fantoche** — a voz do **outro** fala sobre o que lhe falou. Caracteriza-se por uma linguagem aparentemente delirante que, numa associação fonemática, articula significantes e cadeias metonímicas com uma significância que transcende os significantes, simulando uma fala pressionada pela função do Simbólico ausente que lhe daria um sentido convencional:

alguém que é um, feito de três [...] Ruiska todo de folhas friskas, porque vê Ruisis assim, isis, infinitas arestas, porque vês a mim como adãoeva, dúplice sim, tríplice sim, multifário, multífido, multífluio, multiciente, multívio, multíssono, [...] goi goi chin chin roseiral mirim [...] (**Fluxo**, p. 52)

A voz do ator de **saber trágico** manifesta-se na simulação da metáfora delirante; o lugar do eu é invadido pelo discurso do outro que se sobrepõe a sua fala, expondo a consciência do trágico:

entro na memória, escalo rochedos, vou de lâmina em lâmina ferindo os pés e depois as mãos e depois o peito e a cabeça, a cabeça é um grande ovo liquefeito e a gosma escorre na pedra, na terra, na lâmina mais aguda do rochedo, na. (**Fluxo**, p. 53)

O lugar do ator de saber trágico coexiste com o "eu", do ator de saber insabido, desgarrado na perdição dos sentidos. O saber insabido dá voz ao saber trágico, mistura os

lugares no discurso e tira partido de uma ambiguidade metafórica que deixa entrever questões sobre a condição existencial. A “metáfora delirante”, manipulada do lugar metadiscursivo, interfere na ambiguidade do discurso e funciona como uma letra que se descola do discurso e permite capturar significantes do trágico. Isto pode ser atestado “literalmente” no “inter-dito” pelo significante do saber insabido: “podes me chamar de Verissimus porque há em mim uma avalanche de verdade, há todo um vir a ser inusitado.” (Fluxo, p.52)

#### 4.2.5 Circularidade das vozes

A obra em prosa de Hilst, segundo C. Machado (1993), pode ser considerada como um único delírio que se desdobra e se repete de forma circular, aparentemente libertado dos nexos do discurso, cuja linguagem é autoreferencial, uma vez que no delírio o sujeito “se fala” por meio de vozes situadas em diversos lugares. O lugar metadiscursivo é parte estrutural do delírio, possível de ser atestado em qualquer trecho que se extraia da escritura delirante. Portanto, todos os trechos são reveladores do eterno retorno das mesmas vozes, proferidas numa circularidade caleidoscópica. Isso justifica a escolha dessa investigação pelo caminho da semiótica do discurso, da práxis enunciativa, considerada do âmbito das posições ocupadas pelas vozes.

O saber de controle se sobrepõe a outras vozes e serve de bússola para penetrar-se mais profundamente nos labirintos do discurso, metaforicamente indicados. Alguns significantes manipulados como letras, lidos no “inter-dito”, deixam entrever uma significância especial na metáfora delirante. A insistência na geometria do círculo, que se repete no cavar um vazio, um oco, marca lugares de busca, imagens, relacionadas ao trágico, as quais se “descolam” do texto e remetem à falência de sentido. Essas metáforas delirantes simulam a lógica do significante, organizada numa estrutura circular de eterno retorno, como se identifica neste exemplo de **O oco** (in *Kadosh*, 2002):

Estou contornando o círculo, com lentidão, se eu pudesse colocar um apoio no centro, esticar muito bem o barbante e grudar-me à extremidade do barbante,[...] continuo contornando o círculo. (**O oco**, p. 144)

Posso fazer um círculo na areia, uso meu dedo, e cavo cavo dentro do círculo. [...] Sei que cavando vou encontrar. Sempre quis encontrar mas não cavava. Ainda agora não cavo. É difícil começar. (**O oco**, p.156)

Em *Com os meus olhos de cão* (2006), tem-se a retomada de lugares numa simultaneidade de vozes: imagem do eu aprisionado no "círculo" do outro, em que o "barbante" (metáfora do cordão que une mãe e filho na ausência de castração) estabelece uma dialética entre o espaço da busca paranoica desde o lugar de um ator de saber insabido e o dos vestígios de um saber trágico do outro, refletido no espelho, "maquinicamente" sobreposto pela voz do sujeito da enunciação, num saber de controle:

A loucura da busca essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender. (**Com os meus olhos de cão**, p. 50)

Estou no fundo, mas semeio como se estivesse fora. [...] Perguntas são nós de um extenso barbante inconclusivo. (**Com os meus olhos de cão**, p.64)

Há sangue respingando as paredes do círculo. (**Com os meus olhos de cão**, p.65)

As vozes fundem-se e confundem-se, podendo ser percebidas pela cadeia de significantes: "perguntas, nós, barbante, círculos, centro, ilusão, ofuscante, fundo, como se", metáforas redundantes da busca de um eu desdobrado nas vozes, fadado à *errância*, ao inconclusivo, ao nunca chegar ao centro, sinal da "ilusão ofuscante" do trágico, em não compreender o que não pode ser compreendido, falência na significação, portanto. O saber de controle do sujeito da enunciação sobrepõe-se às outras vozes ao traçar o "caminho circular" como rota a seguir no labirinto do discurso. Por isso, é fundamental seguir-se o caminho da "letra", para capturar a práxis enunciativa por esse vetor multifacetado e multissonante que espelha questionamentos relativos a ideologias e a filosofias, recursos ilusórios para preencher-se o vazio do simbólico, metáfora do trágico na denúncia do vazio das crenças: "Não sei por que vos dou tantos dados. Afinal! O melhor é cada um descobrir por si mesmo" (**O Oco**, in *Kadosh*, 2002, p.172).

O caminho para o vazio — o "oco" (dentro, fora, alto, baixo) é retomado em outras geometrias tais como: **caleidoscópio**, **teia**, **labirinto**, **caracol**, **roda**, **fios**, artesanatos de palavras em busca do entendimento, típico da montagem do delírio paranoico. Em **O oco** (in

*Kadosh*, 2002), pode-se atestar a metadiscursividade de uma geometria do “perseguidor” na qual a função do significante é nada significar, ao mesmo tempo em que é capaz de significâncias diversas:

Se o oco não me circundasse, a estória, esta também seria outra [...] Perdoai-me o vazio, as contradições do nada. Também o verme se contrai, cortai-o em pedaços, cada pedaço vive, um dia estertora é certo. Enchei-vos de paciência. Aos poucos a coisa chega ao fim. O caleidoscópio gira e se espio nem sei do que se trata. Algures estará o espírito. Move-se ubíquo. Move-se múltiplo [...] estou aqui lá acolá muito perto muito longe dentro. Fora também. Enfim nada é fácil, creia-me até o oco tem seus mistérios. Deve ter um centro oco naturalmente, e com vagar vou convergindo. Círculo, roda de carroça, raios [...] cada vez mais perto do centro oco. Depois mergulho no oco infinito. [...] se parece a uma teia, não esperai, a um caracol. (**O oco**, p.184)

Em *A obscena Senhora D* (2005, p.71), há o retorno de imagens semelhantes sobre “as contradições do nada”: “Caminho com pés inchados, Édipo-mulher, e encontro o quê? Memórias, velhice, tateio nadas [...]”. Pode-se entrever, nesse discurso, uma metáfora da teoria do significante no delírio “tateio nadas”: a “teia”, capturada no anagrama da letra, expõe sua construção no emaranhado simultâneo de registros em busca de uma ilusão para preencher o vazio existencial.

O recurso ao registro mitológico, incorporado no exemplo anterior, aparece em outras narrativas, utilizando-se da letra como significante para reafirmar o caráter metaenunciativo, norteador da intrincada escritura delirante. Em **O oco** (in “*Kadosh*”, 2002, p. 196) aponta-se uma nova imagem: “Parti-me. Sou artesão. Às vezes penso se não sou Cadmo também. Cadmo e suas variações. Fui artesão e inventei o alfabeto. Isso me convém. Não é verdade que construo a palavra e mando **recados gaguejantes?**” (grifos acrescentados<sup>12</sup>). São numerosos os exemplos em Hilst, mas somente percebidos no deslindar das repetições, em forma circular, caleidoscópica, num eterno retorno da linguagem aos mesmos lugares do significante, opacidade do “nada”, do “sem sentido” que, ao mesmo tempo, permite inúmeras significâncias. No texto **O oco** (in *Kadosh*, 2002, p.198), a voz delirante acrescenta: “Quero me elucidar e unir elementos contrastantes. Se soubesse como fazê-lo já o teria feito.” Em **Fluxo** (in *Fluxo-floema*, 2003, p. 38,), a voz afirma, como se tecesse uma teoria da fala delirante, num jogo entre significantes e significâncias: “Por favor,

<sup>12</sup> Será utilizada a abreviação gs.a., para substituir “grifos acrescentados”.

tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, e tem sentido também tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter sentido”. Em **O oco** (in *Kadosh*, 2002, p.180): “Devo ouvir e falar ao mesmo tempo. Às voltas com discursos”.

Há outros vestígios de tensão das vozes, numa instância de discursos concorrentes, em múltiplos espelhos:

O fio me conduzindo ou eu mesmo Ariana? Nunca tive a chave, ah, isso não, busquei isso sim. Então sou eu que estou entrando e ela do lado de fora me guiando? As rimas de repente. Paupérrimas. É que o som se fecha aqui por dentro, há paralelas e curvas, talvez o labirinto não seja a construção ideal, procura volutas contorsões, tudo é segredo, olho para cima, devo puxar o fio estendê-lo ao máximo, viro para a direita, para a esquerda, espaços vazios, não há um só objeto, nenhum prego como ponto de referência [...] (**O oco**, in *Kadosh*, 2002, p.151)

A insistência na geometria de discursos concorrentes, pelo controle do sujeito da enunciação, usada como dêixis para marcar o caminho da busca do paranoico pelo sentido sempre falhado, “cego”, “tateando nadas”, persegue os “segredos” ou os mistérios do ser, traçando questões do ator de saber insabido em tensão com a lucidez do ator de saber trágico. Assim, o discurso é manipulado simultaneamente a partir dos três lugares metadiscursivos, confundindo a percepção dos registros que oscilam entre o delírio e a significância do trágico, construído na simulação de uma metáfora delirante: “Vou indo aos saltos. Melhor, como na gangorra, lentamente, prá lá prá cá para cima para baixo ainda não sei, mas **os dados são numerosos, a partir de agora um homem atento pode tecer uma bela teia [...]**” (**O oco**, in *Kadosh*, 2002, p. 145, gs.a.).

Em *Com os meus olhos de cão* (2006, p. 47) retornam os mesmos “recados gaguejantes”, traços de percurso de busca de sentido: “Conhecimento. Bêbado vou indo. Alguém descobrirá em parte o meu trajeto se aplicar aquela Lei da Desordem”. Ou em **O oco** (in *Kadosh*, 2002, p. 160): “Fugi, pois amigos, vós que me ledes, a boca entupida de asteriscos. [...] Devem ter notado que me fragmento, que interrompo a linha melódica e sopro num trombone assim sem mais nem menos”. A mistura de significâncias entre corpo e palavra atesta o lugar da fala paranoica: “Ai ai, a nudez das palavras. Despojá-las de tudo. De ambiguidades. A minha própria nudez” (**O oco**, in *Kadosh*, 2002, p. 185).

As recorrências do trágico na metáfora delirante podem ser observadas na repetição das mesmas significâncias em outros exemplos. Em *Com os meus olhos de cão*



(2006, p.23): “Afinal tudo deixa um certo rasto. Na morte ossos, depois cinzas. Vestígios na urna [...] agora pertenço ao mundo dos mudos, os dedos agitando-se em ansiosos sinais e a garganta ancha de vazios; “Linguaraz imobilizado. Aqui mesmo discurso” (*Com os meus olhos de cão*, p.48). Em **Floema** (*in “Fluxo-floema”, 2003, p. 225 gs.a.*): “Koyo, emudeci. Vestíbulo do nada. [...] o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci **nada do que eu digo estou dizendo**”.

Na confluência dos delírios, é inegável o retorno, “o desdobramento e a somação” das mesmas significâncias repetidas em novas formas de significantes. Na instância de tensões do discurso é possível perceber “as diferentes lógicas”, construídas por um jogo insidioso que descola sentidos do “campo de presença, na sua predicação existencial” e pelo “campo assuntivo” atinge a dimensão retórica representada por *topoi* que se articulam “às potencialidades” do trágico, colado na letra do delírio pela arte da manipulação da “predicação” delegada ao duplo paranoico pelo sujeito da instância de discurso; isso, para incorporar as terminologias de Fontanille (2007), já explicitadas. Se nada do que o delírio diz está dizendo, é preciso caminhar “cego” nas “dassignificações” da palavra, num despedaçamento do corpo-linguagem, espelhando-se na voz de *A obscena Senhora D* (2005):

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (**A obscena senhora D**, p.17)

compreender o quê, Ehud?  
nomeia as ilusões, afasta-te da vertigem  
hen?  
loucura é o nome da tua busca, esfacelamento,  
cisão.  
derrelição. (**A obscena senhora D**, p.56)

É preciso, pois, seguir a simulação da letra delirante no discurso para apreender seus hieróglifos que ressoam em “logogrifos”, ler seus “recados gaguejantes”, na tensão entre as “luminâncias” e a “mudez” das vozes, “descavando gritos” do trágico. Em *Com meus olhos de cão* (2006), lê-se:

Designificando  
Vou derretendo os compassos

Que criei  
Círculos  
que a minha volta desenhei (**Com meus olhos de cão**, p.41-42)

Designificando  
Vou descavando gritos [...] (**Com meus olhos de cão**, p.54)

Em suma, as articulações do discurso de Hilst, apresentadas em seus contornos iniciais, justificam a escolha da semiótica do discurso, no âmbito do estudo da práxis enunciativa da escritora, pelo vetor da simulação de um delírio. Tal escolha privilegia o enfoque da instância de discurso que delega a predicação do discurso a outras vozes, representadas pelo duplo paranoico. Importará, desse modo, **pesquisar o trágico, partindo-se dos lugares de onde se constrói a atividade enunciativa**, cujo fim é interrogar a noção de ser, que permitirá capturar outras significâncias do ponto de vista da letra que extrapola o campo de presença e remete às potencialidades do trágico, entre as questões do ser delirante e as questões do trágico sobre a condição humana, caracterizadas pela mesma lógica: todas as crenças são ilusórias.

## CAPÍTULO 5

### **O PROJETO: TRÁGICO E ACASO**

A narrativa *O projeto* faz parte da obra *Pequenos discursos e um grande*, de 1977, reeditada em 2003 no livro *Rútilos*. Pela própria denominação da obra, trata-se de um “pequeno discurso”, com procedimentos sintáticos mais ordenados em relação a outras narrativas, pertinente para servir de contraponto a outras mais complexas, nas quais a intensidade e a extensão marcam-se por aspectos identificadores da simulação de uma escritura delirante.

Essas características justificam a escolha de *O projeto*, transcrito abaixo, para uma análise mais detalhada, conforme os fundamentos da semiótica do discurso, selecionados no capítulo 2, no nível da asserção e da assunção dos enunciados. A amostragem desses mecanismos servirá para explicitar-se a práxis enunciativa de Hilst, apreender seu discurso pela **instância da enunciação** marcado pela intensidade e pelo desdobramento na extensão, a fim de evidenciar a potencialidade do universo trágico.

### O projeto

HAMAT, EU HIRAM, quero construir a casa. Dentro de mim, sagrado descontentamento. Tu és minha mulher e o teu olho traduz desejo de eloquência. Sei que posso falar a noite inteira e esvaziar teus eternos conceitos, sei tudo o que tu és, veludosa e decente, redondez, faminta do meu gesto, sei, Hamat, que vais dizer que se mudo de casa mudo de natureza, e que é inútil querer o real do meu espaço de dentro, sei que vais dizer que eu, homem político, devo permanecer junto aos homens, abrir e fechar constantemente as mandíbulas, sei quase tudo de ti, de mim sei nada, sei muito dessa pallha que se chama aparência, sei nada dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro. Hamat: a memória e seus ossos, a torpe lucidez, minha viagem através dos retratos, eu e meu rei trocando segredos, ressonando espaço-viuvez, e a cólera de saber que tudo me possui e ao mesmo tempo nada, que nada em mim é permanência, e tudo é permanência, vínculo, tudo se adere ao círculo, tudo é a mesma linha que se estende, tudo é tangente, tudo está colado a mim. Da mãe e do pai guardo minúcias, de ti, minha mãe, um amarelo-claro enrolado ao pescoço e descendo desmaiado pelo dorso, olho-água distorcendo a visão das hortênsias, o dourado dos cogumelos, os caramelos importados, e tu, meu pai, tua altura, magreza, teu olho duro, teu círculo de ouro, distanciamento e secura, teus papéis, teus livros, teu tesouro ser assim — que ninguém me perceba, não estou em casa, diga, Hiram, que desde ontem sumi e ainda não me achei, frivolidade e fadiga desta casa, tua mãe, Hiram, esse perfume-injúria pelas salas, senta aqui meu filho, que a tua relação com as mulheres seja breve, confidente de ti mesmo não mistures as fêmeas com teu todo austero, poupa a palavra, fecha a boca com as fêmeas, vai metendo, fêmeas e loucos se for preciso escolher não vacila, escolhe os dementados, escolhe um homem quando te der a bambeza nas pernas, medo covardia nojo de existir, o choro que é do homem, porque a mulher não chora, Hiram, a mulher esfarela, e vai se abrindo se o homem emudece e se fecha, meu filho, se tu tagarelas — Perdoa, Hamat, quando falo dos meus, essa agressão de mim — Gostaria de ter nova síntese para todos os dados anteriores, gostaria de te dizer do secreto das palavras, um vir-a-conhecer sem o lustro de agora, que eu dissesse, Hamat, Política Poder, e tu dissesse assim: isso quer dizer vida, e o melhor de ti mesmo no outro, não é isso, Hiram, Política Poder? E eu dissesse sim, é verdade.

Queria muito sorrir para alegrar teu momento, e mostrar meus dentes, morder teu peito, mistura Hiram-Sade, te fazer sangrar de gozo, de desgosto, te dar outra vez mil vezes minha magnificente dureza, ser lânguido e barroco, arabescos em cima do teu corpo, queria muito, Hamat, mas sou todo impotência na minha rombuda cabeça aqui de baixo, porque há mais volúpia em pensar na esquiva coisa do meu ser de dentro, que me estender ao teu lado, ordenar-me, dizer que à noite sou teu é mentira, meu tecido escondido, umbroso, meu ídolo sem nome, minha pergunta sem resposta em nenhum livro, e tua boca muitíssimo dulçorosa, meu ciclo de vida, de poesia, plantado em tua boca, envenenado, húmus de outra boca é o que se faz preciso, Hiram, não é de ninguém, nem de seu povo, nem de sua língua que não diz a palavra. Hamat, a casa. Cresce, se faz continente, chega a ter um espaço que não me pertence, não há mais sabor nos triunfos, na construção de estradas, devo deter-me, espiar o poço, dizer a mim: Hiram, não é verdade que nunca desceste?

Eu não sou teu, Hamat, porque antes de ti fez-se o sopro de Alguém sobre o meu corpo, e muitas vezes pensei que já nasci maduro e triste e perfeito para morrer porque as coisas em mim sabem do seu destino adulto, as coisas em mim não são coisas-meninas, surgem na mão, prontas para serem colhidas. É bom chamar Hakan, Herot, Hemin, e dizer-lhes que eu, Hiram, quero construir a casa. Alicerce de pedra porque o chão é de areia, e matéria alvinhenta para espelhar o grande sol de dentro. É no deserto sim, Herot, e vais ter medo. Mas teu corpo que pode amar a Deus vai amar todas as coisas, vento, areia sobre a tua cara, teu manto negro, a gordura que será preciso espalhar pela carne, debes untar tudo, luzir oleosidade. E tu, Hakan, traz teu compasso, teu esquadro, teus números, tua santa geometria. E tu, Hemin, meu filho, vais fazer parte de um tempo que não é o teu, exercício imprudente, legado que pode te tornar idiota ou sábio. Meu corpo absorveu o mundo, a cada manhã ele recria piedade e justeza, assimila e pranteia dores, e Herot em mim não me traz alegria.

Herot: nem posso. Tocas a mulher, Hiram, e pensas no esgarçado do Tempo, tocas e não sentes a carne de Hamat, o que vês é a tua própria mão, e contas os teus dedos, elaboras matemática e poesia, são cinco, e cinco os sentidos, e dez os dedos das mãos e vinte todos os dedos, e dividido que sou em três, cabeça tronco e membros, como posso ser um e dar de mim, se de tudo o que sou não conheço o segredo? Para sentir a carne, Hiram, é preciso sorver o que se vê, ceifar o que se conhece, arranca teu desejo de perenidade, de querer existir antes, desde sempre, e depois no infinito, pensa que

Penso sim, que sou muito menos, Hamat, estendido ao teu lado, sou menos, vou te dizer porque: devo esquecer tudo o que aprendi par te ver um corpo e me dizer — esta é Mulher, não Hamat, esta é uma fêmea que não sabe de si mas que tem cheiro e gosto, e vai me dar seu gozo, e eu Hiram vou ter o meu, e juntos somos apenas dois corpos, corpo de um que é o meu, corpo de outra o teu, e assim devo te conhecer, sem formular perguntas, cindido, que eu não saiba que é tu Hamat, que eu não me saiba Hiram, contorno nítido, singular juízo, inflamante e extenso diálogo político — Hemin: pai, não quero ir. Casa? Temos uma. E tu que tens teu povo, teu rei, como podes pensar em viagem e deserto? Tudo isso é fantasia do pai. Ando pensando se não seria melhor conhecer a cada dia mais teu outro. E outra coisa: o rei tem mais olhos para Hamat que para a verdade. Enquanto sonhas o deserto, ele sonha teus linhos, tua mulher. Teu claro céu aberto é par o rei sombra e substância de um quarto. Tu te imaginas ao sol. E ele se imagina na penumbra, com Hamat, a sós.

O rei, repressão, corpo. O rei, sepultura do povo. Cochicho em seus ouvidos: meu rei, não será para sempre teu envoltório de gozo, um dia a garra do teu povo se alonga até a garganta e rasga a lâmina metálica que tu colocaste. Fecundo e odioso pode ser o grito de quem jamais ouviu sua própria palavra, experimenta, meu rei, repetir FACA FACA, mentalmente desenhá-la, FACA FACA e pensa numa bota sobre a tua cara, FACA FACA, e a tua boca de sangue, e de repente ao teu alcance o instrumento de aço. Não te tornarás inteiro fogo e agressor? FACA, meu rei, palavra que dirá teu povo, com a mesma volúpia co que dizes amor. E com a mesma inflexão dos justos. Eu, Hiram, vou construir a casa. Dentro de mim, sagrado descontentamento. (O projeto *in Rútilos*, p. 15-20)

O discurso nessa narrativa parece orientar-se por uma sintaxe do tipo **fluxo da consciência**. Um parêntesis impõe-se para sinalizar-se uma *distorção semiótica* efetuada por Hilst, no tocante à emergência de um novo padrão de fluxo da consciência, colocado não no universo do neurótico, mas do psicótico, pela transformação da sintaxe reconhecível como fluxo da consciência em uma que ordena os elementos simulando o **acaso**, pela imprevisibilidade, e não pela associação livre, lógica especial para revelar os devaneios comuns a uma mente paranoica. O ponto de partida é o mesmo, há o uso de mecanismos

semelhantes, porém com funções diversas. A técnica do fluxo da consciência orienta-se, segundo Humphrey (1976), predominantemente, pelos seguintes parâmetros:

- a) ênfase na exploração dos níveis da consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar o *estado psíquico* das personagens; representação do mundo natural com destaque para a *personalidade neurótica*, entretanto desejosa de ter contato com aquilo que existe de estável, no nível do significado;
- b) escolha do mundo interior da atividade psíquica para ali *dramatizar seus valores*, representar sua textura e destilar algum significado;
- c) suspensão do conteúdo mental de acordo com as leis de associação psicológica;
- d) captura da qualidade irracional e incoerente da consciência íntima não pronunciada para comunicá-la ao enunciatário; procura de *maneira realista* para representação da consciência, mas conservando suas características de intimidade: *incoerência, descontinuidade e implicações particulares*;
- e) técnicas de enunciação no nível do monólogo interior direto, indireto, descrição onisciente e solilóquio;
- f) representação de descontinuidade e condensação por figuras de retórica padronizadas; sugestão de níveis de significado múltiplos e extremos por meio de imagens, metáforas e símbolos; uso da mitologia como símbolo;
- g) convenção de pontuação típica da apresentação de pensamentos e sentimentos que aparecem não em cadeia, mas como um fluxo em rede labiríntica;
- h) técnica de montagem semelhante à cinematográfica com função de representar simultaneamente mais de um tempo ou objeto; técnica idealizada para projetar a dualidade e o fluxo da vida mental;
- i) a consciência dos níveis que antecedem a fala não tem um padrão definido, uma consciência que, por sua própria natureza, independe da ação. O “enredo” deveria ficar em segundo plano, mesmo assim seria preciso sobrepor certo padrão aos materiais caóticos da consciência;
- j) técnicas específicas a cada autor, por exemplo: a rede labiríntica, as palavras-valise, a sátira, a ironia, o burlesco, a paródia, tendo como padrão o mítico, em Joyce; assim como a anatomia psíquica de Virgínia Woolf está repleta de efeitos sensoriais, de sensibilidade impressionista, pela cor, som e formas; os solilóquios chegam próximo à poesia.

Em Hilst, praticamente, encontram-se todos esses parâmetros, distorcidos pelo tipo de práxis enunciativa simuladora de um delírio, cuja predicação da enunciação é delegada a vozes, atribuídas a um ator paranoico, num discurso de caráter paralogístico que mistura as referências entre *lucidez* e *demência*. Hilst usa a noção de paranoia na sua raiz, como conhecimento paralelo. Este se descortina num saber trágico. Para chegar-se a esse tipo de apreensão é preciso considerar a obra narrativa de Hilst como um todo, investigá-la em profundidade, por ser dominante nela um discurso circular, num mecanismo de eterno retorno na diferença.

A semiótica do discurso concerne ao campo que contém em si uma semiose em ato, da qual se deve ocupar um analista. Ao ler um discurso, o analista deve elaborar a significação. Para elaborá-la, necessita tomar posição em relação ao campo de discurso, adotar um ponto de vista, desenvolver uma atividade perceptiva. Em *O projeto*, há elementos que sinalizam alguns parâmetros típicos da práxis enunciativa da escritora, no âmbito do trágico, reiterados em outras narrativas que mais adiante serão analisadas. Esta análise busca, por meio dos mecanismos da semiótica do discurso, explicitar caminhos que permitam ampliar a percepção de certas sutilezas e singularidades da práxis enunciativa da autora com relação ao universo do trágico.

### 5.1 O sujeito da enunciação e o duplo paranoico

Graças a uma deiscência de tipo metassemiótico, o discurso reflete-se a si próprio e oferece uma representação das condições e das operações que dirigem a produção do enunciado. Considera-se, no nível da predicação do discurso, em narrativas de Hilst representativas do trágico, a posição de um sujeito da enunciação que engendra o discurso de maneira paralogística em que há, simultaneamente, uma lógica que incide sobre a lucidez e outra sobre a demência. Essa lógica “delirante” é controlada pelo sujeito da enunciação ao delegar a predicação do discurso a um duplo paranoico (vozes de um eu-outro), a partir de duas posições actanciais: a de um ator de saber insabido e a de um ator de saber trágico.

Essa postura é mais evidente em narrativas da autora em que a sintaxe surge aparentemente caótica, numa escritura “delirante”. No entanto, em outras, como em *O Projeto*, mesmo que a sintaxe seja mais ordenada, a instância de discurso mantém esse procedimento de natureza paralogística.

A instância discursiva confere à práxis enunciativa o estatuto de ocorrência presente, atual e específica. Designa o conjunto das **operações**, dos **operadores** e dos **parâmetros** que controla o discurso. O ato fundamental dessa instância é o da **tomada de posição**, ou seja, o da visada intencional. A **função semiótica** é o resultado da tomada de posição de um corpo próprio, que determina, primeiramente, um domínio interoceptivo e outro exteroceptivo, e depois a projeção desses dois domínios um sobre o outro pelo efeito da mediação proprioceptiva.

A questão da articulação entre o sensível e o inteligível diz respeito à emergência da significação a partir da experiência sensível. Essa conversão está presente no discurso em ato. A intensidade que afeta a atenção e atua sobre ela tem relação com a **visada intencional**, tomada de posição do corpo próprio. Essa visada orienta a atenção para uma primeira variação, chamada **intensiva**, e leva a uma **apreensão** que relaciona essa primeira variação a outra chamada **extensiva**, delimitando assim o domínio de pertinência que articula as valências ao sistema de valores. Esse sistema só pode ganhar corpo quando nele surgem **diferenças**, condição para o **inteligível**. Ao enunciar, a instância de discurso enuncia sua própria posição, a **tomada de posição**, dotada de uma presença que servirá de orientação ao conjunto das outras operações.

Em *O Projeto*, a tomada de posição da instância de discurso é manipulada pelo sujeito da enunciação, um saber de controle, que delega a voz a um ator da enunciação. Ao enunciar, a instância de discurso enuncia sua própria posição: “Hamat, eu Hiram, quero construir a casa. Dentro de mim, sagrado descontentamento” (p.15). A **função semiótica**, resultado da **tomada de posição** desse sujeito da enunciação que delega a predicação do discurso a uma voz, representada pelo antropônimo “Hiram”, sob a instância da enunciação, é fundamentalmente aquilo que afeta, direciona a visada do discurso e vai interferir em todos os outros atos de linguagem.

## 5.2 A construção da casa

A asserção: “Hamat, eu Hiram, quero construir a **casa**. Dentro de mim, sagrado descontentamento” (p.15), ato de enunciação pelo qual o conteúdo de um enunciado advém à presença, contém algumas dêixis. A enunciação assume a asserção: algo está presente para aquele que enuncia; algo acontece em relação a ele, no campo de presença em que ele é o ponto de referência; algo advém em relação à **posição** da instância de discurso e afeta essa posição ou coage a reafirmá-la. Nessa perspectiva, considera-se uma predicação existencial, pois o ato de enunciação situa o enunciado no campo de presença e lhe atribui um modo de existência, um grau de presença.

Sendo assim, o sujeito da enunciação regula a forma do conteúdo, pelo contraste entre a reiteração de valências “afetivas”, conotativas do espaço do “de dentro” e a valência denotativa de “quero construir a casa”. Da tomada de posição, assumida pela voz do ator da enunciação Hiram, depreendem-se, inicialmente, algumas direções com relação às estratégias do sujeito da enunciação que podem ser deduzidas pela visada intencional: “Hamat, eu Hiram, quero construir a **casa**. Dentro de mim, sagrado descontentamento” (p.15). O discurso dirige-se a um interlocutário, Hamat, a seguir decodificado como sua mulher: “Tu és minha mulher”. A voz do “eu” encontra-se em busca de algo, aparentemente de um querer fazer: “eu Hiram, quero construir a casa”. No entanto, esse enunciado recebe o acréscimo de um elemento modificador do foco (construção da casa): “Dentro de mim, (sagrado) descontentamento”.

Sob a ótica do estilo de categorizações, constata-se que o semema “casa” funciona como um **agregado**, termo de base neutro, numa dialética entre a generalização, na qual a referência imediata aponta para “moradia” e a particularização, exercida pela dinâmica do signo ao ser associado a elementos no campo de uma visada afetiva do “de dentro”; por essa marca instaura-se uma pulsão que requer decodificação mais ampla, a ser articulada no desdobramento do discurso, na sua extensão. Em suma, nesse enunciado inicial há, em contraponto, duas orientações enunciativas: “quero construir a casa”, com ênfase num querer fazer, que remeteria ao domínio da ação, em contraste com uma série de traços comuns relacionados ao ator da enunciação Hiram: “eu” “dentro de mim (...) descontentamento”.



Percebe-se ainda que algo afeta especialmente esse enunciado inicial e funciona aparentemente como um elemento desencadeador, que não se encaixa no sentido reiterado na visada, é o caso de “sagrado” (descontentamento) e, por isso, obriga a estabelecer uma nova leitura. É impossível identificar de imediato no contexto a carga afetiva dessa palavra. Nota-se que o semema “descontentamento”, pertencente à categoria do eu, ao aparecer associado a “sagrado”, pressiona a busca de novas referências.

Essas primeiras pontuações caracterizam um percurso de semiose que privilegia na tomada de posição a identificação da predicação existencial pela estratégia das **categorias** no devir das figuras. Essas categorias, numa articulação entre visada e apreensão esquematizada a partir de isotopias, permitirão distinguir valências que no decorrer das articulações do discurso evidenciarão os valores buscados em relação ao universo do trágico.

Ao selecionar-se o **estilo de categorizações** na narrativa *O Projeto*, dirige-se a percepção ao mesmo tempo para estabelecerem-se as primeiras articulações sintáticas do discurso. Segundo a postura teórica de Fontanille (2007), as categorizações se tornam estratégia no interior da atividade do discurso. Parte-se de visadas e apreensões, de marcas da instância de discurso no campo de presença, de onde se estabelecem as primeiras configurações do campo esquemático na decodificação de um esquema tensivo, caracterizado por diferenças, que permitirão estabelecer no âmbito da proprioceptividade, da tomada de posição do corpo próprio, a sua correlação com os outros dois domínios do discurso: o da interoceptividade e o da exteroceptividade.

Os estilos de categorização só podem ser estabelecidos quando se coloca a formação dos sistemas de valor sob as modulações da presença perceptiva e sensível, quando se leva em conta o controle que a percepção exerce sobre a significação. Essa categorização determina simultaneamente o valor em duas dimensões: de um lado, pela **posição num conjunto de relações**; de outro, pela **diferença no devir desse sistema** limitado entre a “categorização” e a “generalização”, conforme o nível de especificação.

### 5.3 Lógica tensiva: saber tudo e saber nada

A estrutura tensiva apresenta-se como um modelo de engendramento dos *valores* discursivos no *espaço interno* da correlação a partir de *valências* perceptivas e graduais que constituem esse espaço de controle. Portanto, ela relaciona o sensível e o inteligível na medida em que as valências de controle — do tipo gradual, tensivo e perceptivo — determinam as diversas posições categoriais (ou valores) do espaço interno.

Considerando-se a **posição num conjunto de relações**, há quatro tipos de *categorização*: agregado, fila, série, família; e considerando-se a **diferença no devir do sistema**, há uma *estrutura tensiva* num esquema elementar de tensão que pode ser classificado alternativamente como ascendente, descendente, por amplificação, por atenuação, quanto à captação de valores isolados. Esses valores agregam-se a outro nível de valências e valores determinados pelos esquemas tensivos capturados em *graus de profundidade* que sinalizam a correlação de forças direta ou inversa de intensidade (interoceptivo) e de extensão (exteroceptivo) sob o paradigma forte/fraca. Essas forças dizem respeito às diferentes posições que levam à correlação de valores no âmbito do discurso. No presente esquema, essas posturas teóricas serão articuladas entre si e serão demonstradas de forma integrada na análise de *O Projeto*. Para evitar a repetição de enunciados na amostragem do texto, eles estarão relacionados ao mesmo tempo a diversos níveis de articulação semiótica.

A estratégia de **agregado**, termo de base neutro, no devir do sistema, é limitada ao movimento entre “particularização” e “generalização”, conforme o nível de especificação do termo de base. O valor, portanto, será avaliado em termos de **especificação**. No caso da narrativa *O Projeto*, está concentrado em torno da figura “casa”, cujo grau de aparecimento no discurso apresenta *intensidade e extensão fracas*: quanto *menos* a visada é intensa, *menos* a extensão é extensa. No devir do discurso, repete-se, numa variação *descendente*, o enunciado inicial “quero construir a casa”. A partir da tomada de posição, *sofre uma diminuição de intensidade*, porque seu sentido se agrega a outros elementos estranhos à primeira visada.

Na sua *extensão*, esse mesmo enunciado, ao reiterar-se no final da narrativa, produz um *relaxamento cognitivo* por repetir a mesma postura, mantendo os mesmos sememas: no tocante a “construir a casa” (p. 20). Nessa repetição, porém, instaura-se uma diferença, a verificar-se não só por outros desdobramentos no discurso, mas também pela mudança de verbo no tocante ao enunciado inicial, ao comutar o verbo de “quero” para “vou”. Essa

mudança instaura uma ambiguidade quanto ao sentido de “casa”, pontua uma sintaxe circular e pressiona um retorno ao início do discurso para revisar suas significações. No desdobramento sintático, no nível do esquema tensivo, o semema “casa” estende-se a outras valências e valores, por isso, será identificada também em outra categoria a analisar-se mais adiante.

Na estratégia da **fila**, o devir do sistema é avaliado em termos de *representatividade* por meio do melhor exemplar, melhor amostra. Aparece no conjunto seguinte à tomada de posição. Após enunciar o “descontentamento”, o ator da enunciação Hiram passa a desdobrar em sua mente essa ideia, conforme uma isotopia de saber/não saber, enunciados do tipo: “sei...” isso ou aquilo, “não sei” isso, mas “sei” aquilo. No presente caso, surge num contexto reiterativo, anafórico, de maneira acumulativa e antitética, permitindo selecionar-se no devir desse conjunto a **melhor amostra**, avaliada em termos de representatividade, conforme demonstração, organizada destacando-se a sintaxe anafórica (**em negrito**) e a antitética (sublinhada) a seguir:

Sei           que posso falar a noite inteira e esvaziar teus eternos conceitos,  
 sei tudo     o que tu és, veludosa e decente, redondez, faminta do meu  
 gesto,  
**sei**, Hamat, **que** vais dizer  
                   **que** se **mudo** de casa **mudo** de natureza,  
                   e **que** é inútil querer o real do meu espaço de dentro,  
**sei**           **que** vais dizer **que** eu, homem político, devo permanecer junto  
 aos homens,  
                   abrir e fechar constantemente as mandíbulas,  
**sei** quase tudo de ti,  
 de mim **sei** nada,  
**sei** muito dessa palha que se chama aparência,  
**sei** nada dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro. (p.15)

Considerando a “fila” de anáforas sob a instância de “**sei**” que marca a posição do ator da enunciação, pode-se reduzir essa distribuição anafórica de enunciados sob o classema “saber”. Este é *atualizado* por vários enunciados que se distribuem no conjunto e o complementam. O modo *atualizado* é o das formas que advêm no discurso e das condições para elas advirem. Essa fila de “saberes” abre outro estatuto a ser considerado ao lado das categorias, que se integra a ela por meio da estrutura tensiva, para marcar uma diferença no devir do sistema. O objetivo é extrair valências afetivas e cognitivas no devir das figuras, procurando caracterizar sua dinâmica e dialética. Inicialmente, é necessário selecionar,

como amostragem, alguns **modos de existência** presentes no enunciado exposto, deitizado por sememas que permitirão evidenciar algumas tensões existenciais nesse conjunto citado.

Segundo Fontanille (2007), os modos de existência compreendem: o virtualizado, o atualizado, o potencializado e o realizado. Em um mesmo discurso coabitam grandezas de estatutos diferentes que derivam de modos de existência também diferentes. Estes convertem a copresença numa espessura discursiva e projetam articulações modais sobre o campo do discurso. Para que em um mesmo discurso coabitem grandezas de estatutos diferentes, elas devem derivar de modos de existência igualmente diferentes: a **copresença** discursiva não se reduz à **coocorrência**, deve-se levar em conta a **forma tensiva** pelas quais essas grandezas coexistem.

Do ponto de vista da copresença de grandezas de estatutos diferentes, considera-se o exemplo: “sei tudo o que tu és, veludosa e decente, redondez, faminta do meu gesto”. Selecionando-se nesse enunciado a coocorrência de “veludosa e decente”, observa-se um **percurso ascendente** que explora a tensão entre o modo *virtual* e o *realizado* na medida em que “veludosa” se distingue pela sua manifestação de certo modo “estranha” e estabelece de imediato uma relação virtual com o semema “veludo”. Assim, “veludosa” explora a tensão entre o virtual “veludo” e o realizado “veludosa”. O morfema “-os” remete ao conteúdo que atualiza a qualidade do “veludo”, referência à maciez; no entanto, no momento em que é percebida a copresença de “veludosa” com “decente”, este ressignifica o termo anterior, potencializando-o de maneira oposta com a “qualidade” de uma mulher “sedutora e ardilosa, sensualmente”, *realizando* um novo sentido.

Em outro exemplo, pode-se selecionar o movimento inverso de copresença numa coocorrência tensiva, é o caso de um **percurso descendente** que explora outra tensão e se dá entre o modo realizado e o modo virtualizado, passando pelo potencializado. O modo *potencializado* é próprio à dimensão retórica dos atos de discurso. Uma forma é considerada potencializada quando sua difusão ou seu reconhecimento são tais que ela pode figurar como *topoi* do discurso (tipo, lugar-comum ou motivo, disponíveis para outras convocações). É um espaço categorizado, rede de diferenças, manipulação de estruturas tensivas e modos de coexistência de enunciados. O modo potencializado, à medida que volta em direção ao sistema, cristaliza formas usuais em estereótipos e alimenta a competência daquele que enuncia, graças a produtos de usos mais típicos: “e que é inútil querer o real do meu espaço de dentro, (...) sei que vais dizer que eu, homem político, devo permanecer junto aos

homens, (...) **sei muito** dessa palha que se chama aparência, **sei nada** dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro” (gs.a.)

No modo *realizado*, aquele pelo qual a enunciação faz as formas do discurso se encontrarem com uma realidade, do plano de expressão, do mundo natural, e do plano de conteúdo, do mundo sensível, é possível selecionar alguns sememas colocados de maneira coextensiva: espaço de dentro x homem político; coisa entranhada no meu ser de dentro x palha que se chama aparência; sei nada x sei muito. A práxis enunciativa articula esse discurso numa coocorrência tensiva de enunciados representativos de dois espaços na instância de discurso.

De um lado, há um espaço externo que compreende o modo *virtualizado*, correspondente à voz da mulher (evocada pelo ator da enunciação) que refrata um estereótipo ideológico (“homem político”, “palha”, “aparência”). Esses enunciados podem ser ratificados por outros, no desdobramento: “um vir-a-conhecer sem o lustro de agora, que eu dissesse, Hamat, Política Poder, e tu dissesse assim: isso quer dizer vida, e o melhor de ti mesmo no outro, não é isso, Hiram, Política Poder? E eu dissesse sim, é verdade.” (p.16,17) De outro, em contraponto e coocorrente, há o espaço interno em que o sujeito evidencia seu descontentamento por não saber nada sobre o mundo interior, ou seja, sobre a metafísica do SER.

Dessa postura do ator da enunciação, pode-se inferir o que se configura como *melhor amostra* desse conjunto (fila) por meio do enunciado: “de mim **sei nada** (...) **sei nada** dessa **esquiva** coisa **entranhada** no meu **ser de dentro**” (gs.a.). Depreende-se, portanto, a *experiência de perdição do ator de saber insabido* que sem “ter consciência” anuncia com a máxima “lucidez” o trágico da condição humana: para o paranoico, “o pior é afirmar a dor de ser”. Esse pior, *potencializado* pela tensão entre o modo realizado e o virtualizado, desdobra-se em saber trágico entendido como o pior é nada poder afirmar, visto que “tudo é nada”. Evidencia-se nessa acepção uma das máximas do discurso trágico segundo Rosset (1989), ratificada por outras afirmações: “sei muito dessa palha que se chama aparência, sei nada dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro”.

A práxis enunciativa, portanto, administra a distribuição e a variação dos modos de existência, os quais dizem respeito diretamente às relações entre o sistema e o discurso, uma vez que o sistema é, por definição, virtual, enquanto o discurso visa à atualização. Em termos de presença, envolvendo os aspectos espaciais e temporais, a práxis enunciativa

apreende o modo de existência das grandezas e dos enunciados que compõem o discurso em seu estágio virtual, pois são entidades pertencentes a um sistema; *atualiza-os*, pois são seres de linguagem e de discurso; *realiza-os*, pois são expressões; *potencializa-os*, pois são produtos de uso.

O ato semiótico consiste, então, em *realizar* uma figura, em remeter outra figura ao estado *virtualizado* e em *colocá-las em interação* de tal forma que, no momento da interpretação, o enunciatário “vá e volte” de uma figura à outra. Como foi referido, o modo *realizado* é justamente aquele pelo qual a enunciação faz as formas do discurso encontrarem-se com uma realidade — a realidade do plano de expressão, do mundo natural, e do plano de conteúdo, do mundo sensível.

Na estrutura tensiva da presente narrativa, comparecem duas posições diferentes no espaço interno entre os enunciados anafóricos em *tensividade* com os antitéticos. Pode-se determinar nessa confluência um tipo de *correlação inversa de forças* que atuam no discurso, nesse conjunto: ocorre uma *intensidade forte*, ao reafirmar de maneira enumerativa, o quanto ele sabe, num desdobramento de *extensão cognitiva fraca*; ou seja, quanto mais há acúmulo de valências aparentemente cognitivas em torno de enunciados ligados à instância de “saber”, menos ele consegue medi-las na extensão. Quanto *mais* se estabelecem diferenças entre as valências afetivas distribuídas em graus antitéticos, *menos* o ator de saber insabido as reconhece. Essa correlação de elementos arrasta consigo uma *série* de valências afetivas, no espaço interno do discurso, identificadoras de traços comuns à posição inicial do ator: “dentro de mim (...) descontentamento”; *série* a verificar-se.

O próximo conjunto complementa a ideia de perdição dos referentes ao ser estruturado do ponto de vista do eixo de profundidade, por meio de uma sintaxe semelhante à anterior, conservando a estrutura anafórica, mas *intensificando-a* pelo uso de figuras de retórica do tipo da antimetábole e do paradoxo, numa *extensão* cognitiva fraca pelo estatuto enumerativo de um mesmo conteúdo: “saber tudo e nada” — na tentativa de apreender a “esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro”: “a cólera de saber que tudo me possui e ao mesmo tempo nada, que nada em mim é permanência, e tudo é permanência, vínculo, tudo se adere ao círculo, tudo é a mesma linha que se estende, tudo é tangente, tudo está colado a mim” (p.16).

Assim, ao falar-se em *intensidade e extensão*, remete-se a outra dimensão sintática, própria da **predicação assuntiva**, isto é, a outro tipo de articulação da presença,

complementar à predicação existencial (asserção). A assunção, uma perspectiva complementar à da asserção, além de evidenciar os efeitos no próprio corpo do discurso, é auto-referencial. Por ser auto-referencial, faz conhecer sua posição em relação ao que advém ao seu campo. Trata-se da presença em relação ao outro, presença da instância de discurso em relação àquilo que advém, presença em relação àquilo que surge no campo e que não é ela mesma.

A dimensão da assunção articulada à dimensão do reconhecimento na comunidade dos sujeitos concerne, portanto, a “sentimentos de existência” que lhe atribuem essas variações de presença no discurso. A *intensidade* é a *força de assunção* da enunciação, dimensão indispensável das *tensões existenciais* no discurso, obedece à lógica das forças, mais ou menos intensas; a *extensão*, concerne à capacidade de *desdobramento* e de declinação figurativa da enunciação, caracteriza-se por *posições e quantidades*.

Quanto à posição do enunciador, no devir das figuras, deve-se observar se esta é feita por **acumulação**, por **somação** parcial ou global, por **amostragem** ou por eleição de uma **parte representativa** do conjunto, por **fixação** ou por **rotação**, características decisivas para poder dispor-se sobre a **forma do conteúdo** que ele assim apreende. Esta nos informa até sobre a **concepção do mundo** que determina a escolha do ponto de vista. No caso dessa narrativa, nos dois primeiros conjuntos, a posição do enunciador pela ocorrência reiterativa de elementos da visada intencional caracteriza-se pela somação parcial que remete à figurativização de Hiram no âmbito de aspectos indiciadores do “de dentro”, postura adotada com maior complexidade em **Fluxo** (*in*: Fluxo-floema, 2003), a tratar-se mais adiante.

Contudo, nessa somação parcial distingue-se a *melhor amostra* identificadora do ator de saber insabido, parte representativa em torno da qual vão girar todos os outros elementos no devir das figuras no tocante aos *topoi* do trágico: a visão metafísica, numa lógica tensiva entre lucidez e demência, entre o “saber tudo e o saber nada”. A essa característica “fundante” somam-se, no desdobramento do discurso, outros mecanismos que serão apontados no decorrer da análise.

A estratégia da **série** surge quando, no devir do sistema, se averiguam traços comuns, em graus de *coerência*, conforme seu número aumenta ou diminui. Ao evocar-se *coerência* de um texto, visa-se ao número e às recorrências de traços partilhados e distribuídos. Nessa narrativa, os **traços partilhados** com maior ocorrência competem à representação do ator

de saber insabido em meio a sua **concepção de mundo**. Esta é passível de ser captada na forma do conteúdo de enunciados, por meio da seleção de valências do espaço interno do discurso, no âmbito da categoria **série**, para relacionar-se ao plano de expressão do espaço externo, com o intuito de apreenderem-se os valores potencializados pelo universo trágico.

#### 5.4 A letra do universo trágico

A demonstração da estratégia da série, quanto ao estilo de categorização, será articulada, do ponto de vista do devir das figuras no sistema do discurso, estabelecendo-se uma correlação entre a assunção de valências da narrativa e a extensão dos valores do espaço interno, articulados ao campo cultural, na semiosfera do trágico. Assim, as valências serão selecionadas, tendo por parâmetro a interpretação e a caracterização de *topoi*, marcadores do espaço do ator de saber insabido que refratam a “letra” do universo trágico. São decorrentes de vozes “ouvidas”, ou associadas, na mente do ator de saber insabido que engendra seu discurso numa enunciação ambígua, de caráter paralogístico entre a lucidez e a demência.

A assunção da **experiência de perdição**, na perspectiva da *diferença, no devir do sistema*, faz-se por meio de *somação* de **intensidades** fortes e pela *fixação* do mesmo enunciado construído com caráter paralogístico — “a cólera de saber que tudo me possui e ao mesmo tempo nada” (p.16) — e nos desdobramentos, visto ser o valor cognitivo fraco, na **extensão**, pela redundância e pela insistência no mesmo sentido.

Para observar a fixação nos desdobramentos, basta acompanhar suas *posições e quantidades* pela indicação das páginas nos enunciados selecionados: “sei, Hamat, que vais dizer que se mudo de casa mudo de natureza, e que é inútil querer o real do meu espaço de dentro, sei que vais dizer que eu, homem político (...)” (p.15); “a cólera de saber que tudo me possui e ao mesmo tempo nada, que nada em mim é permanência, e tudo é permanência, vínculo,” (p.16).

#### 5.5 *Hasard* e a questão do ser



Com o objetivo de aprofundar **a apreensão da concepção de mundo trágico**, decorrente da instância da enunciação com base na coerência dos traços em torno de Hiram, ator de saber insabido, destaca-se o enunciado: “sei, Hamat, que vais dizer que se mudo de casa mudo de natureza” (p. 15). A referência à **natureza** leva à observação de Rosset (1989) de que a literatura muitas vezes é ideal para exposição do trágico. Essa referência, portanto, leva em conta o espaço em que está inserida. Não se trata de conceituar filosoficamente o mundo e sim de refratá-lo por meio do ficcional, portanto o pertinente é ater-se à instância da enunciação e marcar valências indiciadoras do universo trágico, abordado sob a ótica da lógica do pior. Faz parte do terrorismo da filosofia trágica considerar que não existe natureza, pois, na verdade, essa filosofia está centrada no não-ser.

Conforme Rosset (1989), a palavra *hasard*, acaso em francês, carrega o sentido encontrado até hoje: uma espécie de silêncio original do pensamento que recobre **tudo o que não é**, ou seja, o que não tem causa. Para o pensamento trágico, esse conceito não deve ser entendido no âmbito das outras acepções de acaso: sorte (*fors*), encontro (*casus*), contingência (*contingentia*). Por sua carga excepcionalmente fraca em ideologia, é uma denominação adequada ao campo filosófico da lógica do pior. Esse aspecto leva à postura “terrorista” dessa lógica de que “o pior é nada afirmar”.

Por essa postura, denomina-se **natureza** um agrupamento de traços que, de certo ângulo, pode dar a um observador a impressão de constituir um conjunto. É tratada, pois, sob um ponto de vista e não como um objeto; pressupõe um compromisso teológico e teleológico de ordem antropocêntrica, leva em conta a intervenção de uma vontade, atuando na sua própria constituição. Uma vez que as três noções de *hasard* — *fors*, *casus*, *contingentia* — respeitam o conceito de natureza e têm necessidade dele, só a quarta noção — *hasard* — será relevante para a filosofia trágica.

O *hasard* original ou *hasard* constituinte recusa a ideia de natureza, pois não supõe qualquer natureza na sua origem. O *hasard* original é anterior a “tudo que existe” e está por todos os lugares; enquanto o *hasard acontecimental* é posterior e localizado. Interessa ao pensamento trágico apenas o *hasard* original, encontrado nos grandes pensadores trágicos: Lucrécio, Montaigne, Pascal, Nietzsche. Segundo Rosset (1989), o pensamento do *hasard* é a

única forma de materialismo absoluto a prescindir de todo pressuposto de ordem, tais como as ideias de lei, determinismo e mesmo de “natureza”.

*Hasard* é o nome que designa a aptidão da matéria a se organizar espontaneamente, sem causa (Lucrecio). Esse caráter de organizar-se espontaneamente, fundamento dessa concepção materialista, é também **um pensamento de pavor** por levar a pensar sob dois aspectos: primeiro, a ideia de *hasard* dissolve a ideia de natureza e põe em questão a noção de ser; segundo, a ideia de *hasard* soma-se à definição proposta por Freud (1996), da perda do familiar, ou seja, da descoberta de que este é, inesperadamente, um domínio desconhecido por excelência, o ápice da estranheza. O pressuposto da ideia de *hasard* que dissolve a ideia de natureza e põe em questão a noção de ser serve como suporte para observar-se a trajetória de busca do ator de saber insabido. Os complementos do enunciado anterior centram-se nessa redundância em torno das questões do “de dentro”:

sei, Hamat, que vais dizer que se mudo de casa mudo de natureza, e que é inútil querer o real do meu espaço de dentro, sei que vais dizer que eu, homem político, devo permanecer junto aos homens, abrir e fechar constantemente as mandíbulas, sei quase tudo de ti, de mim sei nada, sei muito dessa palha que se chama aparência, sei nada dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro (p.15).

Observa-se que o lexema “casa” muda de espaço referencial ao ligar-se a um espaço abstrato, existencial. Este é caracterizado como **esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro**. O próprio texto vai expondo um “projeto” de construção do ser de dentro. O desdobramento, quanto à extensão dos enunciados, muda de valência se apreendido sob esse ângulo. A demonstração desses desdobramentos levará em conta a série de traços que partilham dessa visão, ou seja, que focalizam a instância do ator da enunciação em busca de respostas para a questão do ser: “nada em mim é permanência, e tudo é permanência, vínculo” (p.16).

Marca-se, no nível dessa busca do ator de saber insabido, a angústia do paranoico sobre a “desnaturalização” do que ele entende por SER. Em meio à perdição em torno de questões metafísicas, constroem-se, em copresença e em um contraponto, enunciados que pontuam a confusão e o deslocamento de sentidos entre o físico (corpo) e o ser de dentro (metafísico, transcendente), entre espaço e tempo. O conjunto de enunciados a seguir serve

para caracterizar os desdobramentos (posição e quantidade na extensão) dessa angustiosa questão do ser, conjuntos que serão analisados nos seus pertinentes desdobramentos:

mas sou todo impotência na minha rombuda cabeça aqui de baixo, porque há mais volúpia em pensar na esquiva coisa do meu ser de dentro, que me estender ao teu lado, Hamat, e te amar. Me estender ao teu lado, ordenar-me, dizer que à noite sou teu é mentira, meu tecido escondido, umbroso, meu ídolo sem nome, minha pergunta sem resposta em nenhum livro (...) Hiran, não é de ninguém, nem de seu povo, nem de sua língua que não diz palavra (p.17).

Tocas a mulher, Hiram, e pensas no esgarçado do Tempo, tocas e não sentes a carne de Hamat, o que vês é a tua própria mão, e contas os teus dedos, elaboras matemática e poesia,(...) como posso ser um e dar de mim, se de tudo o que sou **não conheço o segredo?** (p.18, gs.a.)

Penso sim, que sou muito menos, Hamat, estendido ao teu lado, sou menos, vou te dizer porque: devo esquecer tudo o que aprendi para te ver um corpo e me dizer — esta é Mulher, não Hamat, esta é uma **fêmea** que não sabe de si mas que tem cheiro e gosto, e vai me dar seu gozo, e eu Hiram vou ter o meu, e **juntos somos apenas dois corpos**, corpo de um que é o meu, corpo de outra o teu, e assim devo te conhecer, **sem formular perguntas**, cindido (...) (p. 19, gs.a.)

A confusão entre físico, psíquico e transcendente, a lucidez em relação à impotência do ser e da linguagem reiteram as posições do ser cindido pelas questões. Ao observar-se o enunciado: “sou todo impotência na minha rombuda cabeça aqui de baixo, porque há mais volúpia em pensar na esquiva coisa do meu ser de dentro, que me estender ao teu lado, ordenar-me, dizer que à noite sou teu é mentira (...)” (p.17), o traço da “impotência física” soma-se à impossibilidade de apreender a “natureza” do ser interior, indiciada pelo semema “esquiva”, por meio do qual reafirma a dispersão do conceito de Ser pela projeção nesse enunciado de uma afirmação dita anteriormente num campo semântico de negação e mistério: “sei nada dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro” (p.15).

A ideia de **desnaturalização** do físico e do metafísico soma-se, por sua vez, a contrapontos marcados na linguagem, pela exaustiva reiteração de sememas indiciadores de falta, de ausência, usados também num campo semântico opaco: “meu **tecido escondido, umbroso**, meu ídolo sem nome, minha **pergunta sem resposta em nenhum livro** (...) Hiran, não é de ninguém, nem de seu povo, nem de sua **língua que não diz a palavra**” (p. 17). A copresença de elementos (sublinhados e **em negrito**) reincidem na fixação da impossibilidade de dizer com palavras o que é o ser interior, associado a sememas do campo semântico do tenebroso, do terrível — “tecido escondido, umbroso”; do enigmático — “meu

ídolo sem nome”, redundâncias em torno da busca de uma forma de expressão capaz de explicitar a natureza do SER.

A inapreensível “natureza” do ser leva-o a **questionar a linguagem**, colocando-a como inoperante para explicitar essa natureza. Esse aspecto ressoa na copresença dos enunciados: “meu ídolo sem nome”/“minha pergunta sem resposta em nenhum livro”, afirmações feitas por meio de mensagens “cifradas” que possibilitam a analogia com um ser “desencarnado do verbo”, apoiada no espaço externo do discurso, pela reversão do conceito religioso: “e o verbo se fez carne”. Essa referência aparece virtualizada no lexema: “livro” (Bíblia?), ressignificada no texto seguinte: “Hiram, não é de ninguém, nem de seu povo, nem de sua língua que não diz a palavra” (p.17), conduzindo a outra característica referente à “natureza” da linguagem como não-toda. Descola-se a letra do trágico que reitera o “não-ser”: de um “livro” (?), de uma língua, de um ídolo (?) sem nome, ou seja, a inexistência de uma natureza capaz de comprovar o ser. Conforme a lógica do pior, o “que existe” é nada, cujo sentido se entende como nada a respeito do que se pode definir como ser, nada que “seja”, suficiente para oferecer-se à delimitação, tanto no nível conceitual como no existencial.

## 5.6 Semiose da estranheza

A ausência de sentido das coisas e dos discursos, a afirmação de que “nada é”, leva o ator de saber insabido a inserir no discurso uma “frase enigmática”, porque desconectada da lógica contextual e existencial: “existir antes, desde sempre, e depois no infinito pensa que” (p.19). A frase interrompida, pensada por Hiram durante o ato sexual, leva-o a “copular” em identificação com “aquele que é, que não teve princípio nem terá fim”, buscando apoio em conceitos cristalizados da cultura religiosa, ao atualizar um pensamento metafísico, usado

para explicar a natureza de Deus, na tentativa de apreender o sentido de sua própria existência.

Esse indício abre espaço para o analista retomar enunciados anteriores aparentemente estranhos, palavras imprecisas, semanticamente desconectadas: “meu ídolo sem nome”; “Eu não sou teu, Hamat, porque antes de ti fez-se o **sopro** de **Alguém** sobre o meu corpo” (p. 17, gs.a.). Para dar intensidade à questão do ser, o sujeito da enunciação manipula a práxis enunciativa por meio da inserção de enunciados nos quais o **estranhamento** é a tônica, funcionando como elementos desencadeadores da “coerência” do discurso, abrindo um novo patamar de articulações, em busca da apreensão do sentido.

O ator de saber insabido, cindido entre estranhezas do ser de dentro e do de fora, entre um amor carnal e um “ídolo sem nome”, submetido a “o sopro de Alguém”, entre um espaço e um tempo indefinidos, perdido numa linguagem hieroglífica, ouve a voz do filho Hemin: “pai, não quero ir. Casa? Temos uma. E tu que tens teu povo, teu **rei**, como podes pensar em **viagem** e **deserto**? Tudo isso é fantasia do pai” (p.19, gs.a.).

Entre os lexemas considerados como valências pela intensidade de seu caráter enigmático, destacam-se “rei”, “viagem”, “deserto”, dos quais se pode apreender a dinamicidade, com referências aparentemente insólitas e desconectadas do contexto por falta de dados redundantes em seu entorno. Como há ausência desses dados, para interpretá-los, no seu valor metonímico, de contiguidade, considera-se o nível metafórico, simbólico, como possibilidade de leitura. O enunciado passa a espelhar dois tipos de referências: de um lado, numa leitura metafórica, é espelho de uma lógica demente, em perdição referencial de pessoa e espaço pela apreensão de vozes: “tens teu povo, teu rei, como podes pensar em viagem e deserto? Tudo isso é fantasia do pai”.

De outro lado, por contiguidade, o enunciado marca a fixação da lucidez do ser sobre sua condição trágica no mundo, quando, por meio de outras inferências simbólicas relativas ao sistema subjacente, sob o âmbito de sentidos cristalizados, “viagem” poderá ser apreendida como “busca” de sentido para a vida no âmbito metafísico, em que “deserto”, ligado à imagem do “de dentro” é a dêixis da trajetória de Hiram numa “viagem” por um “deserto”, em que “tudo é nada”, reiterando enunciados identificadores da perdição do ser: “de mim sei nada” (p.15); “tudo me possui e ao mesmo tempo nada (...) nada em mim é permanência, e tudo é permanência, vínculo, tudo se adere ao círculo” (p.16).

Descola-se, pois, pela tensividade metonímica/metafórica, a letra do trágico: o ator de saber insabido anuncia, por meio de vozes, o universo trágico da condição humana. O discurso pode ser questionado por duplos: trata-se de “verdades” filosóficas ou de fantasias de um demente? É apenas o desdobramento de um discurso de um homem político depressivo qualquer ou uma reflexão sobre o “não-ser”, o “nada”? Na lógica das forças do discurso, quais intensidades permanecem valências na extensão do discurso e quais podem ser apreendidas como valores? Nessa estrutura tensiva, instala-se pouco a pouco o espaço da estranheza.

Esse espaço intensifica-se quando se observa o jogo paralogístico controlado pelo sujeito da enunciação entre demência e loucura. Outros enunciados apreendidos no desdobramento dessa referência se fazem presentes: “a **memória** e seus **ossos**, a torpe lucidez” (p.15, gs.a.), quando se destaca o estranhamento entre os termos “memória” e “ossos”, por parecerem desconectados, numa associação insólita que leva a descobrir, no modo *virtualizado* de “ossos”, o sentido de “sobras”, obtidas ao descarnar o “torpe” “homem político”, que pode ser confirmado pela metáfora “palha”: “sei muito dessa palha que se chama aparência” (p.15, gs.a.). A mesma associação insólita faz-se no seguinte argumento: “fêmeas e loucos se for preciso escolher não vacila, escolhe os dementados” (p.16). Essa afirmação confirma a postura “lúcida” do ator da enunciação em escolher o lado da demência.

A ambígua lógica demente desdobra-se em lucidez insólita: “**dividido** que sou **em três**, cabeça tronco membros, como posso **ser um** (...) se de tudo o que sou não conheço o segredo?” (p. 18, gs.a.) “sem formular perguntas, **cindido**” (...) “**não me saiba Hiram**, contorno nítido, singular juízo” (p 19, gs.a.) Em contraponto, recupera-se: “Tudo isso é fantasia do pai (p.19)”. “Dividido” e “cindido”, o ator de saber insabido fixa nos desdobramentos a dúbia postura de um “singular juízo”, ou seja, por meio da simulação de um sujeito da enunciação feita sob a ótica paranoica, para no seu saber paralelo evidenciar o saber trágico.

A perdição do ser desdobra-se na busca de identificação do transcendente colocado de forma enigmática: a ideia de “viagem” está também marcada no primeiro parágrafo da narrativa de forma metafórica com referência a um ícone da memória: “minha **viagem** através dos retratos” (p.15), e a “retratos” agrega-se um caráter dúbio quanto à natureza

das coisas, ao retomar-se: “nada em mim é permanência, e tudo é permanência” (p. 15). Sob essa *posição*, o discurso parece fixar-se num pólo apoiado na coerência temática.

Esse parâmetro, contudo, vai-se modificando em posições e quantidades na extensão, quando surgem novas inferências no nível de uma enunciação de saber insabido em que o ator acrescenta à sua figurativização uma “coerência demente”, metafórica, para indiciar o de dentro: “devo deter-me, espiar o **poço**, dizer a mim: Hiram, não é verdade que nunca desceste?” (p.17, gs.a.). Ou pela retomada da questão existencial num duplo paralogístico no mesmo nível de analogias: “muitas vezes pensei que já nasci maduro e triste e perfeito para morrer (...) porque as coisas **em mim sabem** do seu destino adulto, as coisas em mim não são coisas-meninas, surgem na mão, prontas para serem colhidas” (p.17, 18, gs.a.); “as coisas em mim sabem”, um “saber” desprovido de lógica temporal: “nasci maduro e triste/as coisas em mim não são coisas-meninas”. Essa indefinição temporal, típica da demência, redundando no que já foi citado: “existir antes, desde sempre, e depois no infinito” (p.19), que se confirma na indefinição de sua identidade no espaço existencial: “Hiram, não é de ninguém, nem de seu povo, nem de sua língua que não diz a palavra” (p.17).

O ator da enunciação, Hiram, ao pronunciar-se misteriosamente no enunciado: “**meu ídolo sem nome**” (p.17, gs.a.), pontua uma valência que por seu caráter enigmático pressiona a busca de outros elementos para poder-se apreendê-la. A esse elemento enigmático adiciona-se outro já mencionado: “Eu não sou teu, Hamat, porque antes de ti fez-se o **sopro de Alguém** sobre o meu corpo” (p. 17, gs.a.). Essas referências a “sem nome” e a “sopro de Alguém”, duas indeterminações de identidade, levam a outras relações com o sistema subjacente. De um lado, no âmbito da semiosfera, no espaço cultural religioso, sabe-se que “sem nome”<sup>13</sup> é uma referência a Deus e “sopro” remete à forma como Deus criou o homem. A ligação desses lexemas a “Alguém” confirma-se pela letra maiúscula, nova referência a Deus.

Outros estranhamentos somam-se na extensão da narrativa, sempre num mecanismo em que ocorre um elemento aparentemente desconectado do contexto, com uma taxa cognitiva de informação baixa: (1) “eu e **meu rei trocando segredos**, ressonando

<sup>13</sup> Deus ao revelar a Moisés seu nome misterioso YHWH, “Eu sou Aquele que É” ou ainda “Eu sou quem Eu sou”, Deus diz Quem é e com que nome deve ser chamado. Este nome divino é misterioso, tal como Deus é mistério. E, ao mesmo tempo, um nome revelado e como que a recusa dum nome. É assim que Deus exprime melhor o que Ele é, infinitamente acima de tudo o que podemos compreender ou dizer: Ele é o “Deus escondido” (Is 45, 15), o seu nome é inefável. (**Catecismo da Igreja Católica**, 1993)

espaço-viuvez (...) tudo se adere ao **círculo**" (p. 15, 16, gs.a.). A comutação de **sagrado** em **segredos** continua **ressonando** pela ausência de referências explícitas; são apenas "rastros" de que rei está ligado a "sagrado". Em "ressoar" tem-se a dúbia referência de "ressoar os cochichos de um rei amoroso" e de "roncar", marca da "omissão" desse que é apenas ausência ("viuvez", abandono) ou desenho-angústia porque "tudo se adere ao círculo". A referência a rei continua enigmática até o fim do texto: "**Cochicho** em seus ouvidos: **meu rei**, não será para sempre teu envoltório de gozo" (p.19, gs.a.).

(2) "E tu, Hakan, traz teu compasso, teu esquadro, teus números, tua santa geometria"; pergunta-se: um "sagrado" que "ressoa" em "santa" (geometria) para construir a casa ou a ideia de Deus dentro dele(a)? Um compasso faria o "círculo", um esquadro desenharia o "triângulo", a tríade de elementos: "compasso, esquadro, números" redundaria em trindade; somam-se conexões *déjà-vu*. (3) "E tu que tens teu povo, teu **rei**, como podes pensar em viagem e deserto? Tudo isso é **fantasia** do pai" (p.19, gs.a.). "Fantasia" ou jogo entre demência e lucidez, entre metáforas e metonímias levam a relacionar rei com "ídolo sem nome" e "Alguém" com identificações criptográficas de Deus.

No entanto, surgem outras referências em contraponto, copresentes no desdobramento de enunciados, que trabalham com o avesso da ideia cristalizada de um Deus-rei:

- 1) Hiram é LUZ / Deus é "sombra": "Teu claro céu aberto é para o **rei sombra** e **substância** de um quarto" (p.19, gs.a.);
- (2) o "amor" divino transforma-se em sexual e o rei não é mais "o caminho, a **verdade** e a vida": "o **rei** tem mais olhos para Hamat que para a **verdade** (p. 19, gs.a.);
- (3) Deus-rei surge destronado pelo mal e pela violência, numa desconstrução da ideia de "sagrado": "O rei, repressão, corpo. O rei, sepultura do povo.(...) um dia a garra do teu povo se alonga até a garganta e rasga a lâmina metálica que tu colocaste"(p.19);
- (4) retomada da ideia de omissão: "Fecundo e odioso pode ser o grito de quem jamais ouviu sua própria palavra" (p.19).

O desfecho marca-se por um discurso estranho e "demente" do ator de saber insabido em perdição, com referências desencontradas, dirigindo-se ao rei de forma ameaçadora:



experimenta, meu rei, repetir FACA FACA, mentalmente desenhá-la, FACA FACA e pensa numa bota sobre a tua cara, FACA FACA, e a tua boca de sangue, e de repente ao teu alcance o instrumento de aço. **Não te tornarás inteiro fogo e agressor?** FACA, meu rei, palavra que dirá teu povo, **com a mesma volúpia com que dizes amor.** E com a mesma inflexão dos justos. Eu, Hiram, vou construir a casa. Dentro de mim, sagrado descontentamento (p. 19,20, gs.a.).

O analista ou enunciatário, sem possibilidade de identificar a natureza contraditória desse “rei”, feito de “amor, fogo e agressão”, e ao constatar o retorno das mesmas palavras do início da narrativa ressoando totalmente insólitas no final, depara com a iconicidade do trágico da loucura refletido na perdição de referências e na “certeza” paranoica fixada no mesmo propósito: “Eu, Hiram, vou construir a casa”. Dessa forma todos os sentidos ficam suspensos e mesclam-se num espelho do *déjà-vu*. Permanece a questão: qual “casa”?

Avançou-se pouco em termos de elucidação do sentido. Será necessário procurar novos caminhos de semiose que permitam ampliar o espaço de sentido desse enigmático discurso. Para isso, volta-se a buscar o espaço subjacente como espaço categorizado para revelar o trágico.

### 5.7 *Hasard* e estranho familiar

Retoma-se o conceito no qual se fundamenta o sistema subjacente desta análise: *hasard* ou “acaso” é a capacidade da matéria de organizar-se espontaneamente. Essa relação entre *hasard* e espontaneidade é também uma experiência de pavor, unida à definição proposta por Freud (1996), da perda do familiar, ou seja, da descoberta de que este é, inesperadamente, um domínio desconhecido por excelência, o ápice da estranheza. A

manipulação do sujeito da enunciação de construir as narrativas num espaço perpassado de estranheza, de colocar o discurso sob um campo semântico que oscila entre loucura e lucidez, de exercer a simulação de uma instância de discurso que tem como tomada de posição o duplo paranoico, não se limitaria a exercer essa postura em apenas quatro páginas de um “pequeno discurso”. O espaço delirante de Hilst é uma fala de infinitas cadeias metonímicas perdida na indefinição dos sentidos, visto que a simulada loucura não tem a posse do simbólico.

Assim, qualquer narrativa da autora é um espaço metonímico que pressupõe intermináveis fios de escritura que podem ser escolhidos ao acaso. Qualquer fragmento selecionado mantém sempre a possibilidade de refratar, ou seja, de ser um espelho de outros fragmentos. Essa é a forma “fundante” da práxis enunciativa da escritora: um grande delírio que aprisiona o enunciatário em suas intermináveis cadeias; um ninho-masmorra, uma “masmorra-ninho”, usando-se palavras de Kadosh (HILST, Kadosh *in*: Kadosh, 2002).

Quando se considera o próprio espaço interno da obra de Hilst como subjacente à práxis enunciativa da escritora, tem-se uma visão mais ampla da “busca” do ator de enunciação paranoica, de sua postura de saber insabido, passagem para o defrontamento com o trágico. Isso acontece num duplo nível da práxis enunciativa: o campo do enunciador aprisiona o campo do enunciatário por meio de inúmeros jogos de “enigmas” a serem desvendados, situação que também encena o pavor do estranho familiar.

Para quem conhece suas obras anteriores, algo mais afeta o discurso de *O Projeto* na leitura de retorno. Começa-se a perceber que os elementos estranhos da primeira apreensão podem ser atualizados e realizados de maneira diferente, pois a memória de outras leituras projeta-se nesse discurso pelas suas semelhanças e dessemelhanças, fazendo dessa nova leitura um *déjà-vu*. Há nela a **fixação** de um mesmo tipo de **busca** que **retorna** e a ocorrência do repetido dá-se na diferença.

Na análise do campo diferencial do discurso articulado até esse ponto entre tensões e modos de coexistência de enunciados, abordados na correlação do espaço interno do discurso com o sistema subjacente, demonstrou-se, por um lado, a relação com o sistema da língua, buscando-se apreender aquilo que concerne às singularidades da semiótica do discurso literário. Por outro, demonstrou-se a pertinência de traços fenomenológicos, marcados pela instância de discurso que permite sua correlação com o universo ideológico,

religioso, metafísico. Esses traços servem de suporte para explicitar-se o universo da filosofia trágica, referente à *Lógica do pior*, de Rosset (1989).

Observa-se no discurso de Hilst, na macroestrutura, um sistema de práxis enunciativa coocorrente. Entre outros aspectos, prioriza-se nesta análise a “experiência de perdição”, em torno da **questão de Deus**, a sua possível desnaturalização, a redução de Deus a uma ideia a ser perseguida, sinalizada em outros textos anteriores, que retornam a este, *O projeto*, por meio de marcas singulares de linguagem, ou seja, pela estranheza, fazendo da repetição diferencial um patamar para descolar-se a letra do trágico.

Configura-se como trágica, em *O Projeto*, a experiência do ator de saber insabido na busca de um “nada”, de um “ídolo sem nome”, perseguindo o “sopro de Alguém”. Além disso, esse ator desenha não só no campo semântico, mas na práxis enunciativa, a mesma “ausência de rastros” de uma ideia identificadora de Deus, incessantemente buscada e frustrada, principalmente em **Kadosh** (HILST, 2002), envolvendo a questão do “ser e não-ser”, da reconstrução e destronamento da ideia cristalizada sobre a natureza de Deus. Pode-se remeter a esse tipo de ocorrência de várias maneiras, pois cada narrativa de Hilst é um “vestíbulo de espelhos”, visto sob a ótica de um discurso que simula um grande delírio, levado à exaustividade dos retornos às mesmas questões, infinitamente repisadas. Para uma amostragem, opta-se pelo caminho de **Kadosh** (HILST, 2002), publicado pela primeira vez em 1973.

Assim, essa noção perseguida por Hilst, que se pode denominar “familiar”, visto ser facilmente reconhecível na maioria de suas narrativas, permite caracterizar essa práxis sob a relação de *hasard*, na perspectiva do trágico e do estranho familiar. A perseguição do ator de saber insabido, para identificar a natureza de Deus, ou a ideia que se tem dele, ocorre de várias maneiras. Na narrativa *O Projeto*, a recorrência da busca identificadora de Deus mescla-se à busca de identificação do ser “de dentro”, numa linguagem “criptografada”: um “ídolo sem nome” e o “o sopro de Alguém”.

O mais evidente e o mais misterioso é apreender o sentido do “projeto” de construção “da casa”; que se vai desconfigurando e se redesenhando, em sua sintaxe, distribuída numa estrutura tensiva, caracterizada pela correlação de intensidades diversas e contraditórias que, por suas redundâncias e oposições, remetem ao projeto de descobrir a “esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro”, algo que se reduz a uma “ideia” a ser perseguida, simultaneamente mesclada e desconectada do contexto do discurso, demarcada

de maneira enigmática, como numa charada, num jogo, em que as peças se distribuem ao acaso, podendo ser apreendidas de maneira caleidoscópica.

Esses enigmas distribuídos na extensão da narrativa, aparentemente desconectados, ao serem colocados em contraponto com o primeiro enunciado da narrativa repetido no último, provocam o retorno a um “projeto” para “construir a casa”. Essa visada insistente em torno da “construção da casa” leva o analista a rever seu “projeto” de semiose, seguido ou per-seguido anteriormente, cujos sentidos dependem da dinâmica e da dialética, da instância da enunciação, entre lucidez e demência. Instalam-se, dessa forma, na semiose, as marcas de um inquietante *déjà-vu*.

O sujeito da enunciação, em seu saber de controle, de fato, regula esse jogo ao colocar na instância de saber insabido a busca de elucidação da natureza do ser por meio de uma linguagem obscura, “umbrosa”, cheia de estranheza, mantendo assim a dúvida em torno de demência e lucidez; é a reconstituição de um drama que aos poucos se instaura como *déjà-vu*, o reconhecimento do familiar de modo insólito e temível. Configura-se por esse artifício, além da dupla perdição do enunciador entre a lucidez e a demência, a “perdição” do analista-enunciatário, na “com-fusão” e atualização de sentidos divergentes no espaço da simulação de um delírio. No “ir e vir” da memória dos textos anteriores projeta-se no discurso um espaço em espelho (ícone do paranoico) dos discursos anteriores.

Retoma-se a postura do trágico de que o pensamento do *hasard*, unido à ideia de ser, resulta necessariamente em uma filosofia do *não-ser*. Com base nessa ideia, considera-se o retorno da percepção do “não-ser” como algo novo e terrível. Certas ideias a cada vez que retornam são suscetíveis de aterrorizar tanto quanto ameaças e atos. Freud (1996) declara, em *Das Unheimliche*, que o pavor surge quando o familiar vem sobrepor-se ao desconhecido, quando a estranheza se apodera do espaço previamente ocupado pelo conceito de familiar, aquilo que é reconhecível. Uma angústia antecede o pavor; este começa graças a uma dúvida quanto à “natureza” de um ser qualquer e explode quando este vem a perder de súbito, na consciência, a natureza que lhe era implicitamente reconhecida.

Essa perda não constitui um acontecimento, mas a revelação retrospectiva de um estado, no caso, de um **estado revelador do trágico** da condição humana. Tem-se medo de ter acreditado em alguma coisa que, então, já era falsa. Nesse caso, o pensamento não pode agir; somente reconstruir o drama, porque o desencontro entre o tempo anterior de uma prática e o tempo posterior revela-se tarde demais, depois de ter-se instaurado uma crença

qualquer. O *hasard* é uma forma geral de experiência angustiante, uma espécie de reencontro com a angústia original do nascimento.

A questão de Deus, assunto “familiar” ao homem na sua busca para responder às inquietações de ordem metafísica, é refratada na práxis do discurso de Hilst sempre de maneira enigmática, estranha, conforme lida em **Kadosh** (HILST, **kadosh**, 2002, p.36): *coincidentia oppositorum et complicatio, DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA*. A essa questão, associa-se a questão do eu, tenebroso e terrível: “meu tecido escondido, umbroso, meu ídolo sem nome, minha pergunta sem resposta em nenhum livro” (HILST, **O Projeto**, 2003, p.17).

O domínio desconhecido de um Deus ausente, “rastro de ninguém” (HILST, **kadosh**, 2002, p.45), constrói-se na práxis de Hilst como uma questão abordada de forma insólita, estranha, demolidora, profanação do sagrado, questão “mil vezes” (número reincidente em alguns discursos) repisada no campo ficcional de Hilst e no espaço da cultura. A questão metafísica engloba todas as interrogações fundamentais do homem: Quem sou? De onde vim? Para onde vou? Qual o sentido da morte? Natural... transcendental...? Quem é Deus? Existe “natureza” identificadora de ser-Deus e, conseqüentemente, daquele feito à sua imagem? E como se pensa sobre o mal diante de Deus ou sobre Deus diante da violência do mundo?

Um leitor desavisado que selecionar apenas a narrativa em pauta ficará limitado ao sentido de uma primeira visada concernente à proprioceptividade, à instância de discurso que articula os outros dois níveis, o da interoceptividade e sua correlação com a exteroceptividade que engloba o sistema subjacente, projetado no discurso. Por pressão do próprio estranhamento do texto, o leitor será levado a buscar novas fontes de articulação com o sistema subjacente. O mais próximo e o mais insólito é que esse sistema está “bem” ao alcance do leitor, visto que para uma decodificação em outro nível será preciso recorrer a sua obra anterior, ter acesso aos “códigos secretos” da práxis de Hilst, obra para “iniciados”. Somente assim se torna possível ampliar o sentido desses enigmas em jogo.

Dessa maneira, *O Projeto* só pode ser decodificado se for levado em conta que o discurso de Hilst é construído sob a ótica da simulação de um delírio, caracterizada por uma sintaxe repetitiva e caleidoscópica, portanto instauradora de um **duplo espaço interno no corpo próprio** (reflexo do duplo paranoico) que, além do espaço interno de cada narrativa, mantém a copresença dos mesmos *topoi* de uma narrativa à outra, apresentados com uma

nova máscara. Cada narrativa funciona como espaço categorizado da outra na própria interoceptividade. Nessa visão, as obras seriam capítulos de um grande delírio.

Em *O projeto*, a tomada de posição do corpo próprio instala-se contendo um enigma. Um “projeto” aparentemente novo começa a delinear-se: “Eu, Hiram, quero construir a casa. Dentro de mim sagrado descontentamento.” À intensidade atribuída a essa tomada de posição enigmática, somam-se outros enunciados na extensão, marcados sempre pela força da menor taxa de informação que dá dinamicidade aos signos por sua obscuridade, atribuída principalmente pela desconexão com o contexto em que se apresenta.

Algumas questões insistem e persistem referentes ao “projeto” para construir a casa, a ideia vai-se desdobrando e se configurando ao longo do discurso pelo estranhamento:

Cresce, se faz **continente**, chega a ter um espaço que não me pertence (p. 17, gs.a.)  
 É bom chamar Hakan, Herot, Hemin, e dizer-lhes que eu, Hiram, quero construir a **casa**. Alicerce de pedra porque o chão é de areia, e matéria alvinítica para **espelhar o grande sol de dentro**. É no **deserto** sim, Herot, e vais ter **medo** (p.18, gs.a.).

Qual casa? Qual projeto? E por que **sagrado** descontentamento? O que significa “se faz continente”? “espaço que não me pertence”, pertenceria então a quem? Uma casa cujo sol está dentro e não fora, como seria? No deserto, para um homem político? Causaria medo? Todas essas questões ficarão suspensas, pois é necessário antes percorrer o caminho de volta.

Pelo estranhamento de alguns sememas, já pontuados no decorrer da análise, pode-se reconstituir o sentido do discurso em outro nível de assunção, num retorno a outro sistema subjacente, o das obras anteriores. Na trajetória da busca do ator de saber insabido, algo começa a adquirir força, numa intensidade que se apoia em “rastros” de uma ausência. O que é estranho nessa narrativa, configurado como algo a ser desvendado, no seu desdobramento, ressurgiu de forma inquietante, como “uma coisa” estranhamente familiar: “sei nada dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro” (p.15).

## 5.8 O espelho secreto das palavras

Os discursos anteriores começam a afetar o discurso presente, ou seja, a espelhar-se no discurso atual, pelo mesmo prisma de paralogismo, num jogo entre memória, tanto do enunciador como do enunciatário, entre lucidez e delírio, pelo eterno retorno, situações que por si só podem ser configuradas como trágicas, pela encenação do estranho familiar. Pelo espelhar de letras, podem-se rever “lucidamente” narrativas anteriores em que a mesma busca delirante já ocorreu, instaurando-se por essa projeção um só espaço que simula a perdição de referências. É o típico exercício da práxis enunciativa de um discurso de natureza paralogística e delirante que sobrepõe e iconiza a mesma busca do enunciador no enunciatário, no papel de receptor, na apreensão do discurso em ato, como operador dessa semiose. O caminho para uma nova leitura, controlado pelo sujeito da enunciação, que manipula o “lance de dados”, pode estar cifrado no seguinte enunciado enigmático de *O projeto*: “Gostaria de ter **nova síntese** para **todos os dados anteriores**, gostaria de te **dizer do secreto das palavras**, um vir-a-conhecer sem o lustro de agora” (p.16,17, gs.a.).

A enunciação de *O projeto* feita pela lâmina da *estranheza* leva ao *reconhecimento* de dados anteriores que se projetam no enunciado de forma insólita em um espaço de espelhos que pressionam o analista a recompor a semiose. A escolha dos dados anteriores segue a “lógica” do acaso; a semelhança ou a dessemelhança de um fragmento leva a novas decodificações do espaço do trágico, as letras se misturam e, como diz Mallarmé em seu poema, “um lance de dados jamais abolirá o acaso (*hasard*)”. As possibilidades de articulação, de “encontros significativos” entre os dados do “jogo”, em uma obra aberta, são quase infinitas. Por esse jogo de *hasard*, far-se-ão algumas amostragens. Pode-se optar por uma “síntese” dos dados “secrets” sob a diretriz de três pontos de vista: a) **o espaço do “eu de dentro”**: a busca da noção de SER e sua dispersão; b) **o espaço de identificação com Deus**: a apreensão da ideia de Deus depende da identificação do “eu” com Deus, ao levar-se em conta o homem feito à sua semelhança; assim, encontrar Deus é encontrar-se ou identificar o de dentro é encontrar Deus; c) **o espaço da casa**: a reunião dos dois parâmetros anteriores ampliará o sentido de “casa” no espaço interno da escritura de Hilst.

A estratégia do analista será apenas a de misturar os discursos, sem indicação de páginas, tendo como orientação a sintaxe de *O projeto* para deixar o enunciatário fruir o texto da escritora como uma forma delirante, apresentando um dialogismo entre dois atores que na realidade são um só: o de saber insabido que, sem ter consciência, põe em relevo a

letra do trágico. A seleção de exemplos terá por base os três parâmetros mencionados anteriormente, destacando-se em negrito as relações mais pertinentes. Inspirando-se em Sousândrade, usar-se-ão letras diferentes para “criptografar” os significantes de cada ator da enunciação: **Hiram**, em *monotype corsiva* (letras “sintetizadas” num espaço restrito) e **Kadosh**, ator de saber insabido na novela *Kadosh*, em *segoe script* (espalhadas no espaço, como sua escritura baseada na amplificação).

Após essa articulação entre as duas narrativas, *O projeto* e *Kadosh*, serão elaboradas algumas pontuações, no item seguinte, sobre os dois discursos mesclados. A análise de *Kadosh*, neste capítulo, ficará restrita apenas ao que serve para reiterar o discurso de *O projeto*, pois será feita em outro capítulo, mais adiante. Os dados do jogo configuram-se livremente, ao acaso, um “instante” de lucidez e loucura, como num delírio em que as vozes do eu-outro misturam-se, permitindo um novo jogo para cada leitor, um *Kairós* de gozo da escritura de Hilst, incorporando o poder de manipulação do sujeito da enunciação:

*Gostaria de ter nova síntese... gostaria de te dizer do segredo das palavras...* Se fosse possível achar **alguma coisa alquímica, o segredo** para chegar até lá, atravessa as três salas lhe disseram, em três estive, o vestíbulo, a sala dos ministros, o quarto... **rastro de ninguém**, nenhuma linha de sangue, de púrpura, e o **punhal** dentro da manga e Plotino aberto **ao acaso: o que é então o Todo?** *The total of wich the transcendent is the Source.* Fonte infinitude, infinitude rugindo, *um vir-a-conhecer sem o lustro de agora*, doce **morte**, aí está **onde devo procurar meu eu inteiro**, gaivota-prumo, agudez, límpido mergulho sobre eu mesmo, **alguém** de garras na garganta grita: mergulha, Kadosh, lá embaixo a resposta, aqui vive apenas o teu **ser-pergunta...** *se mudo de casa mudo de natureza, e que é inútil querer o real do meu espaço de dentro, de mim sei nada*, meu ser inteiro de **sigilo e medo NÃO PERTENCE**, é isso, **não sou nem isso nem aquilo, escuro estranhamento**, *sei nada dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro*, uma **coisa** se impondo **corrosiva**, eis aqui o vestíbulo desse todo-poderoso, devo ter sido guiado, a coisa de peso gigantesco sobre as omoplatas, vai vai, a **lâmina** no mais fundo desse todo-poderoso, atravessa as três salas, não fiquei tantos anos na masmorra-ninho para acabar na **CASA** desse que **sei e não sei.....** *eu e meu rei trocando segredos, ressonando espaço-viuvez*, Um dia **alguém-coisa**-alado piou diferente sobre o teto da masmorra-ninho, abri a porta e lá estava o papel-pluma e as últimas instruções: o tempo é hoje, vai até a CASA DO GRANDE OBSCURO, entra, lá tens adeptos, os **de dentro** te esperam... *cochicho em seus ouvidos...* ó não, para Kadosh nunca esse alimento de **rei... meu rei**, não será para sempre teu envoltório de gozo, um dia **a garra do teu povo** se alonga até a garganta e rasga a **lâmina** metálica que tu colocaste. Não te



tornarás inteiro fogo e agressor? *FACA*, meu rei, palavra que dirá teu povo, com a mesma **volúpia** com que dizes amor... meu rei trocando segredos, ressonando... os homens são muitos mas a carne de todos não nos basta, nada que nos estufe a barriga, é preciso **devorar milhares** para que um dia percebas, GRANDE CORPO RAJADO, que a tua **garra** apenas dois milímetros mais **navalha**, que a tua língua um quase nada mais crua e mais sedenta, escuma **no teu de dentro agarrada...** Durante dez anos estudei os folhetos para matar esse que sei e não sei. E ele, Kadosh, vai morrer outra morte, vai matar o melhor de si mesmo, seu rei, Kadosh o regicida. *Sou todo impotência na minha rombuda cabeça aqui de baixo, porque há mais volúpia em pensar na esquiva coisa do meu ser de dentro, que me estender ao teu lado*, metias furiosamente, e o que é mais importante: ME ESQUECIAS. Porque EU digo que deve ser assim para o homem: EU não devo estar na cabeça dos homens. *Ordenar-me, dizer que à noite sou teu é mentira, meu tecido escondido, umbroso, meu ídolo sem nome*, és alguém que incomoda durante licores falando de um outro sem nome, de uma **luta entre dois ninguéns**, um, tu mesmo, Kadosh soturno delirante, inapreensível, outro esse alguém imoldável... odiar a **COISA SEM NOME**. Para sempre. *Eu não sou teu, Hamat, porque antes de ti fez-se o sopro de Alguém sobre o meu corpo.*

O GRANDE OBSCURO **umbroso** não pode ser tocado antes do tempo. Que mais é preciso fazer para que eu o conheça por inteiro? Para que eu possa colocar o dedo e sentir até onde ele se faz **víscera e sangue**, até onde é cristal, onde exatamente o seu núcleo de sol, onde meu Deus, a coisa se corrompe, que espessura tem ele de **bondade ou ódio**. O rei, **repressão, corpo**. O rei, *sepultura do povo. Fecundo e odioso* pode ser o grito de quem jamais ouviu sua própria palavra, *experimenta, meu rei, repetir FACA FACA, mentalmente desenhá-la*, esse **alguém imoldável, centro de um círculo** que apenas tu desenhaste, **círculo** de uma folha gigantesca que desdobras, e levantam-se sonolentos, dizem onde? onde? ah sim, esse centro rubro, muito bem Kadosh, esse então é aquele de que falas, muito bem, está muito bem feito, e onde arranjaste o **compasso-gigante** para uma **circunferência tão perfeita**. *A cólera de saber que tudo me possui e ao mesmo tempo nada, que nada em mim é permanência, e tudo é permanência, vínculo, tudo se adere ao círculo, tudo é a mesma linha que se estende, tudo é tangente, tudo está colado a mim...* coisa que o outro sabe que está aí pulsando, viva, ronda, Cão vultívogo, e agora examino tua tríplice goela, **tríplice** goela, **tríplices** canais rubro intenso estufados, **trina onipotência**, hap! hap! hap! e aqui tudo é lustroso, **imperecível**, novo... *eu, Hiram, quero construir a casa. Alícerce de pedra* porque o chão é de areia, e matéria alvinitente para espelhar o grande sol de dentro... E tu, Hakaan, traz teu **compasso**, teu **esquadro**, teus **números**, tua **santa geometria**. Escuta bem, Kadosh, queres interferir no meu destino? Há milênios procuro me afastar de ti para que em mim surja um novo nome, **há milênios** procuro a ideia que perdi, não era nada que se parecesse contigo, **ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro**, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. Por que me procuras, Kadosh, se eu mesmo me procuro? É

como se a **pedra** de repente se pusesse a andar atrás de ti, *arranca teu desejo de perenidade, de querer existir antes, desde sempre, e depois no infinito*. O que seria de Kadosh Existindo Antes? **ANTES DA COISA QUE NUNCA EXISTIU?** que eu não interrogue mais, Cara Cavada, se estás em mim também nas bolotas ... hein Cara Cavada? mas depois mas depois, aí que cosmogonia, em que Tempo te fizeste, que Tempo era **ANTES** de ti, havia Tempo? Repregaram mil vezes mil alguéns que perguntavam o que fazias **ANTES, ANTES DA IDEIA?** *Tocas a mulher, Hiram, e pensas no esgarçado do Tempo, tocas e não sentes a carne de Hamat, apressa-te, a cada minuto o tempo se adelgaça...* E a cada minuto, esse que É, o Tempo, estertorando, vigio, olho de sapo aberto, tempo escorrendo, bocarra, lava descendo a **dourada** colina, e aqui por dentro, **dentro de Kadosh**, o sonho envelhecendo... *meu tecido escondido, umbroso, meu ídolo sem nome, minha pergunta sem resposta em nenhum livro*, Olha aqui Cão de **Pedra**, abri dois mil livros, a ponta do dedo descarnava, **escrevi** durante **dez** noites a palavra **amor**, e tua *boca muitíssimo dulçorosa*, meu ciclo de vida, de poesia, plantado em tua boca, envenenado, húmus de outra boca é o que se faz preciso, Hiram, não é de ninguém, nem de seu povo, nem de sua *língua que não diz a palavra...* **cem mil páginas, cem mil...** **FACA**, meu rei, palavra que dirá teu povo, com a mesma *volúpia* com que dizes **amor**, durante **dez** anos estudei os folhetos para matar esse que sei e não sei *devo deter-me, espiar o poço ... Hamat, a casa. Cresce, se faz continente, chega a ter um espaço que não me pertence*, e **cresces pouco a pouco**, estás crescendo, não deixarás de crescer, nunca estarás crescido, **és o TEMPO QUE É SEMPRE**, TEMPO-CADELA, coisa que não se vê, coisa que É sem nunca ser tocada, coisa que É e **jámais refletida**, coisa que É e jámais foi olhada... te aprumas em direção ao sagrado buraco e as mil bocas te agarram, mil bocas laterais sugando, torcendo o que te resta de carne, de imagem do homem, **nunca entrarás no abismo esplendoroso**, nenhum condor para te guiar ao cume, nem **dentro do poço**. *Eu, Hiram, quero construir a casa. Alicerce de pedra porque o chão é de areia, e matéria alvinitente para espelhar o grande sol de dentro. É no deserto sim, Herot, e vais ter medo.* Verdade que me esperam sim, **vestíbulo dourado** tapeçarias caçadas cadeiras de mogno e **marfim...** Os meus quarenta dias no **deserto**, Excelência, a que ruína maior me levariam? No primeiro dia, homem-Kadosh olho escaldante para o alto, todo eloquência por dentro, diria: cheguei, Excelência, não te vejo nem venço mas os pés estão aqui exatamente onde os pés de Antão e de outro santíssimo varão estiveram, e se cheguei é porque deve haver íntima pendência entre o que pensa Kadosh e o que tu pensas. *Enquanto sonhas o deserto, ele sonha teus linhos, tua mulher. Teu claro céu aberto é para o rei sombra e substância de um quarto. Tu te imaginas ao sol. E ele se imagina na penumbra, com Hamat, a sós...* atravesso portas corredores, **brancura das paredes** do pátio estalando sobre o rosto, sim sim, vão se lembrar de mim, desse que entrou na CASA DO GRANDE OBSCURO e cumpriu seus rituais, banhou-se de cadáveres, **evocou seus medos**, seus triunfos, **Kadosh mulher violada**, CASA DO GRANDE OBSCURO *sombra e substância, penumbra*. Corri em direção àquela sala de porta tão pesada

quanto a própria **casa**, a porta estava aberta e lá dentro nada. **Sala de pedra**, *alicerce de pedra*, inteira vazia, no alto uma rosácea, um amarelo tão ouro que eu não suportesse, *o grande sol de dentro*. VAZIA. VAZIA. NADA. *A casa cresce, se faz continente...*

*Gostaria de ter nova síntese para todos os dados anteriores, gostaria de te dizer do secreto das palavras, um vir-a-conhecer sem o lustro de... E eu dissesse sim, é verdade.* **Tempo de dez mil anos**, Kadosh **cobiçoso** sorriu, e já não sabia de sua própria identidade, Kadosh não era mais o que visitava a casa, caça, sobriedade estupefação agonia, e aos poucos foi se movendo, **presa dentro da teia fimbriada, ele mesmo teia inteira coincidida**, ele mesmo ante-sala *chega a ter um espaço que não me pertence*, incorporando-se ao limite extremo da casa ... jorrando insanidade, *o sopro de Alguém sobre o meu corpo* revisvecido sem ter jamais encarnado, suspenso úmido sumido aprisionado...*Eu, Hiram, vou construir a casa. Dentro de mim, sagrado descontentamento.* Persigo apenas a ideia que tenho de um grande perseguido e suspeito que ele pode estar em cada canto, que ele por alguma razão, em algum momento será submisso a Um Instante, e eu devo estar lá quando esse tempo solitário e ardente se fizer, tempo de mim colado ao Sem-Nome, tempo torvelinho.

## 5.9 O espaço vazio

Entre os elementos que dão coesão ao discurso de *O projeto* pela estratégia de “família”, poderiam estar qualificados as vozes e os “retratos” dos que rodeiam Hiram. No entanto, para não distanciar-se da proposta de investigação do trágico, optou-se apenas por selecionar dessa categoria o lexema “casa” e suas figurativizações. Identifica-se a categoria “família” quando o devir do sistema depende da densidade das semelhanças e das relações locais, avaliadas em termos de *coesão*. O lexema “casa” foi considerado, na tomada de posição, como um elemento neutro, à primeira visada, um *agregado* no discurso, com o valor de “moradia” à qual o objeto evocado imediatamente remete. Observa-se, contudo, no desdobramento, que a *especificação* de “moradia” no devir do sistema modifica-se quando associada a outros signos, considerados pertencentes a um campo semântico denominado estranho e enigmático.

Espera-se dos enunciados relativos à casa uma coesão que permita esclarecer os enigmas pontuados no discurso. Quando se apreende o lexema “casa”, relacionado ao título

de um “pequeno discurso”, nomeado *O projeto*, segue-se o desdobramento dessa intensidade, buscando uma coesão entre título e discurso, que dê coerência ao sentido imediatamente referido. Entretanto, isso não se evidencia totalmente, visto estar ligado a outros lexemas opacos em relação ao esclarecimento entre título e desdobramento do discurso.

Os exemplos do desdobramento das características da “casa” foram incorporados ao delírio de *Kadosh* e evidenciaram-se nesse espaço dialógico, pois, retornando-se a *Kadosh* (in: HiLST, **Kadosh**, 2002), têm-se a resignificação e a apreensão do sentido do “projeto” da “casa” a ser planejada e construída por Hiram.

Incorporando esse elemento “casa” que faz a conexão entre os demais sentidos enigmáticos do discurso, retoma-se o espaço dialógico do delírio apresentado, apenas para acrescentar algumas pontuações que servirão de motivação para a leitura de *Kadosh* a apresentar-se em outro capítulo. O espaço do “eu de dentro”, relativo ao ator de saber insabido representado por Hiram, foi articulado na análise da estratégia da série ligada à busca para apreender-se a noção de ser, de seu espaço interior. Quanto mais ele buscava identificá-lo, menos o encontrava, o que ocasionou sua dispersão e confusão com “alguém” apenas “sopro”, “ídolo sem nome”.

O amplo espaço de busca de *Kadosh*, ator da enunciação em *Kadosh*, é sintetizado em *O projeto*. Tanto Hiram quanto *Kadosh* sentem-se presos aos fios de uma ideia de Deus, incessantemente perseguida. Um é convocado à casa do Grande Obscuro, o outro persegue a ideia fixa de construir essa casa. Casa que se desenvolve e se faz “continente”, isto é, espaço vazio tanto quanto aquele encontrado por *Kadosh*. O deserto é o espaço dos dois, a metáfora da perdição de busca num espaço infinitamente vazio. Tanto *Kadosh* como Hiram buscam uma consubstanciação com o divino, mas para “matá-lo”, para livrarem-se dele. O espaço de identificação com Deus é reiterado nos dois delírios: a identificação entre o “eu” e o “outro”, imagem e semelhança no mal. Dá-se a reversão dessa busca numa desconstrução e diluição da idéia de Deus-amor em Hiram e em *Kadosh*.

Todas as estranhezas são reconhecidas, o rei, o sem nome, o projeto de construção da ideia de Deus, capturada no melhor ícone, o da geometria euclidiana: Deus representado por um círculo, forma geométrica que possui um ponto orientador no centro, um círculo que representa um espaço fechado, mas vazio. Em *O projeto*, assim como em *Kadosh*, a síntese da representação da ideia de Deus está no círculo. A ele acrescenta-se outro semema

indicativo de vazio, além de deserto; a descrição do projeto menciona que a casa cresce e é “continente”, apenas um espaço recipiente “para ser preenchido”. O projeto também prevê que esse lugar seja adequado para abrigar o grande sol de dentro, outra metáfora ligada ao Deus idealizado como LUZ.

Para Hiram, construir essa casa será o único caminho para apreender Deus, no entanto ele perde-se na loucura dessa busca e ameaça de morte esse rei tão “idolatrado”. A FACA e, em *Kadosh*, o punhal são os mesmos instrumentos para efetivar o corte libertador dessa “aprisionante” ideia de Deus. Por mais que Kadosh reúna elementos para constituir uma categoria, esses elementos não “cabem” na idealizada natureza de Deus. Não conseguindo apreender sua natureza, nos dois discursos, tendo noção de sua inexistência, consequentemente o ser “de dentro” perde-se, dilui-se, dispersa-se e depara com sua situação trágica.

Do ponto de vista filosófico, a intuição do *hasard*, da não-natureza, pode explicar a origem comum da geração de todas as angústias do ser humano, por intuir que o “que existe” é nada, cujo sentido se entende como nada a respeito do que se pode definir como ser, nada que “seja” suficiente para oferecer-se à delimitação tanto no nível conceitual como no existencial. Assim, a ideia de *hasard* pode explicar o princípio de pavor, a partir do qual somente a experiência da angústia é possível, marcada pela experiência de perda, em Hilst, representada pela loucura de um saber insabido que se torna “fantasma” do universo trágico.

Eliminai, pouco a pouco, do vosso conceito de experiência de um corpo tudo que nele é empírico, a cor, a rugosidade ou macieza, o peso, a própria impenetrabilidade; restará, por fim, o espaço que esse corpo (agora totalmente desaparecido) ocupava e que não podeis eliminar<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: fund. Calouste Gulbenkin, 1985.

## **CAPÍTULO 6**

### ***FLUXO: TRÁGICO E EXPERIÊNCIA DE PERDIÇÃO***

#### **6.1 Loucura controlada e júbilo**

Cada narrativa de Hilst é campo fértil para múltiplas teses. Instala-se, dessa forma, a consciência do trágico refletida pelo dilaceramento semiótico em que o analista é inserido. É aconselhável, para apoiar-se em algum ponto, mesmo que este seja transversal, seguir o conselho de “Deus” ao delegar um mandato ao ator de saber insabido, Koyo, em *Floema* (in: HILST, **Fluxo-floema**, 2003), narrativa inserida no mesmo livro de *Fluxo*: “corta, escolhe o que for mais adequado para o teu ouvido”. *Fluxo* (in: HILST, **Fluxo-floema**, 2003) é um discurso que evidencia um espaço de múltiplas possibilidades de apreensões de linguagens e, por isso mesmo, evidencia o vazio de referenciais, cujos significantes procuram preencher e criar um campo ilusório de significações. Assumir a incompletude torna mais fácil o caminho para a semiose de um discurso construído a partir de uma sintaxe caleidoscópica, selecionado para evidenciar uma escritura que busca depreender as virtualidades e potencialidades do trágico, na relação entre experiência de perdição e festa. A filosofia trágica não procura uma sabedoria ao abrigo da ilusão nem do otimismo, mas busca algo completamente distinto: **loucura controlada e júbilo**.

No capítulo 4, *A instância de discurso do duplo paranoico*, tratou-se, por meio de algumas amostragens da escritura delirante de Hilst, da pertinência do posicionamento da instância de enunciação pelas vozes delirantes, para analisar-se a práxis enunciativa da escritora. A instância da enunciação foi considerada na perspectiva de três saberes: **o saber de controle**, representado pelo **sujeito da enunciação** que delega a predicação do discurso a dois atores, representativos do **duplo paranoico**, simulado no discurso: o ator de **saber insabido** que dá voz ao **ator de saber trágico**.

Essas instâncias se enunciam no discurso numa sintaxe de tipo paralogístico manipulada por duas lógicas, a de lucidez e a de demência, já analisadas em *O Projeto*. O sujeito da enunciação, de modo a dinamizar o sentido do discurso, simula a perdição de referenciais potencializados na associação com o sistema subjacente, do universo do trágico, objetivo desta semiose.

A visada da tomada de posição do discurso em *Fluxo* e a intensidade atribuída às suas valências carregam o duplo vetor da demência e da lucidez, numa manipulação digna dos sofistas, na mestria em manipular verdades como mentiras e vice-versa. Tal mecanismo instaura um estranhamento de referências, num aparente caos sintático, controlado pela instância do sujeito da enunciação que deixa “pistas” de como seria possível mover-se nesse labirinto simulado para apreenderem-se os valores do espaço interno e externo na sua

articulação com o trágico, segundo a *Lógica do pior*, de Rosset (1989). A própria topologia do escritório de Ruíska, figurativização do ator de saber insabido, metaforiza a dupla perspectiva: a opção do “poço” ou a da “clarabóia”, em busca da apreensão de um sentido para “as coisas do de dentro”, questão semelhante à de Hiram em *O projeto*.

Se o ponto de partida das questões é o mesmo nas duas narrativas, diversa é a práxis do discurso em *Fluxo*. O que é prolixidade e exploração das singularidades da linguagem neste, é contenção no outro; em um é festa, “merdafestanção” da linguagem, no outro é seriedade, que se utiliza de metáforas para falar do filosófico e do teológico, um ser pensado e dispersado numa linguagem que circula entre o discurso sério e imagens inseridas no campo do sublime.

Entretanto, o que faz a diferença em *Fluxo* é o tom do discurso, articulando o filosófico no lúdico. Trata das mesmas questões pelo viés do humor, da brincadeira, é um *corpo-próprio* feito de gozo, jogo e júbilo em desfrutar de um discurso que exerce a liberdade somente permitida pela arte, indiferente ao efeito que os sentidos assim manipulados possam representar.

A experiência com a linguagem em *Fluxo* é ainda mais aprofundada, porque o discurso faz-se num duplo de escrituras. Na primeira, a predicação é delegada pelo sujeito da enunciação; na segunda, tem-se uma escritura dentro da primeira, projetada no enunciado por meio do qual o ator de saber insabido, figurativizado como Ruíska, também se pronuncia no âmbito de sua escritura, pois no espaço ficcional ele é um escritor que deseja escrever as coisas do de dentro, mas é pressionado por um editor para escrever coisas de fácil digestão, compreensíveis e vendáveis. Ruíska, para experimentar o que o editor deseja, procura “novas possibilidades em torno do” como o aconselhou o “cornudo” do editor.

Na tentativa de livrar-se da angústia de pensar sobre as coisas do de dentro, Ruíska constrói um discurso em que a metadiscursividade se projeta no próprio corpo da língua, explorando seu universo lúdico, visto que o abismo do de dentro foi interditado pelo “cornudo”. Mesmo assim ele circula entre o “poço” e a “clarabóia”, em seu escritório, isolado do “pátio de pedras perfeitas”, por uma “pesada porta de aço”. Hilst constrói um mundo metafórico, possibilitando o risco dos equívocos, das pistas falsas, num lance de jogo de *hasard*, em que o trágico e a festa se mesclam. A partir da tomada de posição em *Fluxo*, o



“estado de perdição e morte” do universo trágico confunde-se com a festa jubilosa de usar a língua sem outra intenção que não seja a de desfrutar dos signos.

A ligação indissolúvel entre a alegria de existir e o caráter trágico da existência, que une o gozo da vida ao conhecimento da morte, abre espaço para a consciência de que “nem tudo está perdido”, como sugere o ator de saber insabido em *Fluxo*. A captura de instantes fugidios percebidos no discurso em ato, no ato de fazer e no ato da leitura tudo compensa.

Segundo Rosset (1989), a existência do pensamento do acaso restringe-se ao **estatuto da exceção**. O estado de morte, entendido como exceção, é também um estado de festa. As circunstâncias percebidas pelo homem comum como generalidades, conjuntos, naturezas são apreendidas por meio da **brevidade**. Remete-se, assim, à noção sofisticada de *Kairós* (ocasião), tessitura de tudo o que existe, produtora de sensações singulares, jogos de encontros imprevisíveis, entre um sujeito e um objeto. O homem e a sensação são ocasiões, não diferem um do outro senão por sua maior ou menor duração: um mesmo *hasard*. Dessa forma, o acontecimento carrega todas as características de festa: irrupção inesperada, excepcional; ocasiões que existem num tempo, num lugar, para uma pessoa, não repetíveis, dotando cada instante da vida das características de **festa**, de **jogo** e de **júbilo**.

## 6.2 Tudo não é

Para ter-se uma amostragem da relação entre o estado de morte de tudo o que existe e sua conseqüente experiência de perdição, ou seja, da suspensão dos referenciais, associados ao espaço lúdico, característica de festa evocada pela especificidade do uso da linguagem artística, examina-se a visada intencional da instância de discurso, elemento que deverá nortear as articulações subsequentes do discurso em *Fluxo*:

Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menininho foi comer crisântemos perto da fonte numa manhã de sol. Crisântemos? É esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou ai, o pobrezinho está quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menininho vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menininho vem para minha boca. Oi veio. Mastigo, mastigo. Mas pensa, se você é o bicho medonho, você só tem de procurar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los, se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido, se você é o menininho, você tem de ir sempre à procura de crisântemo e correr o risco. De ser devorado. Oi, ai. Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.19,20)

Essa extensa tomada de posição requer a observação das diferentes formas de asserção no campo de discurso em seu desdobramento, para extraírem-se suas valências num espaço interno, construído de metáforas nas quais a dupla referência analógica típica dessa técnica reverte-se em múltiplas faces, articuladas num contexto que simula o delírio. Conforme o foco em que se apreende essa asserção, tem-se um tipo de referência no nível da assunção de intensidades. Pontuando-se a presença do sujeito da enunciação do discurso em “calma”, segue-se, posteriormente, a pista do ator de saber insabido. Assim, a tomada de posição pode ser subdividida em três focos:

- 1) Pode-se dizer que “as premissas” são: “Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim?
- 2) A ilustração do argumento inicial dá-se por meio de uma metáfora, numa analogia com a estrutura de uma fábula. Dela extraem-se três argumentos que envolvem novamente a mesma “estrutura silogística”: premissa, desenvolvimento e conclusão, com a peculiaridade de que são múltiplas conclusões, explicitadas também como um silogismo: a) se você é o bicho medonho, você só tem de procurar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los; b) se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido; c) se você é o menininho, você tem de ir sempre à procura de crisântemo e correr o risco. De ser devorado.
- 3) A conclusão das premissas iniciais é: Oi, ai. Não há salvação.

Diante de um discurso montado com lógicas divergentes, busca-se o auxílio do *Dicionário Houaiss de língua portuguesa* (2009), para analisar-se a possibilidade de preenchê-lo com alguma referência que dê sentido a esse silogismo: segundo o aristotelismo, silogismo é um raciocínio dedutivo estruturado formalmente a partir de duas proposições, ditas premissas, das quais, por inferência, se obtém necessariamente uma terceira, chamada conclusão. O silogismo **dialético** se baseia em premissas apenas prováveis, possíveis ou contingentes, oferecendo, portanto, uma conclusão sem o caráter de verdade irrefutável, a despeito de sua verossimilhança. O silogismo **retórico** é usado em discussões ou confronto de opiniões contrárias, geralmente vencidas pela habilidade argumentativa ou retórica. O silogismo **disjuntivo** é aquele cuja primeira premissa é uma proposição disjuntiva. O silogismo **erístico** é caracterizado por apresentar premissas que, embora ostentem verossimilhança, são de fato inverídicas; silogismo sofístico, sofisma. O silogismo **ilegítimo** é perfeitamente lógico e coerente, cuja conclusão não é obrigatoriamente verdadeira, mesmo que suas premissas o sejam. O silogismo **legítimo**, uma vez que se admita a verdade de suas premissas, oferece uma conclusão necessariamente verdadeira; silogismo válido (das centenas dos *modos* possíveis de um silogismo, somente 19, tradicionalmente designados por termos mnemônicos, são legítimos).

Embora se explicitem os vários tipos de silogismo, entende-se não ser pertinente para esta semiose determinar a qual tipo de silogismo esse enunciado pertence. Propõe-se manter esse jogo aberto. Opta-se, no entanto, por extrair dele seu mecanismo, que é o de servir para colocar o discurso e o enunciatário num espaço de perdição, iconizando a experiência do ator de saber insabido. Somente a possibilidade de um discurso conter simultaneamente vários registros de linguagem torna a visada da instância de discurso uma experiência de perdição dos referenciais, evidenciando a potencialização de noções relativas à lógica do pior. Em meio a tantas possibilidades de demonstrar esse enunciado, segundo algumas lógicas evidenciadas pelo dicionário, escolhe-se “a do pior” para articulá-lo; aquela que é objeto do presente estudo, a da filosofia trágica, segundo Rosset (1989).

A postura dos pensadores trágicos é a de pensar o pior e explicitar que esse pior é nada poder afirmar, confirmando assim a ausência de toda ilusão. O argumento trágico fundamental dessa lógica parte de um estado de alegria virtual e chega à desordem, ao silêncio, por meio da afirmação da impossibilidade de qualquer pensamento: “Não há salvação”. O pressuposto dessa lógica do pior é: o que deve ser buscado e dito antes de tudo

é o trágico, constituído pela impossibilidade prévia de qualquer dado, como se lê: “também tudo não é assim escuridão e morte. (...) Não é assim?”. Esta afirmação pode estar revestida de uma voz trágica se for reestruturada com outra “pontuação”, de outra forma, para decifrar o enigma em meio à diversidade de referentes: “Tudo não é. Assim, também escuridão e morte. Não é. Assim.” Essas premissas, relidas dessa forma, reverterem e respondem a questão: “Não é assim?”. Desnuda-se, no avesso do enunciado, o trágico latente na brincadeira de trocadilhos do lúdico, típico do mundo infantil de continhos fabulosos como esse, em que há um rio escuro, um bicho medonho, um menininho ingênuo em busca de um crisântemo polpudo e amarelo; menininho esse que é mastigado e devorado.

A premissa revertida em **tudo não é** coincide com a visão fundamental da filosofia trágica, abordada por Rosset (1989), ou seja, a história dessa visão impossível, visão do nada, *rien*, que não representa a instância metafísica chamada nada, *néant*, mas antes o fato de não existir algo que seja da ordem do pensável e do designável. Esta não se propõe a revelar nenhuma verdade, somente descrever de maneira mais precisa o que pode ser esse “anti-êxtase” filosófico em vista do espetáculo do trágico e do acaso.

A atitude aprobatória, na lógica do pior, tem uma dupla face: de um lado, dizer o pior, no sentido terrorista da noção trágica, verbalizar, constituir-se numa arte de destilar venenos, expor o estado de morte de tudo o que existe, provocar a perdição e a abolição de qualquer sentido que possa sustentar-se conceitual e filosoficamente. De outro, a aprovação leva a alegria da escolha entre viver tendo consciência desse estado em lugar de matar-se. Essa aprovação abre o espaço para unir morte e festa, conceito já mencionado.

### 6.3 O lúdico da perdição

Nessa alternância entre morte e festa, volta-se à análise da tomada de posição na perspectiva do lúdico, da distorção semiótica dos referentes literários. No início de *Fluxo* (in: HILST, **Fluxo-floema**, 2003), a voz do sujeito da enunciação dirige-se ao enunciatário: “calma, calma”, assumindo a predicação do discurso e dando voz juntamente ao ator de saber insabido para refletir sobre os fantasmas do de dentro, deixando entrever a letra do saber

trágico sobre a condição humana, “também tudo não é assim escuridão e morte”, na tentativa de buscar novas “possibilidades em torno do”. Essas possibilidades são encenadas no texto pela manipulação de modelos cristalizados de linguagem que, por isso, no contexto, adquirem uma tonalidade jocosa: a voz do ator de saber insabido, ao iniciar o discurso nestes moldes “Uma vez um menininho foi comer crisântemos perto da fonte numa manhã de sol”, denota em “uma vez” a marca de um conto de fadas, mas, no *non sense*, de “comer crisântemos”, espelha simultaneamente outro estilo ao qual se acrescenta uma paisagem romântica: “numa manhã de sol”.

Esse estilo romântico carrega nuances que resvalam para o fantástico, refratado em duplo, não somente no gênero maravilhoso, típico do conto de fadas, mas no gênero fantástico propriamente dito, criando no discurso certo suspense e acrescentando o humor de um conto policial: “Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho”. Por sua vez, o uso do diminutivo “menininho”, ao mesmo tempo em que faz parte do contexto do conto maravilhoso, deixa entrever outro registro, novamente duplo entre o riso e o trágico, por sua tonalidade irônica que poderá ser melhor percebida no conjunto do trecho citado.

Nesse jogo entre atualização e potencialização, entre distorção e flutuação de estilos na construção da práxis enunciativa, podem-se evidenciar outras formas. Na continuidade do texto, o diminutivo vai-se repetindo, enfatizado pela atmosfera romântico-fantástica: “Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou ai, o pobrezinho está quebrando todo, ai caiu dentro da fonte”. O suspense é mantido. O “ai” espelha-se em anagrama no “ai” que se estende em ressonâncias em “vai” e “caiu”, explorando o nível dos significantes, próprio do delírio: “ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele”. Ao estilo maravilhoso-fantástico-romântico, acrescenta-se a tensão entre o registro religioso e o registro de linguagem da crueldade, explícita em: “caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele”, acentuando, nesse contraponto, a cena do riso.

O contraste se evidencia mais ainda, não só no nível da repetição de palavras e de metáforas como também no jogo de significantes em comutação, enfatizando seu caráter lúdico e jocoso. A oposição entre as metáforas “bicho medonho, menininho, crisântemo” abre a cena para a exposição da *letra* do trágico. O discurso atualiza a significância que estava em potencial e transforma os estilos numa “parábola” que, na sua insidiosa ironia, na

oposição tensiva, transforma-se, no conjunto, em riso demolidor, explicitando metaforicamente a antropofagia de estilos:

Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou **oi**, o menininho vai pegar o crisântemo, **oi** que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, **oi** vem andando pela margem do rio, **oi** que bom bom vou matar a minha **fome**, **oi** é agora, **eu vou rezar** e o menino vem para minha boca. **Oi** veio. **Mastigo, mastigo** (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.19, gs.a.).

As constantes repetições, a insistência no nível do significante, as tonalidades simultâneas do riso leve, jocoso, passando pela ironia, atingem, no confronto, o riso demolidor que expõe a tensão entre o estado de morte, letra do trágico, e a festa. Na dupla expressão “Mastigo, mastigo” revela-se metaforicamente a potencialidade do discurso antropofágico que tudo devora de maneira “destruidora e trágica”, não só no gozo de suspender, reverter, distorcer, trabalhando com a flutuação dos sentidos, mas também ao acrescentar a significância do trágico capturado na *letra*, na negação de tudo que existe: “tudo não é (...) Não há salvação. Calma, vai chupando o teu pirulito”.

Diante dessas considerações, fica explícito o mecanismo da práxis enunciativa de Hilst na tensão entre festa e trágico. Sua capacidade de trabalhar a linguagem em uma lâmina de duplos que se espelham caleidoscopicamente, simulando a enunciação exercida do lugar do paranoico, deixa fluir os significantes em cadeias metonímicas, *desamarradas* do sentido, na tentativa de encontrar um sentido para o discurso e para o trágico da existência. As várias “possibilidades em torno do”, em torno do nada, da impossibilidade de fixar uma significância capaz de situar a linguagem no discurso, abre a cena para o trágico: impossibilidade de fixar sentidos e impossibilidade de fixar soluções para a consciência do não ser. Em face disto, resta a aprovação pelo riso:

E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida, mesmo assim vocês estão dizendo **ui ui**, que tipo embobinado, que caldeirão de guisado, que **merdafestança** de linguagem.” (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.51,52, gs.a.).

A quem te dirigias quando versejavas? A ninguém. Disseste aquém? A ninguém, senhora. Disseste além? A ninguém. Ah, sim, a alguém, disseste bem. Ruiska, eu Palavrarara, trouxe um grilanda de ouro com uuas pedras preciosas, que ham virtude de confortar, contam algu us. Enton veerás que todas as cousas de que os homes em a vilhise ham temor, é vento mui pequeno, que o abala como canaveia leve. (...) Passaste queenturas,

misquindade? Nom hajas temor, lances âncora pera haveres folgança e assesego (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.56).

Dessa maneira, na perdição do eu em busca de respostas para situar o lugar do ser, é possível captar a voz do ator de saber trágico que inverte e reverte os sentidos dessa busca. A atualização dessa potencialidade do trágico provoca nos desdobramentos do saber insabido uma fenda por onde se instala a voz do ator de saber trágico, evidenciando um saber paralelo, para revelar simultaneamente: “loucura controlada e júbilo”.

#### 6.4 A semente da errância

A experiência de perdição do ser é um dos tópicos presentes no discurso de Hilst, usado para abordar-se a enunciação do trágico. Segundo a lógica do pior, trata-se do estado permanente no qual o homem se encontra; estado que implica a ausência de referenciais de qualquer ordem. O ser humano, defrontado com o acaso, perde-se na busca de um sentido que justifique sua existência.

*Fluxo* é uma narrativa *semente*. Nela estão os genes do trágico e de toda a escritura de Hilst que perpassam, num eterno retorno, o conjunto da obra. O discurso em *Fluxo* é sempre um devir, um vir a ser, um ser linguagem em perdição. Na tentativa de encontrar-se, o ator de saber insabido desdobra-se e multiplica-se, mantendo-se num estado de errância, como num fluxo ininterrupto, experienciando todas as formas de dizer-se nesse estado. No enunciado a seguir, observa-se o discurso do ator de saber insabido:

Eu queria ser filho de um tubo. No dia dos pais eu comprava uma fita vermelha, dava um laço no tubo e diria: meu tubo, você é bom porque você não me incomoda, você é bom porque é apenas um tubo e eu posso olhar para você bem descansado, eu posso urinar a minha urina cristalina dentro de ti e repetir como um possesso: meu tubo, meu querido tubo, eu posso enfiar lá dentro que você não vai dizer nada (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.20).

A substituição da referência da pessoa do pai por um objeto surge como um aparente *non sense* por buscar-se num objeto vazio por dentro, oco, uma referência de pessoa,

transformada em metáfora da letra do trágico. Do ponto de vista do ator de saber insabido, essa metáfora desvela a perda de referência do sistema familiar. Além disso, há um duplo invertido na perspectiva da relação pai/filho. Comumente, um filho espelha-se no pai; por tratar-se de um espelho, a imagem aparece “naturalmente” invertida. De forma semelhante ao conto maravilhoso *Branca de neve e os sete anões*, em que a madrasta se olha no espelho, buscando diferenciar-se da enteada, em *Fluxo*, as palavras do actante: “meu tubo (...) você é bom porque eu posso olhar para você bem descansado (...) e repetir como um possesso: meu tubo, meu querido tubo” evocam o pai metaforizado em tubo, como se evocasse a imagem espelhada, porém, no lugar de mostrar-se invertida, esta descortina a noção de vaziez do trágico, passível de ser depreendida do saber insabido, pela brincadeira feita com o mecanismo metafórico.

Na figura da madrasta, percebida dialogicamente, encontra-se um sema de poder que, de forma divergente, em *Fluxo*, é deslocado e projetado no pai-tubo, indiciando o desejo de poder sobre o pai. Essa imagem do pai, ameaçadora para o paranoico, é destruída e subjugada, no momento em que o humano é transformado em objeto. Contudo, ao ser identificada pelo vazio, permite o descolamento da letra do trágico: identifica-se o ator de saber insabido com o vazio.

Se por um lado a voz do saber insabido fala na posição de filho, numa relação filho-pai-tubo: “Eu queria ser filho de um tubo”, por outro, esse actante retorna à figura de um “filho”, construindo uma referência inversa, quando pronuncia, em seu delírio: “Meu filho, não seja assim, fale um pouco comigo, eu quero tanto que você fale comigo, você vê, meu filho, eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro” (*Fluxo in: HILST, Fluxo-floema*, 2003, p.20). Essa voz pronuncia a dolorosa solidão do paranoico diante do silêncio do filho imaginário. Segundo Rosset, “o paranoico fala do pior”, e o trágico diz que “o pior é nada poder afirmar”. Esta redundância em torno do pior associa mudez e impossibilidade de dizer evidenciada na escritura de Ruiska: “eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas são complicadíssimas”.

Na desconstrução do discurso em torno do sistema familiar (uma ideologia) ocorre o descolamento do que poderia ser pleno de sentido em mudez: “fale um pouco comigo, eu quero tanto que você fale comigo”. O ator de saber insabido na referência anterior de pai, usa essa figura relacionada à vaziez e à mudez. Nessa soma, nesse retorno ao pior,



retorno do mesmo num contexto diferente, é possível evidenciar uma dupla enunciação sobreposta: a do saber insabido e a do saber trágico: o pior é nada afirmar — “essas coisas são complicadíssimas”.

Outro ator interpõe-se na enunciação, a figura do editor, desconstruída de modo jocoso e grotesco, por meio do epíteto: “cornudo”. Essa voz entra em tensão com a voz que se pronuncia do lugar do saber insabido na busca do de dentro e dissolve ironicamente a ilusão metafísica, pondo em seu lugar outra ilusão, a da ideologia capitalista: “E aí vem o cornudo e diz: como é que é, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas” (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.20).

Ao usar o riso como recurso na figura grotesca do “cornudo”, o sujeito da enunciação potencializa o saber trágico, dissolvendo o ideológico, num contexto capitalista, por meio da ridicularização do editor. O “cornudo” quer colocar no lugar do nada (experiência metafísica do ser: falar do de dentro) outro nada (experiência capitalista do ter: “vai ficar riquinho e obedecer”). As tonalidades irônica e grotesca são usadas pela enunciação para realçar a desconstrução das ideologias:

Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc? Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.21).

O ator de saber insabido pondera, no enunciado abaixo, sobre o seu completo desconhecimento do discurso da invenção de “novas possibilidades em torno do”, unindo a ironia ao silêncio trágico da incapacidade de verbalizar o vazio:

Agora estou livre, livre dentro do meu escritório. É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro, é, teatro eu li muito, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim, acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.23).

É intensificada nos inúmeros saberes, relativos à semiosfera cultural, a inutilidade para “conhecer” a essência daquilo que ele procura investigar: “as coisas do de dentro”. Ao dizer: “não sei nada a respeito do”, Ruiska marca, sem saber, a insuficiência desses saberes para dar sentido a qualquer discurso que se possa verbalizar.

Entre os saberes do homem são destacados inclusive aqueles relacionados às artes dramática e lírica, porém nenhum deles é suficiente para dar sentido à existência humana. A letra do trágico, depreendida desse reconhecimento, serve para pôr em relevo o saber trágico ao afirmar-se a dúvida humana quando se constata que nada foi construído. Tal reconhecimento entre o ser e o saber intensifica o estado de perdição do ator de saber insabido pela impossibilidade de preencher o vazio com algum discurso.

## 6.5 Máscaras da fragmentação do eu

Outra forma de expressar a perdição do ser, caracterizada por sua natureza no limite da experiência trágica fundamental, é apreendida no discurso de Hilst no modo como Ruiska, ator de saber insabido, fragmenta-se em várias outras vozes no discurso:

Agora escreve... Espera, eu preciso sentar. Então senta. (...) Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu os conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam (...) Olhe aqui, Ruiska — Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão que se fará, e para não perder tempo devo dizer que minha mulher se chama Ruisis e meu filho se chama Rukah (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.23,24).

Observa-se no enunciado a marca de uma dupla instância de enunciação: “Agora escreve... Espere, eu preciso sentar”. Trata-se do eu desdobrado em outro eu, perdendo-se na multiplicidade dos eus, criando um triângulo familiar imaginário: pai-mãe-filho, respectivamente Ruiska-Ruisis-Rukah. Dessa profusão de vozes de um eu-outro, porém, destaca-se uma voz que entra em tensão com o eu do ator de saber insabido e o questiona:

Quem é você, Ruiska? Hein? Ele está começando a perder a paciência, está se aproximando, me esbofeteia, não faz mal, vai batendo, vai me arrancando os dentes, corta a minha língua, faz o que quiser mas eu não sei responder. Quem é você, Ruiska? Hein? (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p. 24)

Essa voz questionadora que irrompe de um outro potencializa o saber trágico ao colocar em questão “Quem é você, Ruiska?”. Dessa maneira, permite que se detecte, na origem do saber trágico, um objetivo de ordem psicanalítica e catártica: a de fazer passar o trágico da inconsciência à consciência, mais especificamente, do silêncio à fala, concernente à noção de ser, nesse caso, a que leva Ruiska a explicitar: “eu não sei responder”, além de:

(...) e estou pensando como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, não compreendam a impossibilidade de responder coisas impossíveis. Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.24,25).

Evidencia-se, desse modo, o estado de perdição do ser, levado a intensificar o pior, “a impossibilidade de responder coisas impossíveis”, ou seja, de não saber responder a respeito do ser, porque, na verdade, segundo a letra do trágico daí depreendida, não existe o ser. Disso decorre “a impossibilidade” de construir qualquer discurso sobre o ser. É o saber insabido, destacando-se como arauto do saber trágico.

Num novo estado de errância do ser, o ator de saber insabido sai de si mesmo e busca a desmaterialização do corpo, porém, no percurso, transforma-se em elementos daquilo que se costuma denominar natureza:

Começo a sair de mim mesmo. (...) eu atravessando as paredes (...) eu me tornando todas as árvores, todos os bois, as graminhas, as ervinhas, os carrapichos, o sol doirado no meu corpo sem corpo (...) é mais bonito ser tudo isso, ser água, escorregadia, amorfa, ser o que a água é quando está dentro de uma coisa que é uma apenas, ser o rio, o copo, ser todos os rios, todos os copos (...) ser leve, tatuado de tudo, tatuado de nada, ser o estilete, a mão, a tinta, a figura, ser um mitocôndrio (...) Mas agora não consigo voltar ao meu corpo, oh como é difícil deixar de ser o universo e voltar a ser apenas eu (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.26,27).

Essa dispersão, pelo caminho da não materialidade, resvala para o estado tensivo entre ser tudo e ser nada, ser o universo e ser apenas um eu. Essa perdição está inundada de

júbilo perceptível na linguagem poética, representativa de um mundo natural, transformado em ficção no qual, ao eliminar-se a ideia de natureza, institui-se a noção de convenção, em que nada diferencia o natural do artificial (o mundo da representação). A extinção da ideia de natureza e da ideia de ser leva à noção sofisticada de ocasião (*kairós*): o homem e a sensação são ocasiões, os sentidos flutuantes, deslizantes e singulares das coisas, o mundo dos discursos sobre acontecimentos: “ser leve, tatuado de tudo, tatuado de nada, ser o estilete, a mão, a tinta, a figura”, imagens que traduzem um mundo criado pelo que se convencionou ser, a partir de uma “consciência” necessitada de nomear as coisas para que elas tenham existência. Mantém-se, nessas circunstâncias, o ser em estado de perdição, espelhado pelo saber trágico. A ideia de *hasard* dissolve a ideia de natureza e põe em questão a noção de ser:

(...) eu Ruiska, tinha várias máscaras de cera, belíssimas, estupendas. Uma manhã vejo Rukah diante de um improvisado fogão de tijolos e dentro do caldeirão as minhas máscaras, quero dizer, apenas um nariz quase desfeito, metade de algumas testas estupendas, e ele: pai, olha como você mesmo derrete bonito (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.30).

A letra “derreter”, no discurso de Hilst, desnuda seu caráter trágico. A metáfora, apreendida do fragmento acima desvela a noção de que, sob a aparência de toda natureza, existe a verdade de uma não natureza, denunciada nas máscaras derretidas. Instaure-se, portanto, o pavor do *déjà-vu*. Na metáfora do “caldeirão”, o “inferno” do ser defrontado com sua diluição, com a “consciência” trágica de ser nada, de que todas as ilusões (as máscaras) não conseguem preencher o vazio da existência. “Derreter” é igual a diluir, consciência do nada de tudo que é concebido como sentido: o “nariz”, metonímia da interferência do discurso do escritor no mundo; as “testas estupendas”, o pensar brilhantemente o mundo. Tudo leva pela peculiaridade das imagens a evidenciar “o medo de ter acreditado em alguma coisa que então já era falsa”, numa referência a Rosset (1989).

Na indeterminação temporal da loucura, surge no discurso outra voz, a de um anão: “Oh, o anão. A primeira vez que eu o senti ao meu lado, apenas senti, não vi, a última vez, isto é, três dias depois da morte de meu filho... três dias? três mil dias? (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.33)”. Essa voz, algumas vezes, é manipulada apenas como um desdobramento do eu, outras vezes, em tensão com o ator de saber insabido, assume o lugar do saber trágico:

O espírito de Rukah? (...) mais um, mais um aqui neste escritório (...) É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam. Ora, ora Ruiska, você abre uma claraboia, abre um poço, e não quer que ninguém apareça? Vamos, você vai gostar de mim, eu sou um anão. (...) De onde você vem, hein? Do intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p. 34,35).

A identificação dessa voz que se manifesta no discurso é marcada por algumas figuras portadoras de um sema grotesco, de metáforas que evocam o universo do trágico: anão, intestino, cloaca, cone sombrio, remetem ao avesso, ao divergente, ao rejeitado, ao oculto, àquilo que se procura manter encoberto por meio de alguma ilusão:

Tu mesmo, anão, seria tão simples te definir. Defino-te? Ou não te defino? Não é melhor que cada um defina o seu próprio anão? O meu anão certamente não é igual ao vosso, nem poderia ser, porque se eu sou como sois, também sou único, e o meu anão é único também, apesar de ser igual ao vosso. Ao vosso anão. Esperem. Há certas coisas que eu preferia calar (p. 37,38).

A impossibilidade de qualquer verdade marca o saber trágico, depreendido a partir das indagações que definem o saber insabido:

Olhe aqui, Ruiska, não fale tanto em si mesmo agora, porque o certo no nosso tempo é abolir o eu, entendes? Como é que é, anão? Fale do homem cósmico, dos, das. Mas se eu ainda não sei das minhas vísceras, se ainda não sei dos mistérios do meu próprio tubo, como é que vou falar dos ares de lá? (...) Mas é justo falar do de cima se o de baixo nem sabe onde colocar os pés? (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.41)

A lógica do pior considera o homem consciente de que fala de nada, em favor de um saber trágico, que denuncia o vazio, a impossibilidade de construir discursos para colocá-los no lugar do nada, como se pode perceber no fragmento acima, na apreensão da voz descolada do ator de saber insabido que, em perdição, interroga sobre sua existência, sobre sua essência, por isso, incapacitado de falar do inconsistente “homem cósmico”. A incômoda questão do ser no mundo é incessantemente repisada pelas vozes em busca do preenchimento da falta de sentido original, que responda: quem sou? Quem são os outros? Quem é o “homem cósmico”?

## 6.6 Decomposição e pavor do nada

Vou mergulhando no poço. O olho encarnado do. Há cadáveres por aqui. Ah, isso há. Não queria chegar a tanto. Dizer que há cadáveres é chegar a tanto, é chegar aonde eu não queria. Cadáveres de quem, Ruiska? Oh, não me obrigues, anão. Oh, sim, velho Ruiska, chega perto,vamos, olha os verdolengos fios de carne desse corpo (...) Quem é ele, Ruiska, hi, como ficaste menino de repente, que brejeirice, que correcorre. É meu pai, anão, meu pai amadíssimo. Como ele era na víscera, hein? Ele era eu, anão, ele era todo pra fora e ao mesmo tempo era todo pra dentro. (...) era pra dentro nos adentros (...) ficava se desentranhando (...) ele não era simples não, nada disso, era um homem muito complicado, muito torcido como eu mesmo, e quando eu digo que ele se desentranhava quero dizer que ele ficava se descobrindo, que ele punha pra fora os pensamentos de dentro, que ele pensamenteava, entendes? (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p. 43,44,45)

Se a busca pela não materialidade, demonstrada noutro fragmento, mantém o ser em estado de perdição, num mundo convencional onde tudo é ocasião, nesse trecho citado, a “ocasião” se faz pelo “mergulho” no espaço-abismo do de dentro, metaforizado em “mergulhando no poço”. Reafirma-se o mesmo estado trágico, depreendido do lugar de um saber insabido por “figuras” sêmicas que se acumulam e se complementam: cadáveres, fios de carne verdolengos, vísceras. A decomposição do ser inscreve-se ao mergulhar no próprio ser, afirmada pela inconsciência: “não queria chegar a tanto. Dizer que há cadáveres é chegar a tanto, é chegar aonde eu não queria”, a fala delirante é manipulada pelo sujeito da enunciação que deixa transparecer o trágico da desnaturalização da noção de ser: no de dentro o que há são “cadáveres”.

Dessa forma, a figura do pai, associada à figura de cadáveres, é investida de um pavor que se desloca do estranho para o reconhecimento do familiar. Ver de súbito e demasiado tarde o presente, o próximo, o familiar como ausente, distante e estranho é a experiência trágica por excelência, afirma Rosset (1989). A voz enunciativa “desentranha” a fala paterna, instaurada no discurso de maneira insólita, fantasmástica, do ponto de vista psicanalítico, e fantasmagórica, do ponto de vista da literatura fantástica, recoberta por uma letra trágica, perpassada paradoxalmente de demência e lucidez:

(...) ele falava assim: meu Deus, por que o mundo me comove tanto? É só dar dois três passos, ver o olho do cavalo, ver o olho da vaca, ver o homem meu Deus, o homem, esse abismo mais fundo que me come, meu Deus a memória tristíssima de tanta inocência, como eu gostaria de arrancar a minha pele e mostrar o meu todo para o outro (...) eu existo até onde, eu existo até... até... até que grande muro eu existo? (...) ele beijava o ubre da vaca, sorria e ria grande e alto para a vaca, depois esguichava o leite no corpo grande e alto que era o dele, e gritava: isso o que é, que milagre é esse que é branco, eu sou tão EXISTIR quanto esse que é branco e que sai do ubre da vaca? (...) ele dizia de um jeito santo: come terra, filho Ruiska, esfrega a terra no dente, bobalhão, cheira essa que vai te comer, essa linda vermelha, essa que é mais você do que você, essa que é mais eu do que todos os meus cantares, meus esgares, meus (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.45,46).

Instaura-se uma identificação entre o discurso do pai demente e do filho em perdição; discursos que se sobrepõem num mesmo prisma de busca, capturados em instantes privilegiados, de *Kairós*, de *déjà-vu*, singularidades que redescobrem na diferença o retorno do acontecimento original, por meio das mesmas questões, “logotípicas”, fundamentais: “por que o mundo me comove tanto? (...) o homem, esse abismo mais fundo que me come”. Marca-se uma identificação entre homem e natureza, inscrita de forma “criptográfica”, por meio de aproximações de significantes inusitados: “que milagre é esse que é branco, eu sou tão EXISTIR quanto esse que é branco e que sai do ubre da vaca?”.

A natureza e o ser revelados em estranhos “cantares” e “esgares” de júbilo e de terror, na perdição do não compreender; a terra como substituto do homem-pó, na sua imprevisível permanência de ser pó, diluição do nada, do antes, do agora, do depois, festa diante da morte, como acentua Rosset (1989), ao caracterizar a especificidade da consciência trágica: “esfrega a terra no dente, bobalhão, cheira essa que vai te comer, essa linda vermelha, essa que é mais você do que você, essa que é mais eu do que todos os meus cantares, meus esgares, meus”. Loucura de um olhar e de um riso demolidores de quem sabe o nada que é “EXISTIR”, semelhante ao “branco” da indeterminação da mente em encontrar significados naquilo que julga ser a natureza do SER.

A voz do ator de saber insabido reconhece no estranho o familiar, no distante o próximo quando se identifica não só com o pai, mas também com a demência desse cadáver-fala do pai, que passa a ser pronunciado do mesmo lugar de um saber insabido. O saber de controle do sujeito da enunciação manipula as tonalidades poéticas do discurso, revelando um saber estrutural sobre a linguagem que evidencia o contraste opositivo, o

duplo na própria letra da dimensão retórica, no uso que faz da antanáclase, colocando em contraste convergente/divergente o retorno das afirmações do pior (visão do paranoico) e das afirmações de que o pior é nada afirmar (visão do saber trágico):

Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, e tem sentido também tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter sentido. Eu queria ter sentido aquela água na cara outra vez, aliás eu gostaria de ter sentido aquela água na cara outra vez (...) (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003,p.38).

A alegria do jogo mistura-se ao estado de morte de tudo o que é vivente, numa linguagem pontuada pelo uso da antanáclase. Esta é uma reiteração do mesmo com sentidos diferentes; aponta vários sentidos, mas não fixa nenhum deles, servindo para veicular a linguagem do trágico que, ao não fixar sentido, instaura a perdição do ser na dimensão da linguagem, da mesma forma que o ator de saber insabido é um “eu” que se deixa capturar por vários outros, no entanto, por não saber nada em relação às suas próprias referências contextuais, encontra-se perdido. Em outras palavras, esse ator é manipulado a partir da perspectiva do *hasard* original que, segundo a filosofia trágica, recusa a ideia de natureza, por não supor qualquer natureza na sua origem, por ser anterior a tudo e estar em todos os lugares.

O terrorismo filosófico manifesta-se pela extinção da ideia de natureza, que se estabelece como tema fundamental do trágico. Em *Fluxo*, o aniquilamento da natureza chega ao limite quando dissolve a figura do escritor, máscara do saber insabido, e dissolve a própria escritura manipulada como delírio. O anão, figura de uma das vozes do paranoico, é manipulado pelo sujeito da enunciação e coloca-se na posição do saber trágico:

Ruiska, chegou a hora, tens que compreender. Que medo, anão. Olha não fales muito, o mundo por aí tem sofrido bastante, tu é que não sabes por que ficas fechado, aliás, Ruiska, queria te dizer que manténs uma posição muito antipática, isso de se trancar, ter a porta de aço, os adentros (...) penso que deves... que nunca mais... quenuncamaisdevesescrever... (...) Estás me matando, anão, para. (...) eu sei desse teu ser que também é o meu (...) és tão só, eu compreendo. (...) a tua metafísica de dentro é coisa pra depois, entendes? (...) Anão, por favor, o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca tudo trevosos queria amo não sei amo não sei amo não sei demais paredes da memória memória memória memória cascalho confundindo o percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai AAAAAAAAAIIIIIIIIII (...) o ovo a periferia da



galáxia vida vida ali se faz mais matéria ali começa a matéria ai e eu e eu nunca mais o meu de mim sempre agora o meu do outro meu mais longe ou meu mais perto não sei o outro não é eu ou não sei umbigo centro de mim ou do universo não sei (...) vida goiabada em lata memória memória memória morrer fica saliva gosma gosma esticando sempre teia sempre teia teia de aranha centro umbigo AAAAAAIIAAIAAI (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.64, 65).

O ator de saber insabido, em errância, procura definir para o anão em que consiste essa busca pela “metafísica do de dentro”. Impossibilitado de determiná-la, insiste numa letra representativa do nebuloso, do vago, do fragmentário, da ausência, representativa do não saber. A práxis enunciativa se processa como teia que enlaça o actante nos próprios fios da escritura labiríntica, aparentemente caótica, circular, caleidoscópica. Essa estrutura, manipulada pelo sujeito da enunciação, transtorna e desloca as referências tanto do enunciador quanto do enunciatário, transformando a massa sígnica numa “gosma” aderente, insólita que se alastra em repetições e retornos, confundindo na mente lucidez e loucura, luz e trevas, desintegrando-se na matéria simuladamente informe, no vazio dos significantes que em eco dão voz ao saber trágico: desintegração do discurso supostamente preenchedor de ilusões.

Cala-se a voz do escritor-escritura: “quenuncamaisdevesescrever...”. Confundem-se numa matéria informe os discursos mantenedores da ilusão de dar sentido ao estar-no-mundo: “a dor o vazio palavra morta da minha boca tudo trevoso (...) não sei demais paredões da memória memória memória memória cascalho confundindo o percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai AAAAAAAAAIIIIIIIIII”. Dilui-se o limite entre saber e não saber, entre consciência e insanidade, entre poder-dizer e não dever-dizer, entre o todo da ilusão e o nada do significante vazio, entre a denúncia e o silêncio.

Acompanhando-se a letra do discurso do ator de saber insabido, pode-se desentranhar no pior da dor do paranoico a “dor” silenciosa da letra do trágico, por não se ter como definir a existência. O próprio discurso é manipulado de um lugar cujo saber de linguagem permite depreender-se uma lógica dos significantes, uma lógica que trabalha a letra como um sema lacunar, com valor de metonímia, desvelando o campo do trágico: “o vazio palavra morta tudo trevoso não sei paredões da memória”. Observa-se que o sujeito da enunciação manipula propositadamente o discurso por meio de uma pontuação

inexistente, com a supressão de elementos sintáticos conectantes, instaurando referências paradigmáticas caóticas, em espelho, de igual valor ou de nenhum valor significativo. O que existe é nada, cujo sentido se entende como nada a respeito do que se pode definir como ser, nada que seja suficiente para oferecer-se à delimitação tanto no nível conceitual como no existencial, segundo Rosset (1989), completa perdição do discurso e, conseqüentemente, da voz que busca algum sentido na metafísica.

A práxis enunciativa simuladamente caótica, numa construção com base na ruptura de noções causais, montada sobre o aparente acaso de relações sígnicas, articuladas de forma aleatória, efetiva na voz do ator de saber insabido a confusão entre noções existenciais de princípio, meio e fim, ou seja, de referenciais de pessoa, tempo e lugar, no em**ARANHA**do do discurso, o tecido-teia da linguagem, formada no “informe” de uma singular urdidura. Nessa “gosma” sígnica, o actante tenta explicitar as significações, confusamente jorradadas, por uma memória errante:

o ovo a periferia da galáxia vida vida ali se faz mais matéria ali começa a  
matéria ai e eu e eu nunca mais o meu de mim sempre agora o meu do  
outro meu mais longe ou meu mais perto não sei o outro não é eu ou não  
sei umbigo centro de mim ou do universo não sei (...) vida goiabada em lata  
memória memória memória morrer fica saliva gosma gosma esticando  
sempre teia sempre teia teia de aranha centro umbigo AAAAAAIIAAAIAAI  
(Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003,p.64, 65).

Na investigação para distinguir o que é matéria do universo e natureza do SER, no extravasar de sua dor, o paranoico tenta desentranhar de sua fantasia falada de forma simuladamente inconsciente aquilo que é silencioso na consciência da humanidade: a falta de respostas consistentes para a origem do mundo, para o estar-no-mundo e para o fim da existência do ser, do universo, da “galáxia”, invertendo em espelho, a letra do “pior” do saber insabido em “pior” do saber trágico, na sua impossibilidade de fixar sentidos, na impossibilidade de chegar ao “centro”, ao “umbigo” das significações que respondam satisfatoriamente sobre a condição humana: “eu nunca mais o meu de mim (...) morrer fica saliva gosma gosma esticando sempre teia sempre teia teia de aranha centro umbigo AAAAAAIIAAAIAAI”.

A escritura, figurativizada em teia, teia de aranha, na qual se tece o delírio simulado e se evidenciam posturas da instância da enunciação, é o espaço da perdição do ser. Nesse

caso, é o espaço de perdição do eu figurativizado como escritor que se perde na tessitura do discurso delirante, nas tramas e nas artimanhas da práxis enunciativa, somando-se uma intensificação acumulativa que evidencia o singular campo da proprioceptividade do discurso, instantes diluídos em restos finíssimos e tênues do nada. Manipulação vibrante de um sujeito de enunciação que de fora comanda maquinicamente os fios do discurso de seus atores “fantoques”, numa insana lucidez de controle textual.

Agora fica quieto, há uma passeata, não vê? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer. O quê? Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez, e tu, olha, debes te preparar para esse fim-começo, esconde as tuas mãos, são mãos de escriba (...) E VOCÊS DOIS QUEM SÃO? Responde corretinho, Ruiska. Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio. PARA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme (...) um merda escreve sobre o que o angustia (...) morte à palavra desses anêmicos do século (...) quem é que te engole, homem? Todos que não estão do teu lado te engolem, todos esses que se omitem, esses escribas rosados, verdolengos, esses merdas dessa angústia de dentro. Espera um pouco, moço, não sou desses não, quando falo de mim quero falar de ti, nós dois e todos, nós todos somos um, entende? Vem, Ruiska, o moço vai te arrancar a víscera. (...) PEGA ESSE AÍ COM ESSE ANÃO DE CIRCO. OS SENHORES FAZEM PARTE DOS REVOLTOSOS? Para dizer a verdade, capitão, estava apenas conversando sobre essa coisa de escrever e. ESCRIVES? Sim senhor. Porra, Ruiska, outra vez. TOMA LÁ UMAS BORDOADAS. (...) Vem, Ruiska, não fica aí no meio (...) que mania também de dizer tudo, para com isso, já não escreves há séculos, morde a mão e cala, isso de palavras acabou. (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.65,66,67).

Na teia do discurso, a experiência de perdição manifesta-se na sua profusão de vozes, mascaradas de saber insabido, desdobradas num eu-outro/anão. No entanto, a figura do escritor se destaca e de sua fala se depreende o trágico — “escrevi (...) sobre essa angústia de dentro” — defrontado com os falsos profetas da ilusão: “vão acabar com os discursos do medo”; “um merda neste tempo de luta (...) um merda escreve sobre o que o angustia (...) morte à palavra desses anêmicos do século (...)”.

No contraponto tensivo, o eu busca dar sentido às questões: “quando falo de mim, quero falar de ti nós dois e todos, nós todos somos um, entende? (...) isso de palavras acabou”. A imagem que se constrói desse escritor perseguido é a de alguém que afirma o pior, ou seja, um escritor trágico. Do ponto de vista da filosofia trágica, segundo Rosset

(1989), a intuição do *hasard*, da não-natureza, pode explicar a origem de todas as angústias do ser humano, do mesmo modo que a ideia de *hasard* pode explicar o princípio de pavor, referindo-se à experiência de perdição a partir da qual, somente, a experiência da angústia é possível. Sendo assim, sob a ótica do saber trágico, compreende-se a rejeição pelos “príncipes do mundo,” vozes figurativizadas em juventude que opta pelas ilusões em contraste com a voz que se pronuncia como escritor que verbaliza angústias do de dentro e, nessa hora, escolhe o silêncio, deslocando-se na voz do saber trágico.

Na tensão entre a voz do saber trágico e as ilusões, evidencia-se o nada pela destruição do escritor e de sua escritura, da qual ele não se desvincula, assumindo por meio das vozes um não saber que marca definitivamente sua perdição, na lucidez das trevas do não poder encontrar um sentido para o ser, pois o homem simula não saber que as coisas não têm sentido, que tudo é nada, conforme se atesta no fragmento seguinte:

Pois é claro, Ruiska, sou tua sombra, tudo que vem de baixo em ti, é coisa minha, e és tu também inteiro. Tens ódio no teu de dentro, anão? Claro, não sou feito de açucenas, tu sabes que me enrabam por aí, que é treva esse sulco que faço sob a terra, que existo porque, sabes que não sei bem por que existo? Nem eu, anão. Estamos conversando há muito tempo e quase nada do que falas eu entendo. Nem eu, Ruiska. AIURGUR é bonito porque tem ronco e ais, AIURGUR é muito dor, tu não achas? (...) Ai, estás te desmanchando, Ruiska. Não é nada, é esse sol do meio-dia, o olho já não vê, mas percebe que... o olho a dimensão do nada a memória outra vez o corpo retina infância quaresmeiras do acaso fugidias fugidias (...) (Fluxo in: HILST, **Fluxo-floema**, 2003,p.69,70).

Escuta, anão, estou pensando. Em quê? Na coexistência, nesse ser dos outros. Vai falando. Me ouves? Claro, mas vou fritando esses peixes (...) mas falavas, anda, te escuto. Que é difícil. (...) acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes (Fluxo in: HILST, **Fluxo-floema**, 2003,p.71,72).

A experiência de perdição do ser, figurativizada em *Fluxo* pelo duplo paranoico, atualiza-se, quando se depreende o eterno retorno do trágico na diferença. Há de se considerar que na tomada de posição a instância de enunciação pronuncia-se por meio de uma voz que afirma: “Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim?”. Essa voz, manipulada pelo sujeito da enunciação, vai desvelando o estado de perdição, letra do trágico, revertendo uma parábola do contexto infantil para o âmbito do universo trágico e serve de confirmação para a conclusão “não há salvação” (Fluxo in: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.20). **Tudo não é.** De modo diferente, mas repetindo-se, o “silogismo”

inicial assim se “conclui”: “acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes” (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003,p.72).

O episódio trágico, conforme Rosset (1989), é marcado pelo reconhecimento de uma palavra esperada desde sempre, sem jamais ter sido dita ou pensada. A ação trágica apresenta-se necessária, “eu sabia”, por deixar-se casualmente identificar. O princípio que assegura simultaneamente a identificação e a necessidade é a repetição evidenciada no discurso trágico, a presença de um trágico difuso e repetível, de modo mais preciso, temível. A repetição trágica revelaria um acontecimento que insiste num evento original, inédito, desconhecido, como se fosse repetido. Dessa forma se fecham numa circularidade os fios do discurso de Hilst, os do começo da narrativa: “Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? (...) Mas pensa, se você é (...) Não há salvação.” (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.20)/“Escuta, anão, estou pensando. Em quê? Na coexistência, nesse ser dos outros (...) acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes.” (Fluxo *in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.72). O repetido é sempre um retorno do passado, do mesmo diferente que surge como novo, numa estranha reaparição, numa forma singular de pavor.

Na práxis enunciativa de Hilst, **coexiste** um discurso que joga com o paradoxo loucura /lucidez trágica, tudo/nada. Deixa claro que os discursos coexistentes não podem preencher o vazio da existência, visto que ele é, *a priori*, um nada; o saber insabido coexiste na sua trágica lucidez trevosa, condenado a circular infinitamente em torno do oco.

O discurso em Fluxo articula-se por uma dupla direção, característica das narrativas de Hilst: a consciência da desnaturalização do ser instalado num espaço trágico de loucura e a consciência da libertação da linguagem no discurso, o poder dizer sem preocupar-se com alvos específicos, sem preocupação em atuar nesta ou naquela ideologia. Tudo se configura como máscara, simulação, simulacro de verdades; perdem-se as referências de sentido, perde-se o homem, e **tudo não é**.

## CAPÍTULO 7

### **O OCO: A VAZIEZ DAS CRENÇAS**

*O oco* é uma das narrativas da obra *Kadosh*, publicada inicialmente em 1973 e reeditada em 2002. A indicação do sentido de vazio no próprio título do texto justifica, a princípio, a escolha dessa narrativa para esta breve análise. O termo **oco** figurativiza o trágico da existência, marcando a experiência de perdição e a vaziez de sentidos que não indicam a soma das perdas, que repentinamente podem ocorrer, mas a verdade geral de que não há nada a perder, não se tendo nada. Dessa maneira, acompanha-se o ator de saber insabido em sua busca para situar o seu lugar no mundo, porém, em estado de perdição, depara com fragmentos de discursos por meio dos quais tenta reconstituir sua posição no mundo. O que se encontra, na verdade, é a ausência original de referência, vazio de encadeamento dos acontecimentos e de toda ideia de finalidade.

Há quanto tempo estou aqui? Já não sei. Tem passado gente por perto, pescadores, sei que são pescadores porque passam por mim e dizem hoje terás um peixinho, velho. À tardezinha depositam o peixe ao lado dos meus pés e continuam andando sei lá para onde (O oco in: HILST, **Kadosh**, 2002, p.129).

Instaura-se no discurso o *hasard*, componente da perspectiva trágica, que é controlado pelo sujeito da enunciação, manipulador da ausência original de referenciais, percebida na pergunta “Há quanto tempo estou aqui? Já não sei”, acrescida de outro fragmento: “Às vezes tento aquela coisa outra vez. Aquela coisa é fechar os olhos e descobrir como é que eu vim parar aqui” (O oco in: HILST, **Kadosh**, 2002, p.130). Literalmente, quer dizer na letra, o ator da enunciação explicita um saber insabido: “não sei”, e “tento (...) descobrir como é que eu vim parar aqui”.

Enquanto espero, olho para as minhas canelas. De fato não têm bom aspecto. As calças vão até os joelhos, encolheram eu penso. Ou cresci? Não

sei (...) Então as canelas ficam expostas ao sol, os pés também, mas os pés não sofrem tanto quanto as canelas. Deve haver uma explicação para isso mas eu não a tenho (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.131).

Seguindo-se uma direção de análise que tem como pressuposto a simulação do delírio, parte-se do conceito de letra no discurso, para ir depreendendo-se o trágico. É importante recordar que, segundo Lacan (2008), letra é suporte material emprestado à linguagem e marca um lugar situado para além de sua relação biunívoca de significante/significado. No caso, infere-se que o sujeito da enunciação pode disfarçar, inconscientemente, seu pensamento, mas o analista, observando a letra, abstrai a posição desse sujeito na busca da verdade.

Em geral as velhas são mazinhas, também não me lembro se tive uma avó, nem se tive mãe e pai, devo ter tido tias zuretas. Será que as tive? A mancha vermelha jamais me deixará saber. (...) Posso inventar uma tia, isso posso (...) inventei uma tia que sou eu mesmo (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.132).

### 7.1 A perseguição da letra do trágico

A recorrência da letra do trágico, na perspectiva da experiência de perda do ser, configura-se cada vez que se percebe a tentativa de o ator de saber insabido fazer o discurso progredir ao mesmo tempo em que se depreende um “não sei”, “será que eu as tive?”; “A mancha vermelha jamais me deixará saber”. Seguindo-se a letra “mancha vermelha” pode indicar-se também a recorrência de um sinal, de uma marca, de uma letra, que se estende pelo discurso denunciando a perda do ser, marcado (mancha) pelo saber insabido em *O oco*: mancha vermelha estende-se por toda a narrativa: p. 130, 131, 132 etc.

Tatus e corujas têm tocas debaixo da terra, deve haver um buraco por onde entra o ar, naturalmente o mesmo buraco por onde entram nas tocas (...) porque se existissem dois buracos o tatu e a coruja entravam por um e por outro entrava o inimigo. (...) Não entendo muito de tatus nem de corujas, apenas um dia me lembro de ter visto um tatu (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.133).

Na cadeia de significantes, verifica-se a metáfora do oco, do vazio, que indicia o trágico. Lacan (2008) afirma: na cadeia de significantes, o sentido insiste, porém nenhum de seus elementos consiste na sua significação, como se pode apreciar no exemplo acima quando se destacam as repetições de: tatus, corujas, tocas, buracos, inimigo, que indicam na direção do vazio, do escuro, do não sentido, da errância de sentido.

É porque toda vez que eu tento me lembrar eu vejo a mancha vermelha (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.130).

Deve haver uma explicação para isso mas eu não a tenho (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p. 131).

Também não me lembro se tive avó (...) a mancha vermelha jamais me deixará saber (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p. 132).

A mancha vermelha outra vez. Acabou-se. O corpo dos outros, fico repetindo. O corpo dos outros. (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.136).

Quase não falo. Porque tudo se complica. Tenho alguma memória, porque me lembro de ter falado uma vez: RESTABELEÇAM A ORDEM. RESTABELEÇAM A ORDEM foi o que eu disse. Isso não me sai da cabeça, e deve ter dado algum resultado senão não me lembraria (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.140).

Não avancei, não fui claro. Tento outra vez (...) Tento outra vez ainda não avancei. (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.143)

Estou contornando o círculo, com lentidão (...) continuo contornando o círculo. (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.144)

Que nojo, toda essa história para chegar a nada. (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p. 153)

RESTABELEÇAM A ORDEM (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.155).

(...) como dizia aquele da cicuta: o esquecimento nada mais é do que a fuga de um conhecimento. Fugi, pois, amigos, vós que me ledes a boca entupida de asteriscos (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.160).

Eu havia dito: RESTABELEÇAM A ORDEM (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p. 177).

O ator de saber insabido percorre o caminho insidioso e perigoso da memória, modo diverso da perdição em *Fluxo* (*in*: HILST, Fluxo-floema, 2003). Embora se aproximem “os dados numerosos” para tecer-se “uma bela teia”, embora se use o “fio” para sair-se do labirinto construído pelo próprio homem (este homem também constrói seu próprio labirinto), embora se olhe no caleidoscópio para compreender-se, para depreender-se a letra do trágico, a busca continua marcada pela perdição. Assim, o enunciário identifica-se com esse caminho para percorrer o discurso, feito de fragmentos de memória que vão espelhando no discurso a perseguição do ator de saber insabido, escritura-lâmina do trágico da condição humana, estado de perdição, segundo a lógica do pior: “O caleidoscópio gira



sozinho e se espio nem sei do que se trata (...) Enfim nada é fácil, creia-me, até o oco tem seus mistérios” (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.184).

Na manipulação de um eu-outro, num duplo paranoico, é inevitável o desdobramento do eu em outros eus, indiciando o estado de perdição decorrente da desnaturalização do ser que se dispersa em busca de um conhecimento, sinalizado por uma “mancha vermelha”. Numa tensão, as vozes se contrapõem e o que se depreende, como se observará abaixo, é um embate de ideologias. Na perdição, o eu desdobra-se, buscando as referências do seu outro em semas que remetem ao campo do militarismo:

Não estou tranquilo. (...) nos cemitérios, diante do túmulo de alguém que amamos um dia. Ficamos de pé olhando a laje, recordamo-nos: te lembras? Eras um homem calado, acreditavas na humildade, na paciência, desde menino guardavas os teus sonhos, tinhas uma ideia tão limpa da bravura, nada de sangue, nada de lança furando o outro. E se houvesse combates-pensavas-traçarias um plano perfeito, abririas o mapa, o dedo fazendo um círculo: estão encurralados, nem é preciso matá-los, apenas cada vez mais perto do centro... e aqui eles se rendem. (...) Dentro de ti algumas ideias. Ideias de vencer a fome de todos, dar alimento ao corpo e ao espírito. Tuas ideias não te deixavam dormir. Eras digno, eras alguém? Os outros não eram como tu. (...) eras aos olhos dos outros um excelente oficial cheio de ideias estimulantes. Estavas próximo dos grandes, líderes do povo, e pensavas: política é... política é... POLÍTICA É DAR VIDA A TODOS. Sorriam, alguns apertos de mão, não te sorriam, sorriam-se, e algumas vezes despejavam palavras: justificações éticas, direitos deveres punições. Obedecias aos de cima, fazias parte (...) tuas ideias eram como um tambor nos teus ouvidos tumtumtum sempre o mesmo som. Não eras poderoso a ponto de torná-las realidade (...) Adiantaria pouco se o fizesses. Eram muitos e apenas o teu amor e tua compaixão não serviria para nada. (...) Ainda não estás morto (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.164, 165).

Do ponto de vista da lógica do pior, não há mais nada a dizer nem a pensar, o saber trágico emudece o discurso e desarticula qualquer esforço de inferência. Nesse sentido, no fragmento em destaque, o saber trágico dissolve as razões do idealismo do eu do saber insabido, desconstrói suas ideias inocentes, pueris, cheias de esperanças: acreditavas na humildade, desde menino guardavas os teus sonhos, eras digno, eras alguém?

Há tensão entre o conceito de política do ator de saber insabido e o conceito de política adotado pelo sistema (não te sorriam, sorriam-se). A articulação dessa tensão da parte do sujeito da enunciação instaura o saber trágico e dá força a este saber que, não diferenciando as ilusões do saber insabido nem as do sistema, destrói a ambas: “os outros

não eram com tu (...) algumas vezes despejavam palavras: justificações éticas, direitos deveres punições”. Duas ideologias que tentam apagar o nada com o nada: uma acredita no homem, a outra trama para manter-se no poder e do poder, o que identifica uma crença na qual os homens investem. Sendo assim, extraem-se, segundo Rosset, **duas direções filosóficas**, em torno do “nada”, caracterizadas por uma diferença de ótica. De um lado, o discurso ideológico e o anti-ideológico; de outro, o pensamento trágico por meio do qual se pode considerar *o homem consciente de que fala sobre nada*, em favor de um *saber trágico*.

## 7.2 A vã glória do poder

Em *O oco*, o sujeito da enunciação manipula o ator de saber insabido, para experimentar a possibilidade de uma ideia de Deus, em sua busca para preencher o vazio da memória com algum sentido:

(...) estou vivo ainda que me custe um pouco, pois a memória aos pedaços entrou no vazio daquele. Seria mais fácil viver pensando que ele está lá, sempre esteve lá, e daqui a pouco vai me envolver com seu grande manto dourado: meu filho, é apenas um momento o vazio dentro de ti, um momento que precede o teu encontro comigo, apenas um instante de vazio, sonhaste meu filho, sonhaste. Falaria assim? Ou soltaria um gemido, um ronco? Trovejaria? (*O oco in: HILST, Kadosh, 2002, p.166*)

A letra do trágico é depreendida do fragmento acima em duas perspectivas: em primeiro lugar, manipula-se uma ideia judaico-cristã de Deus, protetor, que envolve “com seu grande manto dourado”, como se fosse preencher o vazio da existência; em segundo lugar, há uma tensão entre duas vozes, a do ator de saber insabido e a proferida no delírio do lugar de Deus, diluindo qualquer ilusão em relação à crença nesse Deus, uma vez que o saber trágico sobrepõe-se ao assumir a voz de Deus, como se fosse visto de forma espelhada, assumindo um discurso terrorista identificado com a lógica do pior:

Vamos vamos homem, não existo para zelar por cada um de vós, sois livre, imaginai que me sobraria tempo se a cada dia precisasse dar pão a um, casa a outro, fé para terceiro? Sobraria tempo... ele diria isso? (*O oco in: HILST, Kadosh, 2002, p.166*)

A voz do ator de saber trágico sempre afirma o nada, a mudez dos discursos, ao passo que o ator de saber insabido pergunta, indaga acerca de, porém não encontra respostas para suas indagações. Observa-se no fragmento uma ideia de Deus, um Deus que existe “para zelar por vós”, para dar pão, moradia, mas que não existe para isso, logo inexistente, uma vez que ele faz parte desse imaginário, o que, na perspectiva da lógica do pior é a deflagração do vazio das crenças. Na tensão de vozes, o eu pergunta: “ele diria isso?”

Não, pois ele não precisa do tempo para nada, ele não precisa rezar a outro, nem penitenciar-se, nem fazer orações da noite. Talvez precise de algo, talvez faça planos para começar tudo de novo, e este existir de agora da humanidade seria apenas um pré-existir, um exercício sobre a lousa. Um exercício sim. Ele adquire forças repetindo a cada instante o exercício, grava o exercício na lousa e no imenso pré-frontal, grava para esquecer-se, para não repetir. É possível, mas entendo que seria magnífico se se apressasse. O trono está vazio (...) (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.166, 167).

Descentra-se, assim, a ideia de um Deus criador. O saber trágico apresenta a humanidade como “um exercício na lousa” e Deus, como uma ausência, um nada, pois “o trono está vazio”.

(...) olha menino, tudo à minha volta é oco, entendes? Mais ou menos. É assim: tudo à minha volta é o vazio, apesar do mar da areia da bananeira do céu. Da moringa o menino diz. E isso, da moringa. E eu não conto, velho? Conta sim, mas não chega para existir no meu vazio, entendes? E o mar não chega, velho, para existir no teu vazio? Não. É grande esse vazio então. (...) A fé as orações, nada disso é comigo. Apenas o oco. E tão pouca fé que vomito o peixe. Vomito o símbolo daquele (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.169,170).

O discurso trágico afirma que nada pode ser destruído, uma vez que nada foi construído. Dessa perspectiva, entende-se a afirmação: “vomito o símbolo daquele”. A filosofia terrorista, sustentada pelo pensamento trágico, deixa transparecer uma piedade singular que, longe de amenizar os males, intensifica-os até o intolerável. Trata-se de uma piedade assassina que, ao disponibilizar o trágico, oferece-o, não à consciência, mas à fala, e torna exprimível um saber já existente, do qual o indivíduo pressupunha estar livre: “não chega para existir no meu vazio”.

O ator de saber insabido é índice de uma busca, de um saber que faz perguntas, que indicia a falta: “Tenho alguma memória porque me lembro de ter falado alguma vez: RESTABELEÇAM A ORDEM”. A questão principal desse ator em *O oco* é investigar o sentido de “RESTABELEÇAM A ORDEM”, recorrente no discurso. Essa investigação acerca de umas “letras”, de uns “significantes” vazios que lhe vêm à memória e insistem num mandato: “RESTABELEÇAM A ORDEM”. No delírio, esta é voz insidiosa da memória, insistindo num “logogrifo”, logotipo da errância na qual se encontra o eu em perdição.

A questão que se apresenta pela voz do ator de saber insabido é buscar compreender, investigar o sentido de uma frase, recuperada na memória — “a memória aos pedaços entrou no vazio daquele”, (*O oco in: HILST, Kadosh, 2002, p.166*). Essa investigação é recorrente e não há fim para ela e, mesmo que chegasse a um final, estaria fadada ao fracasso, porque é uma “investigação litigiosa” sem encontrar respostas, como se verifica nas metáforas:

o oco me circunda (p.142); não avancei (p. 143); continuo contornando o círculo (p.144); alguma coisa em mim... o quê? Nada, nada em mim, por mais que eu procure não encontro nada. Salvar o quê? Salvar o de antes? Já não sei o que digo. (...) Às voltas com discursos (p.180); Para chegar ao fim devo continuar ainda que não exista solução (p. 181); Se o oco não me circundasse a estória, esta, também seria outra. Perdoai-me o peso do vazio. Perdoai-me o vazio, as contrações do nada (p. 184). (*O oco in: HILST, Kadosh, 2002*)

Tenho alguma memória porque me lembro de ter falado uma vez: RESTABELEÇAM A ORDEM. RESTABELEÇAM A ORDEM foi o que eu disse. Isso não me sai da cabeça, e deve ter dado algum resultado senão não me lembraria. Qual foi o resultado? Seria menos infeliz se soubesse? Restabelecer a ordem parece-me um propósito muito louvável, digno até, porque a ordem existe quando tudo fica bem arrumado, as botas todas de um lado, os fuzis de outro. Soldados, mortos, botas e fuzis. Nunca percebi muita coisa de tais coisas (*O oco in: HILST, Kadosh, 2002, p.140*).

Acompanhar essa enunciação do ator de saber insabido é descobrir que, embora seja possuidora de um não saber ou justamente por ser possuidora de um não saber, a voz que se pronuncia persegue a letra do significante e não o significado porque ela apenas transita de significante para significante sem fechar a cadeia. É óbvio que, para quem atenta para a letra no discurso, considerando o conceito de Lacan (2008), pode-se depreender uma busca que se mostra fracassada, por exemplo, no uso que o sujeito da enunciação faz da antanáclope quando afirma: “Nunca percebi muita coisa de tais coisas”. A manipulação desse

não saber deixa entrever um saber trágico: um ser em perdição circula num saber metonímico, apesar de produzir alguma significação com efeito metafórico, cujo sentido perseguido sempre se desloca, numa metáfora delirante.

Aqui está: na frente a coisa minguada sem perigo aparente. Na superfície. Por dentro a besta atolada fuçando a carcaça. E em cima do corpo, do meu corpo, as medalhas, o tecido grosso (a camisa maleável?), as botas lustrosas, a voz. Voz de dentro toda escondida mas saindo para fora: meu Deus meu Deus meu Deus, não foi isso que eu ordenei, eu disse apenas: RESTABELEÇAM A ORDEM. Estúpidos, covardes, não, eu não disse assim, eu apenas repeti: Meu Deus Meu Deus Meus Deus. Olhei-os. Aos soldados. Já tinha ejaculado, o grosso branco escoria. Continuei meu Deus meu Deus indefinidamente (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.155).

A perseguição do sentido desdobra-se em reiteraões que criam novas intensidades num retorno da frase enigmática, remetendo a contextos diversos, “as cadeias” metonímicas ampliam-se, indiciando um saber trágico: a repetição trágica revela de uma só vez o repetido e o original; é mais um olhar sobre o repetido que sobre a repetição propriamente dita. A repetição diferencial, do ponto de vista do trágico, significa o retorno de um elemento diferente a partir de uma “intenção” desse mesmo elemento. Se se acompanha a dinâmica dos significantes, vai-se descolando do discurso, aos poucos, a letra do trágico. Vê-se, por exemplo, os significantes do primeiro fragmento que são repetidos, mas de forma diferencial afirmando-se o mesmo: botas, fuzis, soldados, mortos, no segundo fragmento: “coisa minguada sem perigo aparente” (conotação sexual) recupera “fuzis”; “a besta atolada fuçando a carcaça” recupera a busca em “tenho alguma memória” e “Isso não me sai da cabeça”; “já tinha ejaculado, o grosso branco escorria” recupera “soldados, mortos” numa relação entre o gozo, morte e violência.

Deveria terminar, mas não. Vamos aos saltos. A pequena praça, o coreto e o chão de cadáveres. Eu havia dito: RESTABELEÇAM A ORDEM. A frase é como um funil. Vai até certo ponto (fim do tubo) alarga-se (começo e infinito da boca do funil). Se eu dissesse assim: restabeleçam a ordem sem violência. Um tubo apenas. Fechado numa das extremidades. Meu Deus... meu Deus... eu disse. E o outro: mas foi preciso... eles avançaram com as facas na mão... os soldados ficaram em pânico... foi preciso. A ordem restabelecida. Depois a coxa escura de sangue. A mão da mulher. A coxa escura de sangue. O gozo. E durante o gozo o meu entendimento, rápido, a corda do poço escapou, a roldana girou. Assim: Ele, o Senhor, é como um grande nervo avançando no todo, aqui ali ao redor a santidade a vileza

alimentam a sua fome ele vive de espasmos tem fome de espasmos ali ali mataram mil, ali ali salvaram-se dez mil ali ali debaixo do fogo ali ali salvos das águas um milhão apodrecendo ao sol dois milhões os ossos expostos três milhões entoando loas cinco milhões as bocas sangrando seis milhões de mandíbulas descansando medidas desiguais mas de igual intensidade o mesmo espasmo no corpo-nervo no imenso corpo-nervo goza com ele fazes parte da corrente anel elo do começo do meio do fim a ti que te importa és extensão do todo goza com ele porque jamais romperás a grande teia. Fim. O grosso branco escorrendo. Ele o senhor era então assim? Um imenso corpo-nervo? E aos poucos a gosma, o soluço escapando, o meu grito na praça: não és assim, meu Deus, misericórdia, não és assim (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.177-178).

Nos fragmentos do delírio, contrapõe-se uma voz que reafirma a necessidade da violência para manter-se a ordem: “a ordem restabelecida”. O massacre se confunde com o gozo. O saber trágico sempre explicita o pior, depreendido do saber insabido: “E durante o gozo o meu entendimento, rápido, a corda do poço escapou, a roldana girou”. Instaura-se assim a voz do saber trágico, em sua piedade assassina: “o gozo de Deus: santidade e vileza”. O plano perfeito: a máxima violência civilizada. Ao deflagrar o nada, o vazio no qual se está inserido, ao afirmar o pior, ao intensificar os males até o intolerável, conjugando a violência, os massacres, as guerras, a vileza do gozo de Deus, o gozo de Deus diante da violência, o saber trágico explicita o vazio de sentido da existência. Os massacres, as guerras, o gozo que os homens têm nisso tudo refratam a máxima violência “civilizada”, o que leva o retorno à questão da ideia de Deus: “Ele o senhor era então assim? Um imenso corpo-nervo?”.

O pensamento de pavor do saber trágico dissolve a ideia do Deus misericordioso, põe em questão o seu papel e o do homem feito à sua imagem. O trágico instaura-se: o que existe é nada, cujo sentido se entende como nada a respeito do que se pode definir como ser, tanto no nível conceitual quanto no existencial. Entra em tensão outra voz que enuncia o saber trágico e reconstitui o pavor do massacre:

O homem no chão. Agonia do homem: és tu, Caiana? (...) eu vou morrer, Caiana, o ódio cresceu mais do que o amor, entendes? (...) os nossos tinham os dedos magros e cavaram a terra (...) os nossos não sabiam do gosto da coisa que se engole, não sei por que me escolheram para falar com os outros (...) depois ouvi as vozes (...) ajuda a gente, homem, tua cara é cara de quem sabe falar, teu olho olha mais do que o nosso, vai fazer o discurso para OS OUTROS, diz que a fome é uma coisa que rói, fala que a gente não tem força para pedir com força (...) vem com a gente falar com OS OUTROS (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.178,179).

O saber trágico reconstrói o drama e evidencia o pavor de ter-se acreditado em alguma coisa que já era falsa. Apesar de reconstruir-se o drama indiciado pela expressão “RESTABELEÇAM A ORDEM”, a voz do saber insabido continua em seu estado de errância, perdido no oco dos discursos, perdido em seu saber demente: “Alguns espiam pelo pequeno quadrado da porta e sorriem: esse tem privilégios, deram-lhe a camisa” (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.197).

(...) a minha língua feriu a anca vaidosa da autoridade, se todos tivessem essa minha língua que se fez de repente, o mundo ficaria limpo, e isso não é bom, a anca vaidosa não pode sobreviver no rio de águas clarinhas (...) Que só eu estivesse aqui... que os homens estivessem aqui... compreendendo compreendo, mas vós, minhas queridas, minhas humildes amiguinhas de patas rosadas... por quê? (O oco *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.200)

## CAPÍTULO 8

### **KADOSH: ESCRITURA-LÂMINA**

*Kadosh* faz parte do segundo livro em prosa de Hilda Hilst, publicado em 1973 e reeditado em 2002 com título homônimo dessa narrativa. A escolha desse texto tem como pressuposto sua aproximação de uma ideia de Deus, relacionada à palavra hebraica “Kadosh” (qadôsh), cujo significado “sagrado” possibilita o estreitamento da narrativa com o sistema subjacente da cultura e a apreensão do trágico, segundo a lógica do pior, na perspectiva do terrível e da repetição que irrompe como pavor no discurso.

Mantendo a coerência com as elaborações arrazoadas no capítulo 2 deste trabalho, aponta-se a predicação do discurso em *Kadosh* delegada a um duplo paranoico, manipulado pelo sujeito da enunciação e apreendido na posição de um ator de saber insabido, em busca de uma ideia de Deus. Esse ator, figurativizado pelo antropônimo de Kadosh, “meu nome ficou sendo Kadosh”, (*Kadosh in: HILST, Kadosh, 2002, p.37*), desdobra-se em um eu-outro, dando voz a um ator de saber trágico, como se vê neste enunciado:

PACTO QUE HÁ DE VIR, sombra pastosa, uma coisa se impondo corrosiva, eis aqui o vestibulo desse todo-poderoso, devo ter sido guiado, a coisa de peso gigantesco sobre as omoplatas, vai vai, a lâmina no mais fundo desse todo-poderoso, atravessa as três salas, evita aspirar o conturbado dele, tudo isso de ordens de um miolo exuberante, lucidez acentuada pensei quando ouvi tanta palavra dentro da minha pequena pétala de carne, essa convulsiva, essa que se diz atenta, toda torcida (*Kadosh in: HILST, Kadosh, 2002, p.35*).

A predicação do discurso, já explicitada, confirma-se nesse enunciado da narrativa. Deste também se depreende a tomada de posição da instância da enunciação, a partir da qual se destacam valências perceptivas e graduais, constituintes do espaço interno de controle, responsáveis pela determinação dos valores do espaço interno. O primeiro enunciado que se constrói nesse discurso oferece elementos para tecer-se a visada cuja estrutura tensiva entre valências e valores abrirá o caminho para apreensão do trágico.



Observa-se no enunciado o lexema **pacto**, cujos traços *acordo, ajuste, aliança, contrato*, pressupõem, pelo menos, dois atores. Nesse caso, tem-se o ator da enunciação, reconhecido a partir do “eu” em: “devo ter sido guiado”, “pensei” e “ouvi”, e o “todo-poderoso”, a quem se refere o ator: “eis aqui o vestíbulo desse todo-poderoso”. No entanto, esse pacto em *Kadosh* não está concretizado, **que há de vir**, marcando dessa forma todo um percurso que se delineará a partir dessa tomada de posição que se explicita. O ator faz referência, ainda, a uma voz que lhe diz: “vai vai (...) atravessa (...) evita”, um eu-outro, desdobramento do ator paranoico. O pacto em devir, ainda não realizado mas pressuposto, envolve o “todo-poderoso” e o eu, Kadosh, ator possuidor de um saber insabido, do qual surge a voz de outro ator, voz num delírio simulado, um eu-outro, possuidor de um saber trágico, evidenciado em sua enunciação: “a lâmina no mais fundo desse todo-poderoso”, “atravessa as três salas” e “evita aspirar o conturbado dele”.

O ator de saber insabido se constrói na própria escritura por, literalmente, não saber: **devo ter sido guiado**, isto é, não sabe por que se encontra no vestíbulo do todo-poderoso. Além disso, o uso do lexema **coisa** determina um não saber definir que mantém no discurso a indefinição, logo, um não saber. Em contraposição, pronuncia-se no discurso a voz de outro ator, de saber trágico: “vai vai, a lâmina no mais fundo desse todo poderoso, atravessa as três salas, evita aspirar o conturbado dele”, incitando o ator de saber insabido a uma ação que será posta em prática no decorrer da narrativa. O ator de saber trágico é identificado na construção “tudo isso de ordens de um miolo exuberante, lucidez acentuada”, características deste que possui consciência: miolo exuberante e **lucidez**. Esse ator possuiu um saber acerca do “todo-poderoso”, evidenciado na tomada de posição pela percepção demonstrada em: “o conturbado dele”, que o diferencia do ator de saber insabido.

Depreende-se, portanto, a tomada de posição nos seguintes termos: o actante de saber insabido, identificado em oposição com o actante de saber trágico, será manipulado pelo sujeito da enunciação de modo a perseguir uma ideia de Deus delineada na tomada de posição: *sombra pastosa*, uma coisa se impondo corrosiva, eis aqui o vestíbulo desse todo-poderoso. Os lexemas **sombra**, **coisa**, acompanhados de seus respectivos apreciativos, **pastosa** (com sufixo indicador de abundância e intensificação) e **corrosiva** (que provoca desgaste, destruição lenta), reforçam o epíteto enigmático utilizado para essa ideia de Deus, o “todo-poderoso”.

Pela copresença dos elementos “devo ter sido guiado” e “vai vai, a lâmina no mais fundo desse todo-poderoso” no discurso, compreende-se o ator de saber insabido responsabilizado por uma missão a ser ratificada em outros conjuntos, nos quais recebe o qualificativo de emissário, conforme se lê: “as últimas instruções: o tempo é hoje, vai até a CASA DO GRANDE OBSCURO (...) és um emissário graduado” (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.38); “Kadosh ilustríssimo emissário senta-se” (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.39); “durante dez anos estudei os folhetos para matar esse que sei e não sei” (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.40).

No campo de presença do discurso, a asserção “PACTO QUE HÁ DE VIR” afeta a posição da instância discursiva e encontra-se em relação com: a sombra pastosa, a coisa se impondo corrosiva, o vestíbulo do “todo-poderoso”, a violência da lâmina no mais fundo do “todo-poderoso”, o conturbado do “todo-poderoso”, elementos que, nesse conjunto da narrativa, num esquema de amplificação, significam a correlação de mais intensidade e mais extensão, produzindo uma tensão afetiva e cognitiva. Além disso, há um caminho traçado na tomada de posição de incisão (lâmina no mais fundo) daquele que se apresenta numa coexistência com “uma coisa se impondo corrosiva”. Irrompem no discurso, nessa tomada de posição, indícios de violência: “ter sido guiado” para o vestíbulo do todo-poderoso, ir sem saber (insabido), ir sem querer (coisa de peso gigantesco sobre as omoplatas).

Um dos aspectos da lógica do pior, a consciência da mudez do discurso trágico, refratário à interpretação, incide na repetição. Nessa perspectiva, propõe-se que, de forma singular, a tomada de posição em *Kadosh* é elaborada a partir de *Floema*, última narrativa de *Fluxo-floema* (HILST, 2002):

KOYO, EMUDECI. Vestíbulo do nada. (...) Koyo, não entendes, vestíbulo do nada eu disse (...) Abre. Primeiro a primeira, incisão mais funda, depois a segunda, pensa: não me importo, estou cortando o que não conheço. Koyo, o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo (...) pega a faca e corta, eu quero que pegues, quero que cortes, depois o que eu disser dos paredões da mente, escolhe o mais acertado para o teu ouvido. Agora corta. (...) Tenho o comprimento da minha casa, não hei de crescer mais (...) Koyo, o pórtico vedado, nada sei, NADANADA do homem (...) (p.225,226)  
Corta, Koyo, estou intacto, desde sempre sou esse que tu vês. Não vês? Afunda com mais força, levanta acima da cabeça o teu punhal, golpeia muitas vezes. Desde o início te falo, emudeci, e nada me propões. (...) Repito: tenho o comprimento da minha casa. (...) Usa a linguagem fundamental (...) (p. 228)

Tudo tem nome e ao mesmo tempo não tem. (p.229)

NADANADA foi o que eu disse, mas agora percebo. (...) eu disse corta, mas é melhor tomares tempo, didática fluente a tua, contigo aprendo. (...) As perguntas são muitas, toma tempo. (p.230)

(...) usa a linguagem fundamental, sem essa que disseste. Chama-se língua, essa? Não, nada tem a ver com o que eu digo (...) Nada é junto de mim, nada é distante. Abarco o meu próprio limite. Ronco, pata, casco, tudo é distante, mas pelo som deve ser perto. Pata vibra, ronco vibra, casco é mais raso mas vibra porque toca. (...) Agora me exasperas repetindo Palavra. Cala, Koyo, elabora o mudo. (p. 231)

Para apreender-se esse conjunto, leva-se em consideração que, segundo a lógica do pior, um acontecimento é trágico quando se manifesta sobre um fundo de repetição, reapresentado de maneira singular, e implica sentidos diversos, conforme se pode observar nesta articulação: quando o primeiro acontecimento é imprevisível e constitui uma novidade radical, ele não é temível. Quando o segundo, ao contrário do primeiro, é totalmente previsível, mas constitui uma repetição exata, sendo, portanto, esperado, não pode ser impedido nem é temível. Para ser terrível e trágico, numa terceira acepção, supõe-se a seguinte lei: um acontecimento imprevisível, a partir do qual um previsível sobrevenha, só pode ser manifestado simultaneamente ao último acontecimento. A repetição trágica revela de uma só vez o repetido e o original; é mais um olhar sobre o repetido que sobre a repetição propriamente dita. Esse delineamento permite a leitura do trecho inicial de *Floema*, repetido em *Kadosh*, e permitirá, mais à frente, nesta análise, desvendar-se de que maneira inscreve-se nesse discurso o trágico na perspectiva da repetição.

O texto em análise mantém relações com o primeiro enunciado de *Kadosh* e permite estabelecer uma leitura da repetição. Em *Floema*, a voz que se pronuncia no discurso recebe a identificação de Haydum, nome que pode ser apreendido pela sonoridade: “Haydum, o que chamamos de faca é brinquedo para a tua espessura” (*Floema in: HILST, Fluxo-floema*, 2003, p.232), interlocutário do ator de saber insabido, Koyo. Nesse conjunto, o primeiro acontecimento, “original”, é imprevisível e constitui uma novidade radical, portanto não é temível. Considera-se esse acontecimento original em relação ao conjunto da obra da escritora. É o primeiro exemplo no qual se manipula, no delírio, um ator da enunciação a ouvir uma voz identificada com de Deus, refratário às interpretações: “Koyo, emudeci. Vestíbulo do nada”. Esse acontecimento não revela, ainda, o trágico no sentido de repetição, que produz o pavor.

Ao ler-se *Kadosh*, tem-se um espelhamento do discurso de *Floema* a partir de elementos, tais como: “**vestíbulo** do nada” em conexão com “eis aqui o **vestíbulo** desse todo-poderoso”, “**incisão** mais funda” correlacionado a “**lâmina** no mais fundo”. Embora em *Floema* não se use esse epíteto “todo-poderoso”, ele é desnudado pela forma imperativa que se traduz em intensidade e extensão: “aprende na minha frente”, “abre”, “pega a faca e corta”, “quero que pegues”, “quero que cortes”, “escolhe o mais acertado para o teu ouvido”, “agora corta”, “corta” “afunda com mais força”, “levanta acima da cabeça o teu punhal, golpeia muitas vezes”, “usa a linguagem fundamental” “come de mim”, “eu disse corta”, “Cala, Koyo, elabora o mudo”. Esses imperativos, não presentes em extensão em *Kadosh*, na tomada de posição, são compreendidos, no sentido de estarem contidos no epíteto “o todo-poderoso”, marcado por intensidade, embora não se apresente em extensão. Essa é a outra forma de evidenciar a repetição, ainda fora da esfera do trágico, ou seja, considerar o segundo acontecimento, ao contrário do primeiro, totalmente previsível, constituindo-se como uma repetição exata, sendo, portanto, esperado.

Tal acontecimento, que não pode ser impedido nem é temível, representa a tomada de posição em *Kadosh*, estabelecida em paralelo, quando se tem uma visada que busca apreender a interioridade de um discurso em relação a outro no campo discurso da obra de Hilst. *Kadosh* recupera na tomada de posição, com mais intensidade e menos extensão, os imperativos de *Floema*, sintetizados em: “vai vai, a lâmina no mais fundo desse todo-poderoso”. Estabelece-se, assim, a tomada de posição em que o sujeito da enunciação delega a um ator de saber insabido a “missão” de, por meio de uma busca incessante, incindir o “corpo” do todo-poderoso, considerando-se os enunciados e o pressuposto de a instância discursiva articular uma simulação de um delírio.

A repetição exata do primeiro acontecimento de *Floema* em *Kadosh* está relacionada também a um mesmo foco: o mandato para uma escritura. Koyo, ator de saber insabido na primeira narrativa, recebe um mandato para verificar “AQUELE GRANDE” (Floema in: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.233). Tal mandato, traduzido em qualidade, pela força dos imperativos, e em quantidade, pelo desdobramento desses verbos, nesse conjunto, visa a uma elaboração por meio da linguagem, como se pode verificar em: “abre”, “pega e corta”, “escolhe”, “afunda”, “levanta”, “golpeia”, “come”, “usa a linguagem”, “limpa”, “cala”, “elabora o mudo”. Todos esses verbos potencializam, ao mesmo tempo, uma isotopia de um crime, do ponto de vista da literalidade, e outra de uma escritura, do ponto de vista

metafórico, principalmente quando se utiliza uma visada a partir do último imperativo depreendido. A delegação ao ator de saber insabido é, então, para uma elaboração do mudo, identificado no início da narrativa no enunciado: “Koyo, emudeci”.

Esse mesmo mandato é traçado em *Kadosh* a partir de “a lâmina no mais fundo desse todo-poderoso”, que se vai estendendo pela narrativa por meio de outras imagens: “que a tua língua absorva a palavra orvalhada” (p.36); “Kadosh deve procurar palavra, encher um milhão de folhas com letras pequeninas (...) que os manuscritos de Kadosh provoquem nojo se tocados (...) que os manuscritos de Kadosh não sejam submetidos aos computadores (...)” (p.47). Tem-se, por conseguinte, um mandato para uma escritura-lâmina que busca apreender uma ideia de Deus, tanto em *Floema*, quanto em *Kadosh*.

A reiteração de mesmos traços semânticos determina um plano de leitura. Em *Kadosh*, começa-se a apreender um traço por meio do qual se articula a análise a partir da dimensão retórica, espaço externo, espaço da semiosfera como se pode examinar em: “(...) vivo no quatro por dois ninho-masmorra porque de repente ficou difícil viver entre os demais (...) pensei era bom me separar. Kad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo kadosh” (p.36, 37).

Aproximar-se desse conjunto implica observar que a práxis enunciativa administra no campo do discurso a presença de grandezas discursivas que são manipuladas de tal forma a evidenciar a figurativização do religioso. Essa questão pressupõe a interação do discurso em ato com o sistema subjacente, como se pode perceber na escolha que o sujeito da enunciação faz do termo para nomear a narrativa: **Kadosh**, reiterado no trecho selecionado e em outras posições no discurso.

A palavra-título da narrativa instaura, simultaneamente, uma tensão na intensidade do termo correlacionada a sua extensão, em desdobramento por toda a narrativa. Numa coocorrência entre o potencializado do discurso e o realizado na escritura de Hilst, encontram-se na cultura valores que potencializam uma primeira leitura em *Kadosh*. A palavra que dá nome à narrativa, usada como antropônimo do ator de saber insabido, é um adjetivo de origem hebraica. **Kadosh** (qadôsh=sagrado, santo, o Santo) qualifica o que é intrinsecamente sagrado ou pertence ao domínio do sagrado. Serve para distinguir o sagrado (separado, santo) do comum ou profano.

A relação entre Deus e o sagrado (qadôsh=separado, santo), segundo o *Dicionário internacional de teologia do Antigo Testamento* (1998), é explicada da seguinte maneira:

Deus é essencialmente santo e convoca o povo de Israel para ser santo, propondo-lhe um padrão de obediência pelo qual pode manter a santidade: “Sede santos, porque eu sou santo” é uma citação encontrada no Antigo Testamento. A exigência da santidade de Deus está relacionada à isenção das imperfeições e fraquezas morais comuns aos homens. A inviolabilidade das esferas do sagrado e do profano constitui a base para os aspectos éticos do conceito de santidade. Por ser Santo, Deus não poderia ser adorado pelos israelitas se eles mantivessem suas práticas consideradas idólatras. Em outras palavras, eles tinham de estar separados de tudo, pois eram possessão de Deus em virtude de ele tê-los separado das nações. O que é santo não apenas se distingue do profano, mas também se opõe a isso. O denominado código de santidade é fortemente ético. Sendo o homem criado à imagem e semelhança de Deus, é capaz de refletir a semelhança divina.

(...) vivo no quatro por dois ninho-masmorra porque de repente ficou difícil viver entre os demais, queria devorar a carne-coxa da vizinha e ao mesmo tempo usar um cilício que sangrasse o rim, ficava entre o carneiro ensopado com batatas roliças pequeninas e a secura das ontologias. Ficava engolindo o sopro dos grandes, repetindo: *coincidentia oppositorum et complicatio, DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA*. Então por tudo isso pensei era bom me separar. Kad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo kadosh (Kadosh in: HILST, **Kadosh**, 2002, p.36, 37).

Uma vez circunscrito à esfera do sagrado, o termo “Kadosh” está ligado à ideia de Deus. Por conseguinte, algumas associações entre os valores externos da cultura e os valores internos do discurso da narrativa em destaque são possíveis. O ator da enunciação, cujo antropônimo é Kadosh, pertence ao domínio do sagrado: “E meu nome ficou sendo Kadosh”. Para pertencer a esse domínio, deve cortar as relações com os demais ou com qualquer coisa que o tire dessa esfera sagrada: “de repente ficou difícil viver entre os demais (...) era bom me separar”. Deve, em outras palavras, estar/ser separado, estar/ser limpo, estar/ser puro: “usar um cilício que sangrasse o rim”. Deve encontrar-se nos domínios do sagrado (vivo no quatro por dois no ninho-masmorra) e, sendo homem, deve espelhar a semelhança com o divino, enunciado nesse conjunto como: *coincidentia oppositorum et complicatio, DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA*. Dessa forma, introduz-se no discurso um plano de leitura que perpassa o religioso no que tange, fundamentalmente, a uma ideia de Deus perseguida pelo ator paranoico.

Essa ideia, identificada no campo de presença do discurso, sinaliza algo que afeta a instância discursiva. Ao eleger o latim para referir-se a Deus, o sujeito da enunciação faz uso do virtualizado pertencente a um sistema, em que está implícito um período de hegemonia dessa língua tanto nos domínios da ciência quanto nos da religião. No entanto, por ser um produto de uso, o enunciado se realiza no discurso com-fundindo ciência (*coincidentia oppositorum*) e religião (*DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA*), atualizando a noção de obscuridade de sentido do ponto de vista do conhecimento do homem nos dois domínios.

Apesar disso, sobrepõe-se o religioso ao científico por meio das valências presentes no discurso, primeiramente pelo nome que instaura o sentido de separação (Kadosh), remetendo ao sagrado. Por manipular grandezas discursivas de forma paralogística, o sujeito da enunciação, ator de saber de controle, articula, ao mesmo tempo, a separação resultante do sagrado (Kad=separar, na língua das delícias) e a separação resultante da loucura do ator de saber insabido (vivo no quatro por dois), levando-se em consideração o fato de trabalhar-se com um discurso no qual existe a simulação de um delírio. O plano de leitura estabelecido inicialmente na esfera do religioso, por causa da origem do nome Kadosh e por causa dos sentidos colados a esse nome, é mantido, embora se comece a descortinar uma visada diferente acerca da ideia de Deus.

A simultaneidade instaurada no discurso, nesse fragmento, intensifica os valores que ficam entre o sagrado e o profano. Viver na masmorra-ninho ativa a concepção do sagrado, pela separação, característica de “santos”, ascetas, em busca da espiritualidade, ao passo que viver entre os demais implica uma vida de dispersão. Devorar a carne-coxa da vizinha instaura, a partir de traços semânticos, propriedades do corpo relacionadas ao prazer sexual; por outro lado, usar cilício que sangra até o rim instaura no discurso a ideia de mortificação do corpo-desejo, para dar abertura ao espiritual. Há, no entanto, um campo semântico que se delinea no conjunto e que pode ser apreendido a partir dos lexemas: devorar; sangrar; engolir; repetir. Trata-se da violência instaurada no discurso, uma reiteração da violência já sinalizada na tomada de posição: coisa se impondo corrosiva, vestíbulo do todo-poderoso, coisa de peso gigantesco sobre as omoplatas, lâmina no mais fundo desse todo-poderoso.

Agora vejam, só eu mesmo me chamava assim, só eu mesmo junto à porta da masmorra-ninho, me dizia: Kadosh, é hora de beber água na fonte, Kadosh é hora de meditar, Kadosh é hora de reler os folhetos, se alguém deixa a cada dia os exercícios gráficos à porta de Kadosh, é porque Kadosh

deve ler. Agora uma boa frase: se os animais da noite em alguma noite uivavam particularmente dissonantes (fim da boa frase) eu gritava surdo enfiando a cara na terra:

Kadosh está cansado de não ter tarefas.

Kadosh pensa que o profano deve ser devorado.

Kadosh acredita que a excelência moral de seu Deus é excessiva.

Mas Kadosh também acredita que o Divino cospe prá lá e prá cá sem consultar a direção do vento.

E que... e que... ele Kadosh aposta alto no critério da divina providência, que ele Kadosh sacode o saco se a voz do repelente mia na sua pequena pétala de carne, essa convulsiva que se diz atenta, essa toda torcida, então, se a voz do repelente mia: ora, Kadosh, nada é como pensas, nasceste porque um homem meteu o comprido e duro dele no mais fundo e mole dela, e daí pra frente danação ou salvação isso depende se estás mais na beirada ou menos do buraco de merda ou de jasmim (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p. 37, 38).

Irrompe no discurso um estranhamento, desencadeador de um novo plano de leitura: “Agora uma boa frase: se os animais da noite em alguma noite uivavam particularmente dissonantes (fim da boa frase) eu gritava surdo enfiando a cara na terra”. Explica-se esse estranhamento, em primeiro lugar, pela construção de uma frase com oração condicional, porém sem oração principal, deixando o sentido suspenso. Em segundo lugar, aparentemente, não há relação entre a frase e os enunciados que a rodeiam. Resta, portanto, a apreensão da frase a partir da letra que permitirá a metáfora construída no discurso.

Separando-se os termos “animais”, “noite”, “uivavam” e “dissonantes”, pode-se chegar à metáfora manipulada no discurso, a partir deste último lexema, “dissonantes”, indicador de que algo se apresenta em discordância no discurso e causa uma impressão desagradável. A confirmação dessa leitura se dá nas linhas subsequentes, pois a fala de Kadosh se apresenta dissonante em relação aos valores do sistema subjacente da cultura. Nesse sentido, evidencia-se a metáfora: Kadosh é um animal da noite; seu discurso é dissonante, diferente, desagradável ao ouvido, pois contraria as crenças sobre Deus. Reitera o estranhamento nesse conjunto o uso do oxímoro, antes da fala dissonante de Kadosh: “eu gritava surdo”, por sua imprevisibilidade, acentuando o efeito que se deseja no discurso, ou seja, manter a dissonância apontada pela metáfora.

Na coocorrência dos enunciados, a expectativa do sagrado vai sendo revertida de modo intenso, pela qualidade das frases, e de modo extenso, pelo seu desdobramento no



discurso, nas anáforas: “Kadosh está cansado de não ter tarefas. Kadosh pensa que o profano deve ser devorado. Kadosh acredita que a excelência moral de seu Deus é excessiva. Mas Kadosh também acredita que o Divino cospe prá lá e prá cá sem consultar a direção do vento”. A identidade do “todo-poderoso”, primeiro epíteto atribuído a Deus no discurso, é contraposta à que se verifica na cultura, pois é desenhada com uma carga negativa bem forte, depreendida nesses dois últimos enunciados em “excelência moral excessiva” e na metáfora “cospe prá lá e prá cá sem consultar a direção do vento”.

A reversão continua no discurso na manipulação da postura irônica assumida pelo ator de saber insabido. De seu enunciado “E que... e que... ele Kadosh aposta alto no critério da divina providência” deduz-se o contrário em coerência com o afirmado anteriormente, porque a enunciação se faz pelo dissonante. O irônico pode destruir tudo o que lhe agrada com a condição de deixar entender as ideias em nome das quais ele age, conforme se apreende a reversão usada para indiciar determinada ideia acerca de Deus. Nesse caso, toma-se a ironia como um dos patamares manipulados no discurso a fim de potencializar o riso demolidor da lógica do pior, evidente a partir do instante em que atinge nesse conjunto uma intensidade maior:

Kadosh sacode o saco se a voz do repelente mia na sua pequena pétala de carne (...) se a voz do repelente mia: ora, Kadosh, nada é como pensas, nasceste porque um homem meteu o comprido e duro dele no mais fundo e mole dela, e daí pra frente danação ou salvação isso depende se estás mais na beirada ou menos do buraco de merda ou de jasmim (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p. 37, 38).

Recupera-se nesse fragmento uma relação com a metáfora geradora de estranhamento a partir do lexema “miar” correspondente semanticamente a “uivar”, ambos inscritos no classemata animal. Desvela-se no discurso, portanto, a semelhança entre Kadosh (os animais uivavam/eu gritava surdo) e Deus (a voz do repelente miava), porém às avessas, contrariando toda cultura religiosa sobre a qual se elabora a ideia de Deus criador do homem à sua imagem e semelhança (Gênesis 1, 27). Lê-se no **Catecismo da Igreja Católica** (1993, §41):

As criaturas, todas elas, trazem em si certa semelhança com Deus, muito particularmente o homem criado à imagem e à semelhança de Deus. Por isso as múltiplas perfeições das criaturas (sua verdade, bondade e beleza)

refletem a perfeição infinita de Deus. Em razão disso podemos falar de Deus a partir das perfeições de suas criaturas, ‘pois a grandeza e a beleza das criaturas fazem, por analogia, contemplar seu Autor’. (Sb 13, 5)

No discurso de kadosh, o clasema animal sobrepõe-se ao humano e, se há semelhança entre o homem e o criador, esta se dá de forma invertida, uma vez que o ator de saber insabido é identificado com um animal, Deus também o é. Nesse caso, o riso revela-se exterminador, dotado de uma perspectiva trágica, indiferente ao caráter daquilo que é destruído, principalmente quando se observa a enunciação de Deus que irrompe no discurso, alternando entre o grotesco e o sublime: “nada é como pensas...”

(...) há quantos anos dentro de quatro por dois, delicada masmorra, mastigando tâmaras, tudo parece muito longe dizendo assim tâmaras masmorra, são coisas do mais além, nada afins com a minha terra de mamões e bananas, nem porisso não estou aqui, estou sim, terra gorda extensa e lustrosa, e as tâmaras vêm de alguém que não conheço, um todo bom na didática dos punhais, recebo folhetos há dez anos e pequenas estamparias onde se vê um homem todo nu com círculos (...) E vêm também uns desenhos mais sóbrios, tijolo e ferrugem finamente esboçados, a corpança de um tigre, garra pelos dente vísceras o de dentro e o de fora em cortes transversais (...) (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.35,36)

O espaço identificado por “delicada masmorra” repete-se em outras posições na forma “ninho-masmorra”: “vivo no quatro por dois ninho-masmorra porque de repente ficou difícil viver entre os demais” (p.36), convertida mais à frente em “masmorra-ninho”, “só eu mesmo junto à porta da masmorra-ninho” (p.37); “um dia alguém-coisa-alado piou diferente sobre o teto da masmorra-ninho”, “olho dentro da masmorra-ninho, penso quanto tempo dentro dela” (p.38); “não fiquei tantos anos na masmorra-ninho para acabar na CASA desse que sei e não sei” (p. 41). Esse espaço constrói-se como uma metáfora da localização do ator preso a um sistema (masmorra=prisão, cárcere), do qual ele procura livrar-se, no entanto, essa “libertação” tem de ser concebida, engendrada (ninho) a partir do próprio sistema, depreendido por associação com outros elementos presentes no discurso, que ativam o domínio do religioso, do universo da cultura judaico-cristã: “tudo parece distante dizendo assim tâmaras masmorra, são coisas do mais além (...) e as tâmaras vêm de alguém que não conheço”.

Esse sistema religioso, a Escritura Sagrada, é construído, desde o início, a partir da “palavra”, no sentido de “ação”, e por meio dela, como se podem ler nas primeiras linhas da Bíblia as ações de Deus manifestadas por meio de “palavra” e num dos evangelhos, escrito muitos anos depois, reiterando essa informação, porém manipulando a palavra “verbo”:

No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, um vento de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: “Haja luz” e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz “dia” e às trevas “noite”. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia. (Gênesis 1, 1-5)

No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus. No princípio, ele estava com Deus. Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito de tudo o que existe. (João 1,1-3)

A manipulação da palavra para a elaboração de uma escritura também se dá em *Kadosh*, porém nessa narrativa configura-se uma escritura divergente que vai espelhando a outra escritura, a divina, a sagrada. A reiteração do uso do “verbo” no sistema subjacente, responsável pela origem de tudo o que existe, na perspectiva religiosa judaico-cristã, coincide com uma série de elementos articulados no discurso (estamparia, desenhos esboçados, papel-pluma, traços, legislações eclesiásticas), aos quais se pode associar essa escritura “sagrada” que o ator da enunciação recebe na forma de folhetos: “durante dez anos estudei os folhetos para matar esse que sei e não sei” (p.41). Entretanto, esses folhetos, que de alguma forma lembram a panfletagem usada na Reforma Protestante no século XVI, “convertem-se” numa escritura divergente da Escritura Sagrada de Deus, à medida que se marcam outros traços que refratam Deus como num espelho.

A escritura dissonante, ao refratar a ideia de Deus, distorcida, divergente, trabalha com signos, imagens-figuras-desenhos, e palavras como num crescente a identificar noções invertidas em relação ao religioso da cultura. Em “tijolo e ferrugem, finamente esboçados”, por exemplo, metaforiza-se a construção de uma imagem (tijolo), buscada, mas que se revela também pelo elemento corrosivo (ferrugem). A violência do divino sobrevém ao discurso, numa associação com elementos do campo semântico sob o clasema animal, já apontado noutro conjunto: “corpança de um tigre, garra pelos dente vísceras o de dentro e o de fora em cortes transversais”. A intensidade domina as imagens: corpança, garra, dente, vísceras, iconizando a violência no discurso.

Os delineamentos expostos até esta parte possibilitam que se proponha a manipulação de uma escritura divergente da Sagrada, parte do sistema subjacente da cultura. Para Perrone-Moisés (1983), a escritura é uma linguagem enviesada que, pretextando falar do mundo, remete para si mesma como referente e como forma particular de refratar o mundo. A escritura questiona o mundo e, não fixando sentidos, libera a significação. Nesse sentido, aproxima-se do **Catecismo da Igreja Católica** e da Bíblia:

*Omnis Scriptura divina unus liber est, et ille unus liber Christus est, quia omnis Scriptura divina de Christo loquitur, et omnis Scriptura divina in Christo impletur* – Toda Escritura divina é um único livro, e este livro único é Cristo, já que toda Escritura divina fala de Cristo, e toda Escritura divina se cumpre em Cristo. ( **Catecismo da Igreja Católica**, § 134)

As Sagradas Escrituras contêm a Palavra de Deus e, por serem inspiradas, são verdadeiramente Palavra de Deus. ( **Catecismo da Igreja Católica**, §135)

Deus é o Autor da Sagrada Escritura ao inspirar os seus autores humanos; age neles e através deles. Fornece assim a garantia de que os seus escritos ensinam sem erro a verdade salvífica. ( **Catecismo da Igreja Católica**, §136)

O trecho citado, do ponto de vista da cultura judaico-cristã, fixa, em relação à Escritura, a existência de um autor, Deus; de um conteúdo que, em síntese, denota um pacto entre Deus o homem, e de um modo de composição, “inspirada por Deus”. De forma espelhada, tem-se a escritura divergente apreendida a partir da enunciação em *Kadosh*, que evidencia um pacto, um conteúdo e um modo de composição, explicitado em *Floema*, no mandato: “usa a linguagem fundamental”. Esta pode ser entendida num dialogismo com a “língua fundamental”, isto é, a linguagem, segundo Schreber (1985), usada por Deus para dirigir-se a ele, como também a *Kadosh*, ator paranoico, possuído por Deus. Nesse caso, fica evidente que em *Kadosh* o modo de composição da escritura é o da paranoia, como um saber paralelo, no caso o saber trágico. Da mesma forma que, em Shereber, o uso da língua fundamental denota regressão às raízes, estas, em *Kadosh*, podem ser associadas às raízes da Bíblia, da Escritura Sagrada.

Considera-se ainda, a partir de C. Machado (1993), que a linguagem de Schreber remete a algo regressivo, a um retorno às origens, de certo modo, relacionado a uma significação mortal, visto que manipula somente significantes, cujo significado é “morto”. De alguma forma, inscrever-se numa escritura-lâmina, o caso da enunciação em *Kadosh*, revela

um morto (significantes), carregando outro morto no caso a Escritura Sagrada (significante de Deus).

(...) em cima do papel-pluma um título: O GRANDE OBSCURO. Depois em pequenos traços o que eu imagino ser coisa de fera: agilidade, rapidez, olho precioso liquidez assombrada, olho de mãe-d'água mas voraz voraz. O GRANDE OBSCURO GORDO DE PODER NÃO DEVE SER TOCADO ANTES DO TEMPO. Envolve de saliva a frase, degusta, esse das tâmaras me ensina, lambe a mucosa, que a tua língua absorva a palavra orvalhada, trança dentro de ti o molusco e a tulipa, isso foi difícil de entender mas deduzi que era preciso unir o duro e o aguado, punhal e tripa, punhal e gosma, punhal e gordo rosado latejante. Pensei esse das tâmaras deve ser bom nas minúcias, nas legislações eclesiásticas, de diversis quaestionibus minuciosas, De misteriis, De penitencia. Eu com tudo isso? eu mesmo me dizia salivando as tâmaras (...) (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.36).

A palavra “papel-pluma” destaca-se no início e à imagem dela se associam as folhas finas e leves da Escritura Sagrada, porém a escritura e seu conteúdo se invertem a partir do título e da frase inscritos no papel-pluma. “GRANDE OBSCURO” projeta intensidade no discurso com suas letras MAIÚSCULAS e expõe um duplo conteúdo: poderoso e misterioso, recuperando o estranhamento apreendido no primeiro epíteto usado para referir-se a Deus: “todo-poderoso”, preparando a assunção no discurso das expressões latinas mais à frente: “coincidentia oppositorum et complicatio, DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA” (p.37).

Deus se apresenta no discurso, portanto, pelo excesso (todo-poderoso, grande, gordo de poder) e pelo mistério (obscuro), informações acompanhadas de desenhos que lembram as iluminuras usadas, especialmente na Idade Média, para ornamentar os livros. Tais iluminuras, porém, ao ilustrar o texto inscrito no papel-pluma, reforçam a imagem distorcida que se constrói de Deus: “Depois em pequenos traços o que eu imagino ser coisa de fera: agilidade, rapidez, olho precioso liquidez assombrada, olho de mãe-d'água mas voraz voraz”. Os lexemas de maior intensidade nesse fragmento, olho-precioso-liquidez-assombrada-olho-mãe d'água-voraz, insistem na leitura de um pavor que se instaura no discurso, aos poucos, conforme se percebe a figura da mãe d'água, com seus tentáculos providos de células urticantes capazes de provocar queimaduras nos humanos, embora seja também uma imagem sedutora. Nessas letras, encontram-se ao mesmo tempo o gozo com a linguagem e a sutileza em manipulá-la ambigualmente, desvelando uma perversidade oculta, os rastros do GRANDE OBSCURO.

Em trecho da Bíblia, lê-se: “a profecia jamais veio por vontade humana, mas os homens impelidos pelo Espírito Santo falaram da parte de Deus”. (II Pedro 1, 21) Em outras palavras, diz-se que um “sopro divino” (“impelidos”) teria orientado a produção dessa Escritura. Por reflexo dessa imagem, apreende-se no conjunto selecionado de *Kadosh* a “inspiração” para a escrita do discurso dissonante, vinda de uma voz “divina” que sopra nos ouvidos do ator paranoico o modo como deve compor sua escritura: “vai vai, lâmina no mais fundo desse todo-poderoso” (p.35). “Envolve de saliva a frase”, “degusta”, “lambe a mucosa”, “a tua língua absorva a palavra orvalhada”, “trança dentro de ti o molusco e a tulipa”. O sopro em *Kadosh* impele a um requinte de escritura, a um excesso friamente calculado, na conjunção de movimentos que resultam em violência e crueldade.

O GRANDE OBSCURO não pode ser tocado antes do tempo. Que mais é preciso fazer para que eu o conheça por inteiro? Para que eu possa colocar o dedo e sentir até onde ele se faz víscera e sangue, até onde é cristal, onde exatamente o seu núcleo de sol, onde meu Deus, a coisa se corrompe, que espessura tem ele de bondade ou ódio. Que espessura. Por que não me contento em ser apenas esse que mastiga as tâmaras e sorri para a mulher, a que estiver ao lado, porque de repente as palavras são eu mesmo, pesadas, turvas, de repente O GRANDE OBSCURO, o REI lá no fundo não se reconhece mais, solta-se a máscara de ouro, procuro cem mil vezes um só rosto, um tempo sou Kadosh, doentio, a língua babosa quer sorver humores, esparrama-se lânguida-espessa sobre um corpo fêmea, diz palavras inúteis, mentirosas, repete amada amada mas sabe que aquela que está ali é apenas o unguento de uma tarde, sabe muito bem que aquela não é amor nem consciência, aquela não é veículo para o mais vida de Kadosh, e ainda ainda demora-se sobre ela, pergunta-lhe se o gozo foi mesmo para ela o melhor de todos (...) (*Kadosh in: HILST, Kadosh, 2002, p.42,43*).

A escritura de Kadosh se traduz por uma busca por saber de que lado está o GRANDE OBSCURO, reiterado, no discurso nesse conjunto, em duas possíveis posições, do lado da bondade ou do lado do ódio. Ao mesmo tempo em que há uma busca, há um desvelar contínuo do que pode ser esse Deus ainda não encontrado, mas de alguma forma delineado, desenhado na escritura por imagens que se opõem tendo como paradigmas a bondade e o ódio, tais como: víscera e sangue de um lado; cristal, núcleo de sol, de outro lado. Encontram-se ainda outras imagens em contraste, evidenciando o paradigma da inteireza pressuposto e do estilhaço dessa ideia de Deus que não se encontra, por isso é reiterado como GRANDE OBSCURO: “eu o conheça por inteiro?”; “procuro cem mil vezes um só rosto”.

A escritura de kadosh se inscreve na perseguição de uma ideia de Deus, traduzida em palavras, por isso escritura. Desdobram-se as palavras ao revelarem sua relação com aquele que busca: “de repente as palavras são eu mesmo, pesadas, turvas, de repente O GRANDE OBSCURO, o REI lá no fundo não se reconhece mais”; uma consubstanciação, uma “confusão” entre o ser e a linguagem, indicadora não mais de uma verdade, mas de “verdades”, não mais do verdadeiro, mas do verossímil, não mais de um conceito de verdade, mas de veracidade, manipulado por quem quer que seja e, talvez, não mais reveladora de uma ideia de Deus, mas de várias. Nesse sentido, a imagem erotizada do corpo — a língua babosa esparrama-se sobre um corpo fêmea (que poderia dizer-se corpo próprio) — estende-se à linguagem, para indicar a imagem da língua sobre a escritura na busca por conhecer o grande obscuro. Tal busca evidencia uma tarefa inacabada, sem fim, quando se expressa nos dizeres: “por que não me contento em ser apenas esse que mastiga as tâmaras”, reiterando um “sagrado descontentamento”, analisado em *O projeto*.

Kadosh despede-se, enorme corredor acetinado, indicam-lhe uma porta, abrem-na. Sobre o leito um punhal. Sobre o leito os textos de Plotino: Beleza é violência e estupefação. OOOOOOOHhhhhhhggrrrrr rrcc (...) Kadosh deitado no leito entre o punhal e Plotino se pergunta: de que lado estás, meu Deus? Não fiquei tantos anos na masmorra-ninho para acabar na CASA desse que sei e não sei, colocam palavras na minha boca, durante dez anos a carne foi esquecida, durante dez anos estudei os folhetos para matar esse que sei e não sei, e agora até a pequena tripa que eu só tocava quando ia urinar sobre as pedras, cresceu, veemente, fremido, o pequeno imbecil quer farejar buracos, contorcer-se. Kadosh-emissário pensa agora que o tempo deve ser tempo de prazer? Que deve transmutar-se quem sabe, que é preciso dar vida outra vez à carne esquecida, que a intenção daquele que o mandara ali é reta, justa: Kadosh fragilíssimo vai fortalecer a triste carne minguada, vai igualar-se àquele a quem deve matar (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.41).

Diferente diverso discordante, OUTRO, luxo de ser assim, buscando a fera, as mãos muito úmidas alisando o pelo, tudo ao mesmo tempo adusto e verossímil, Kadosh ao mesmo tempo cordeiro tigre corça, nítido diagrama orvalhado de medo, bramoso celerado manso, pudim e pedra, inteiro proeza. Kadosh levanta-se. Se fosse possível achar alguma coisa alquímica, o segredo para chegar até lá, atravessa as três salas lhe disseram, em três estive, o vestíbulo, a sala dos ministros, o quarto... rastro de ninguém, nenhuma linha de sangue, de púrpura, e o punhal dentro da manga e Plotino aberto ao acaso: o que é então o Todo? The total of wich the transcendent is the Source. Fonte infinitude, infinitude rugindo, doce morte, aí está onde devo procurar meu eu inteiro, gaivota-prumo, agudez, límpido mergulho sobre eu mesmo, alguém de garras na garganta grita: mergulha, Kadosh, lá embaixo a resposta, aqui vive apenas o teu ser-pergunta, aqui a fanfarronice, o presépio de espuma, coloca as figuras a teu

modo, caminhas entre a vaca e o jumento, desinfetas o estábulo (...) (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.44, 45).

Dois paradigmas são mantidos nesses conjuntos: punhal e Plotino. O desdobramento dos dois pode ser apreendido no texto a partir dos fragmentos que revelam de um lado a busca de Kadosh, relacionada ao estilhaços produzidos por sua escritura dissonante, por isso, punhal; de outro, o inteiro, o todo buscado pelo ator paranoico, porém não encontrado, figurativizado pelo nome Plotino, que coincide com o “todo-poderoso” da religião. Sendo assim, tem-se a correlação do profano com o religioso, na medida em que o punhal implica a iminente agressividade potencializada nesse lexema que remete ao estilhaço do todo, do uno, do belo, segundo Plotino (2000). O religioso, apreendido a partir da filosofia plotiniana, revela o uno, neste caso, numa relação com o Deus trino da religião cristã, descolado das imagens que insistem em triplicidade, tais como: “diferente diverso discordante”; “cordeiro tigre corça”; “bramoso celerado manso”; “atravessa as três salas” “em três estive, o vestíbulo, a sala dos ministros, o quarto”.

O universo trágico dessa escritura, manipulada na forma de um delírio, é potencializado nesses paradigmas, principalmente quando se evidencia que a concepção trágica da lógica do pior é oposta à visão plotiniana — um modo uno de olhar a realidade —, sendo de tal maneira múltipla que, levada a seus limites, transforma-se em opacidade, culminando numa espécie de êxtase ante o nada. No primeiro conjunto acima, podem-se destacar alguns enunciados que, numa sequência, revelam esse êxtase ante o nada, iconizado, por fim, num elemento de surpresa, de espanto: “Sobre o leito um punhal. Sobre o leito os textos de Plotino: Beleza é violência e estupefação. OOOOOOOhhhhhhhgrrrrrrrrcc”. O conceito de Beleza, articulado na filosofia plotiniana numa relação com Deus, na perspectiva do que provoca um maravilhamento, um súbito deleite, é corroído ao ser associado com “violência e estupefação”.

A escritura de Kadosh mostra-se dissonante, ao reverter os valores do sistema subjacente e ao manipular oxímoros que se estendem pelo discurso, pressionando um estranhamento em relação a uma ideia de Deus, buscada pelo ator paranoico. “tudo ao mesmo tempo adusto e verossímil, Kadosh ao mesmo tempo cordeiro tigre corça, nítido diagrama orvalhado de medo, bramoso celerado manso, pudim e pedra (...) fonte infinitude, infinitude rugindo, doce morte”. A figura do punhal, desdobrada no discurso, está associada



ao imperativo “lâmina no mais fundo desse todo-poderoso”, da tomada de posição, evidenciado nesta parte por “aí está onde devo procurar meu eu inteiro, gaivota-prumo, agudez, límpido mergulho sobre eu mesmo”. Verifica-se nesse caso uma busca da ideia de Deus, porém que resvala para uma busca em direção ao de dentro, pontuada na análise de *O projeto* a partir do conceito religioso de que, se o homem é feito à imagem e semelhança de Deus, buscar Deus é encontrar-se, ao mesmo tempo que encontrar o de dentro é encontrar Deus.

Do trecho “alguém de garras na garganta grita: mergulha, Kadosh, lá embaixo a resposta, aqui vive apenas o teu ser-pergunta, aqui a fanfarronice, o presépio de espuma, coloca as figuras a teu modo, caminhas entre a vaca e o jumento, desinfetas o estábulo”, evidencia-se um saber sobrepondo-se ao saber do ator paranoico, orientando uma leitura do trágico, a partir do segmento “coloca as figuras a teu modo”. A insistência do dêitico “aqui”, em oposição ao “lá embaixo”, somado ao segmento destacado, permite a apreensão de uma “realidade”, construída não mais conforme o conceito de verdade, mas de veracidade, comum à lógica do pior. O pensamento do *hasard* fixa a noção de convenção, logo, nada diferencia o natural do artificial. A consequência disso é a eliminação da ideia de natureza, levando à constatação de que o excluído da natureza não é a noção de ser, mas o conjunto de todos os seres pensados, como se pode constatar no discurso dissonante de Kadosh: “Se fosse possível achar alguma coisa alquímica, o segredo para chegar até lá, atravessa as três salas lhe disseram, em três estive, o vestibulo, a sala dos ministros, o quarto... rastro de ninguém, nenhuma linha de sangue, de púrpura”.

recebo folhetos há dez anos e pequenas estamparias onde se vê um homem todo nu com círculos azuis. Círculo azul intenso nesse que aspira e vomita sangue, esse rosado intenso que se agita quando amas além de uma certa medida, se odeias além do que o limita, depois um azul esbranquiçado à volta desse outro que filtra, e mais um azul céu-horizonte de mar sobre a virilha, sobre a grande veia explosiva, outros azuis espalhados, baços (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.35,36).

Segue-se no primeiro enunciado o lexema “estamparias”, no sentido de vestígios deixados sobre um tecido ou um papel. Nesse caso, os vestígios são de um homem todo nu com círculos, imagem que atualiza o famoso desenho de Leonardo da Vinci, do homem vitruviano, representando o ideal de perfeição da Renascença: um homem estampado em

duas posições dentro de um círculo e de um quadrado, tendo como centro o umbigo, imóvel nas duas posições. A ideia de perfeição, depreendida da imagem, justifica a importância que se dava aos princípios geométricos usados como instrumento para compreensão do mundo. Além disso, o conceito religioso do homem criado à imagem e semelhança de Deus implica a noção de perfeição encontrada no desenho de da Vinci.

Apesar da reiteração da ideia de perfeição, tanto nas artes quanto na religião, a partir do centro, potencializada pelo enunciado, há uma descentralização no discurso, o que recupera a escritura “diferente diverso discordante”, uma vez que não se indica propriamente o centro correlacionado ao umbigo, mas descentraliza-se, colocando-se círculos e não apenas um círculo, círculos em volta de outros centros, tais como: “nesse que aspira e vomita sangue”; “à volta desse outro que filtra”; “sobre a virilha, sobre a grande veia explosiva”. Perde-se, assim, o centro, o equilíbrio, o eixo. O trágico surge, então, ao desarticular-se qualquer esforço de inferência, seja esta racional (da ordem das causas e dos fins), seja religiosa ou moral (da ordem das justificações de toda espécie). Diante do nada, constata-se a impossibilidade de afirmar nada.

(...) és alguém que incomoda durante licores falando de um outro sem nome, de uma luta entre dois ninguéns, um, tu mesmo, Kadosh soturno delirante, inapreensível, outro esse alguém imoldável, centro de um círculo que apenas tu desenhaste, círculo de uma folha gigantesca que desdobras, e levantam-se sonolentos, dizem onde? onde? ah sim, esse centro rubro, muito bem Kadosh, esse então é aquele de que falas, muito bem, está muito bem feito, e onde arranjaste o compasso-gigante para uma circunferência tão perfeita, ah, aqui está a cara e o corpo de um tigre em cortes transversais, muito bem, então te interessas pela anatomia espantosa das feras? Ai Grande Corpo Rajado, inteiro lunular no lúcido salto lúpulo desiderato (que bonito que és lúpulo desiderato) desidério desejo quero teu brilho teu pelo, fulgor sob tuas patas, sobre sob, passas inteiro penumbra quando queres, inteiro solar se me quiseses, ando pensando por que não me carregas no teu dorso, roteiro-um só rugido fogo, caminharemos os dois tão delicados, tão assassinos, bocarra aquosa, lambidona, língua lavada entre os nossos caninos, e vamos os dois rasgando os fragilíssimos que encontrarmos, esses montados sobre duas pernas, esses que acreditam que tu, Corpo Rajado, és um sopro lá do alto, que és brisa, que passeias no teu verdolengo paraíso espiando primeiro as ameixeiras, depois rememorando o coito assustado de um instante sob a macieira, coito-pecado dos dois, coito-Adão Eva sim, e teu dedo em riste, coito que já sabias, que desde sempre soubeste o que seria, ai fragilíssimos esses sobre duas pernas montados, vamos, o passeio é longo, passeio-voragem, visceroso, os homens são muitos mas a carne de todos não nos basta, nada que nos estufe a barriga, é preciso devorar milhares para que

um dia percebas, GRANDE CORPO RAJADO, que a tua garra apenas dois milímetros mais navalha, que a tua língua um quase nada mais crua e mais sedenta, espuma no teu de dentro agarrada, que... olhas em torno e o teu rosto não reflete assombro, apenas BUSCA, PROCURA, mais um, milhares, milhares desses fragilíssimos sobre duas pernas montados, e cresces pouco a pouco, estás crescendo, não deixarás de crescer, nunca estarás crescido, és o TEMPO QUE É SEMPRE, TEMPO-CADELA, coisa que não se vê, coisa que É sem nunca ser tocada, coisa que É e jamais refletida, coisa que É e jamais foi olhada, coisa que o outro sabe que está aí pulsando, viva, ronda, Cão vultívogo, e agora examino tua tríplice goela, tríplex canais rubro intenso estufados, trina onipotência, hap! hap! hap! e aqui tudo é lustroso, imperecível, novo. Corpo Rajado, se pudesses pensar me ouvirias dizendo tudo o que te digo e dirias: Facúndia! Embebida Eloquência! Aos olhos de Kadosh sou auriflama, aos olhos de Kadosh minha goela é lambrim, Kadosh-Beliz pensando que me engana. Lamúria do que não se vê, mas eu sim te vejo, Tríplice-Acrobata, eu sim te vejo, Lúteo-Rajado, e enquanto espreitas para o salto perfeito eu ando no teu rasto, piso o teu passo, incendeio-me, às vezes sei que me sabe e me procuras exibindo as presas e... (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p. 67,68,69).

Nesse outro conjunto, retoma-se a geometria, relacionada à perfeição, para explicar Deus: “esse alguém imoldável, centro de um círculo que apenas tu desenhaste, círculo de uma folha gigantesca que desdobras (...) centro rubro (...) compasso gigante para uma circunferência tão perfeita”. A instância enunciativa manipula duplamente a perfeição: na geometria e na violência. Aponta-se assim uma coocorrência entre geometria e violência, figurativizada pela cara e pelo corpo de um tigre em cortes transversais, no centro do círculo. Trabalha-se com a ideia de centro, porém o ponto, responsável pelo equilíbrio, pela perfeição, é evidenciado pela violência. Os folhetos recebidos por Kadosh, “corpança de um tigre, garra pelos dente vísceras” (p.36), são vistos agora como desenhos do próprio kadosh. Os traços dos desenhos confundem-se, da mesma forma que o ator paranoico confunde-se com Deus.

A identificação de kadosh com a ideia de Deus está, a princípio, vinculada ao não ser, pois perpassa a informação de “uma luta entre dois ninguéns”. No entanto, essa identificação desdobra-se em perfeita violência: o homem, imagem e semelhança de Deus, consubstanciado com Deus na violência, na vileza. A doutrina católica da consubstanciação é potencializada nessa fusão de naturezas, kadosh e Deus, humano e divino: “roteiro-um só rugido fogo, caminharemos os dois tão delicados, tão assassinos, bocarra aquosa, lambidona, língua lavada entre os nossos caninos, e vamos rasgando os fragilíssimos que encontrarmos”; uma consubstanciação realizada no erotismo teofágico, kadosh devorando

uma ideia de Deus. Kadosh refrata o **Catecismo da Igreja católica**, como se pode ler no parágrafo abaixo, explicitando-o de modo transversal em sua escritura:

Mas dado que o nosso conhecimento de Deus é limitado, a nossa linguagem, ao falar de Deus, também o é. Não podemos falar de Deus senão a partir das criaturas e segundo o nosso modo humano limitado de conhecer e de pensar. (**Catecismo da Igreja católica**, §40)

Todas as criaturas são portadoras duma certa semelhança de Deus, muito especialmente o homem, criado à imagem e semelhança de Deus. As múltiplas perfeições das criaturas (a sua verdade, a sua bondade, a sua beleza) refletem, pois, a perfeição infinita de Deus. Daí que possamos falar de Deus a partir das perfeições das suas criaturas: “porque a grandeza e a beleza das criaturas conduzem, por analogia, à contemplação do seu Autor” (Sb 13, 5) (**Catecismo da Igreja católica**, §41).

Ao falar de Deus, kadosh “segue” a orientação do catecismo, a partir das criaturas, porém, às avessas em relação à religião. As “múltiplas perfeições das criaturas” transformam-se, em Kadosh, em múltiplas imperfeições, quando a “verdade” transforma-se em veracidade (coloca as figuras a teu modo, p.45), a “bondade” transforma-se em maldade (tão assassinos), a “beleza” transforma-se em grotesco (bocarra aquosa, lambidona, visceroso). Por conseguinte, Deus se torna a imperfeição infinita. As explicações do catecismo ganham, a partir da escritura de *kadosh*, um tom de ironia, de deboche, como se pode ler no parágrafo abaixo que passa a ser derrisório, passa a ter efeito de um riso demolidor porque destrói sem importar-se com o que é destruído (vamos, o passeio é longo, passeio-voragem, visceroso, os homens são muitos mas a carne de todos não nos basta):

Deus transcende toda a criatura. Devemos, portanto, purificar incessantemente a nossa linguagem no que ela tem de limitado, de ilusório, de imperfeito, para não confundir o Deus “inefável, incompreensível, invisível, impalpável” com as nossas representações humanas. As nossas palavras humanas ficam sempre aquém do mistério de Deus (**Catecismo da Igreja católica** §42).

O Deus uno de Plotino, depreendido das explicações do catecismo (Deus é a origem primeira de tudo e a autoridade transcendente), também se reverte em riso demolidor a partir da leitura de *kadosh*, principalmente quando se evidencia uma imagem da divindade figurativizada em “ternura paterna” e “imagem da maternidade” em comparação com a crueza do Deus de Kadosh:

Ao designar Deus com o nome de “Pai”, a linguagem da fé indica principalmente dois aspectos: que Deus é a origem primeira de tudo e a autoridade transcendente, e, ao mesmo tempo, que é bondade e solicitude amorosa para com todos os seus filhos. Esta ternura paternal de Deus também pode ser expressa pela imagem da maternidade, que indica melhor a imanência de Deus, a intimidade entre Deus e a sua criatura (**Catecismo da Igreja católica** §239).

A doutrina católica da consubstanciação, parte do sistema subjacente da cultura, surge em Kadosh de forma espelhada, kadosh consubstanciado com deus, e estende-se à trindade una, invertida em “tua tríplice goela, trípliques canais rubro intenso estufados, trina onipotência, hap! hap! hap! e aqui tudo é lustroso, imperecível, novo”, refratando a ideia de Deus numa imagem de devorador, de violência levada ao extremo pela reiteração de “tríplice” e de “trina onipotência”, imagens da religião, do conceito que se expõe em:

(...) seguindo a tradição apostólica, no primeiro concílio ecumênico de Nicéia, em 325, a Igreja confessou que o Filho é “consubstancial” ao Pai, quer dizer, um só Deus com Ele. O segundo concílio ecumênico, reunido em Constantinopla em 381, guardou esta expressão na sua formulação do Credo de Nicéia e confessou “o Filho unigênito de Deus, nascido do Pai antes de todos os séculos, luz da luz. Deus verdadeiro de Deus verdadeiro, gerado, não criado, consubstancial ao Pai”. (**Catecismo da Igreja católica**, §242)

*A Trindade é una.* Nós não confessamos três deuses, mas um só Deus em três pessoas: “a Trindade consubstancial”. As pessoas divinas não dividem entre Si a divindade única: cada uma delas é Deus por inteiro: “O Pai é aquilo mesmo que o Filho, o Filho aquilo mesmo que o Pai, o Pai e o Filho aquilo mesmo que o Espírito Santo, ou seja, um único Deus por natureza”. “Cada uma das três pessoas é esta realidade, quer dizer, a substância, a essência ou a natureza divina”. (**Catecismo da Igreja católica**, §253)

A potencialidade do universo trágico se descortina no discurso, por meio da simulação da escritura delirante. A manipulação do ator paranoico, desdobrado em um eu-outro, ator de saber trágico, permite à instância enunciativa expressar sua visada de mundo, não apenas sobre Deus como se apreende nessa escritura, mas sobre a existência, com base numa lógica cujo argumento trágico fundamental é a afirmação da impossibilidade de qualquer pensamento. Tal lógica torna-se um modo de olhar destruidor, catastrófico, adotando uma atitude terrorista e eliminando qualquer ilusão que o homem possa ter imaginado para evitar a desgraça. Isso é o que se lê em: “és alguém que incomoda durante

os licores falando de um outro sem nome, de uma luta entre dois ninguéns”, fragmento por meio do qual se pronuncia o pensamento trágico que revela o homem consciente de que toda crença posta à prova é incapaz de precisar aquilo em que ela crê.

A partir da eliminação da ideia de natureza, a filosofia trágica trabalha com a noção de que não há nada a perder, não se tendo nada, afirmando o estado de morte de tudo o que existe. Sendo assim, o acontecimento passa a carregar características de festa: irrupção inesperada, excepcional, ocasiões que existem num tempo, num lugar, para uma pessoa, não repetíveis, dotando cada instante da vida de características de festa, de jogo e de júbilo. Essa maneira de articular o trágico destaca-se em Hilst quando se percebe o gozo com a linguagem, não ignorado, embora o discurso potencialize uma lógica do pior.

No conjunto acima, as marcas do jogo irrompem de tal maneira que o enunciatário desse discurso passa a desfrutar do prazer dos exercícios com a linguagem. Alguns fragmentos permitem evidenciar esse jogo, por meio do qual se apreendem os sons, a cadência das palavras, as repetições, a beleza das palavras, das imagens inesperadas, instaurando no discurso um instante de júbilo ante o trágico da existência: *Ai Grande Corpo Rajado, inteiro lunular no lúcido salto lúpulo desiderato; desidério desejo quero teu brilho teu pelo; fulgor sob tuas patas, sobre sob, passas inteiro penumbra quando queres, inteiro solar se me quiseses; roteiro-um só rugido feroso; caminharemos os dois tão delicados, tão assassinos, bocarra aquosa, lambidona, língua lavada entre os nossos caninos; Aos olhos de Kadosh sou auriflama, aos olhos de Kadosh minha goela é lambrim, Kadosh-Beliz pensando que me engana.*

O nome da busca de Kadosh é Deus, aparência do eu ou máscara do que se procura, sempre no de dentro, portanto, no vazio, no oco: “Fiquei tantos anos na masmorra-ninho para acabar na CASA desse que sei e não sei” “aqui por dentro, dentro de Kadosh, o sonho envelhecendo”. A intensidade dessa busca e seu desdobramento no discurso de Kadosh pode ser evidenciada na manipulação que o sujeito da enunciação faz do numeral “mil” e de suas “infinitas” possibilidades, como se apreende nos **exemplos colhidos em todo o texto**, indicadores daquilo que afeta e direciona a visada do discurso:

A que horas a execução dos mil? (p.39) Perguntem a Kadosh se já está livre para assinar a execução dos mil.(p.39) Vejamos... sim, uma mulher que será violentada pelos mil. (p.40) Se permitires, essa que vai ser furada, que resista, que não ceda logo, é tão raro o prazer de ver, e depois... mil passam

logo. (p.40) Mil devem ser executados, mil lembranças, o gosto ardente das tâmaras, as pequenas maravilhas do existir, os dedos sobre a maciez de um couro aveludado, Debussy orvalho, conta-gota alimentando ócio açucarado de Kadosh. (p.42) de repente O GRANDE OBSCURO, o REI lá no fundo não se reconhece mais, solta-se a máscara de ouro, procuro cem mil vezes um só rosto, um tempo sou Kadosh, doentio, a língua babosa quer sorver humores, esparrama-se lânguida-espessa sobre um corpo fêmea, diz palavras inúteis, mentirosas, repete amada amada mas sabe que aquela que está ali é apenas unguento de uma tarde, sabe muito bem que aquela não é amor nem consciência, aquela não é veículo para o mais vida de Kadosh (p. 43) preparo-me para a execução dos mil (...) Kadosh mulher violada, Kadosh apontando o fuzil, Kadosh ele mesmo mil mãos espalmadas contra a parede (p.45) De onde essa agonia febre-fulgor que eu carrego mil vezes cada dia? (p.45) deitei-me sobre ela e depois mil se deitaram (p.47) sempre que a tua cabeça vazia imaginar a posse de ti mesmo, mil estarão atrás de ti, mil lobos te invadindo, mil estrias de esperma sangue sobre a coxa o ventre a cabeça (p.48) Há milênios procuro me afastar de ti para que em mim surja um novo nome, há milênios procuro a ideia que perdi (p. 48) eu ando em luta contigo há milhões de milênios (p.49) escrevi durante dez noites a palavra amor, cem mil páginas, cim mil (p.49,50) olha aqui Cão de Pedra, abri dois mil livros, a ponta do dedo descarnava (p 50) os mil degraus na sexta (p.56) é preciso devorar milhares para que um dia percebas, GRANDE CORPO RAJADO, que a tua garra apenas dois milímetros mais navalha (...) mais um, milhares, milhares desses fragilíssimos sobre duas pernas montados (p.68) te aprumas em direção ao sagrado buraco e as mil bocas te agarram, mil bocas laterais sugando, torcendo o que te resta de carne, de imagem do homem, nunca entrarás no abismo esplendoroso (p.74) houve alguma vez deicídio, holocausto, repregaram mil vezes mil alguéns que perguntavam o que fazias ANTES, ANTES DA IDEIA? (p.76) (...) dez mil milhões de neurônios e retalhos silenciosos (...) (p.77) Kadosh corpo adequado, inspectio mentis, estás apenas no começo e desde já aprendes cento e e cinquenta mil milhões de estrelas agrupadas, espiralando vais percorrendo um absurdo diâmetro de cem mil anos luz (p.78) vejamos, meus alunos, a massa da galáxia... dizem... calcula-se habitualmente em cento e vinte mil milhões de massas solares ou, vejam, que belíssima síntese:  $2,5.10^{44}$  (p.78)

Da mesma forma que o numeral “mil” e suas infinitas possibilidades são explorados no discurso, os epítetos usados para representar essa busca de Deus se estendem e podem ser apreendidos em intensidade.

o todo-poderoso (p.35); O GRANDE OBSCURO;(p.36); O GRANDE OBSCURO GORDO DE PODER NÃO DEVE SER TOCADO ANTES DO TEMPO (p.36); DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA (p.37); Kadosh acredita que a excelência moral de seu Deus é excessiva (p.37); a voz do repelente mia (p.37); alguém-coisa-alado piou sobre o teto da masmorra-ninho (p.38); CASA DO GRANDE OSBSCURO (p.38); in nomine patriis (p.38); O GRANDE OBSCURO vai lambe as patas de prazer (p.39); de que lado estás meu Deus? Não

fiquei tantos anos na masmorra-ninho para acabar na CASA desse que sei e não sei (p.41); O GRANDE OBSCURO, o REI lá no fundo não se reconhece mais (p.43); The total (p.44); por que não te vejo, CORPO DE DEUS, LÍNGUA DE DEUS, MÃO ESBRASEADA DE DEUS (p.46); guardai-vos da lascívia porque o meu santuário é sagrado (p.46); Grande incorruptível (p.46); Excelência (p.46); Grande Obscuro; Máscara do Nojo, Cão de Pedra (p.47); Sacrossanto, por que me enganaste repetindo: hic est filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui (p.51); Grande caracol baboso aguado brilhante (p.53); o Sem Nome, o Mudo Sempre, o Tríplice Acrobata (p.54); veni creator spiritus (p.56); Cadela de Pedra (p.56); O GRANDE ROSTO VIVO (p.58); Obscura cara (p.59); Cara Cavada (p.65); o Grande Obscuro, o Grande-Olho (p.65); Corpo Rajado (p.67); coito-pecado dos dois, coito-Adão Eva (p.67); GRANDE CORPO RAJADO (p.68); TEMPO-CADELA (p.68); Cão vultivogo (p.68); Tríplice-Acrobata (p.68); Lúteo-Rajado (p.68); COISA SEM NOME (p.70); COISA QUE NUNCA EXISTIU (p.73); MUDO-SEMPRE, SEM NOME (p.73); JUCUNDO (p.76); Sumidouro (p.77); GRANDE PERSEGUIDO (p.79); CADELA CARA CAVADA (p.82); Coisa incomensurável (p.83); Sem-Tempo (p.84); Sorvete Almiscarado (p.84); MEU PAI (p.85); titeriteiro luzidio (p.87); Sorvedouro (p.89)

Kadosh, ator paranoico, ao construir sua metáfora delirante, busca dar conta da ausência da função simbólica. Ele articula uma teia de palavras e imagens, uma metáfora fracassada com sentido singular, resultado de um processo de linguagem em que o imaginário dá forma à alienação paranoica. Dessa forma, apreende-se no delírio a voz de Deus, que se manifesta tendo Kadosh como seu interlocutário:

Porque EU digo que deve ser assim para o homem: EU não devo estar na cabeça dos homens. EU não devo ser chamado pelos homens. Escuta bem, Kadosh, queres interferir no meu destino? Há milênios procuro me afastar de ti para que em mim surja um novo nome, há milênios procuro a ideia que perdi, não era nada que se parecesse contigo, ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. Por que me procuras, Kadosh, se eu mesmo me procuro? É como se a pedra de repente se pusesse a andar atrás de ti, como se a pedra te segurasse as vestes cada vez que tentasses matar a tua sede numa fonte inesperada, uma fonte esplêndida e absurda de repente num vazio infinito e calcinado. E enrolas no teu pulso a minha roupa e fazes-me voltar e eu ando em luta contigo há milhões de milênios, volto-me e o teu rosto é sempre o mesmo, teu olhar um ninho de perguntas, tua boca um ruído de gonzos e guitarras, nada sei do que esperas de mim, deixa-me em paz para que em mim surja um novo nome, para que a Ideia se incorpore a mim, uma que num átimo vislumbrei, mas escapou-se (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.48,49).

Trata-se da imagem do próprio eu, refletida no espelho, revelando o lugar do outro semelhante, alguém estranho e invasivo, objeto de amor e ódio, e deslocando a relação



amorosa do espelho para a própria linguagem, com a qual manifesta um caso de amor. No entanto, nesse discurso, uma significação singular se descola do delírio simulado na escritura pelo sujeito da enunciação e aponta para o trágico da condição humana, traçado na busca de Kadosh em direção a uma ideia que se delineia no discurso a partir do vazio, a partir do nada, espelhado na imagem do homem depreendida na voz do eu-outro Deus: “ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça (...) uma fonte esplêndida e absurda de repente num vazio infinito e calcinado”.

O trágico da condição humana insiste nesse discurso destruindo o homem vitruviano de da Vinci (há milênios procuro a ideia que perdi), o homem imagem e semelhança de deus (deixa-me em paz para que em mim surja um novo nome, para que a Ideia se incorpore a mim, uma que num átimo vislumbrei, mas escapou-se), o uno de Plotino (cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça), ideologias que vão sendo destruídas por uma postura trágica que descola do delírio, ao considerar o homem consciente de que fala sobre nada em favor de um saber trágico, a intuição da incapacidade humana de os homens criarem uma ideologia. A perspectiva trágica revela-se quando se afirma não faltar nada ao homem com relação ao seu desejo. Do ponto de vista antropológico, não consiste numa falta de ser, mas numa plenitude de ser. Não significa apenas constatar as carências, mas em ter consciência de que nada falta. O homem, que deseja nada, de forma paradoxal deseja e é incapaz de desejar algo, constitui discursos em lugares onde estão colocados em questão nada, aos quais ele não pode definitivamente ater-se nem por eles interessar-se.

Sobre a arca do meu quarto encontrei um papel onde estava escrito que tudo que era dele era agora meu. Corri em direção àquela sala de porta tão pesada quanto a própria casa (...) a porta estava aberta e lá dentro nada. Sala de pedra, inteira vazia, no alto uma rosácea, um amarelo tão ouro que eu não suportei. VAZIA. VAZIA. NADA. Ai, Sumidouro, uma parte de mim... essa que me roubaste, o que seria dessa parte se de repente ela voltasse a mim sem o teu sopro? Que coisa, Sumidouro, se faria nesse vazio-contorno, que escrescência, que escama, como seria Kadosh sem essa ilha, Kadosh sem umbigo, selvagem estupor, ventre ambarino liso, e as gentes ao redor e ele mesmo buscando, nombril, nó, nombril muito mais que umbigo, ovívoro buscando sem descanso o próprio ovo, e as gentes... punho fechado para o alto, Kadosh chamuscado ouvindo: sai, Ominoso! (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p. 81)

A reiteração do vazio, do nada, articulado ao religioso, remete ao trágico, cujo pior é nada poder afirmar. Vão-se deslocando do trecho as evidências do religioso. A arca remete ao religioso do Antigo Testamento, objeto guardado num lugar no qual ninguém podia entrar a não ser o sumo sacerdote, ao mesmo tempo que está relacionado ao pacto entre Deus e o homem firmado nas páginas da Escritura Sagrada. A porta tão pesada quanto a própria casa reforça essa leitura desse espaço chamado na Bíblia de santo dos santos, o tabernáculo. Além desses elementos que instauram no discurso o sagrado, mais um insiste nessa direção: no alto uma rosácea, um amarelo tão ouro que eu não suportei, numa referência ao ostensório, peça usada para expor a hóstia, corpo de Cristo na forma de um círculo, imagem da presença real de Deus entre os homens. O religioso espelhado a partir do homem perfeito de Leonardo da Vinci, cujo centro é o umbigo, centro do círculo, ícone usado para apreender-se a ideia de Deus. No entanto, a refração do religioso no espelho do discurso com o fim de apontar-se o trágico, reiterado: lá dentro nada; inteira vazia; VAZIA. VAZIA. NADA; vazio-contorno; Kadosh sem umbigo, selvagem estupor, ventre ambarino liso, nombril.

A refração do religioso no discurso remete a outras questões ainda no campo do trágico. Kadosh, sem umbigo, encontra-se, portanto, fora do centro, sem poder explicar a sua origem, o seu começo, a sua inquietação metafísica: de onde vim? Para onde vou? Além disso, *nombril*, Kadosh possui um ventre ambarino liso, imagem que potencializa a teofagia no discurso delirante, em sua relação de amor e ódio em relação a esse que ele busca, questão mais à frente observada noutra narrativa, a da obscena senhora D, “teófaga incestuosa”. Ao mesmo tempo que se orienta em direção a essa leitura da “teofagia”, da ideia com a qual Kadosh se alimentou, descola-se também do discurso a consubstanciação entre Kadosh e Cristo, o Deus que, segundo o Credo, foi gerado consubstancial ao Pai, não feito, uma vez que tem umbigo quem é gerado no ventre de uma mulher. Em oposição ao uso que se faz do ostensório, erguido para o alto para ser adorado, uma vez que Deus está na hóstia, o punho surge no discurso fechado para o alto. O trágico se configura nesse exemplo a partir dos indícios apreendidos na perspectiva do pior ser nada poder afirmar, nesse caso, sobre Deus, pelo vazio que se instaura e reinstaura no discurso.

Tempo de dez mil anos, Kadosh cobiçoso sorriu, e já não sabia de sua própria identidade, Kadosh não era mais o que visitava a casa, caça,

sobriedade estupefação agonia, e aos poucos foi se movendo, presa dentro da teia fimbriada, ele mesmo teia inteira coincidida, ele mesmo ante-sala incorporando-se ao limite extremo da casa, e todo palpável descansou as mãos sobre a parede, era não era ele mesmo que visitava um possível kadosh esquecido, um calendário ardente agora diante de seus olhos, era ele o belíssimo ou era Lázaro-Kadosh jorrando insanidade, revisvecido sem ter jamais encarnado, suspenso úmido sumido aprisionado, quem era kadosh nesse instante olhando o belíssimo (ímpeto,ilharga indevassável) e um dia os dois nunca mais seriam... e no corpo se juntariam? (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p. 95)

Caçada enlouquecida em direção a quê? A nada, Kadosh (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.96).

(...) agora virá um tempo de amor para Kadosh, um vívido tempo para compensar o meu de antes desvivido, singradura agora para compensar outro tempo onde o casco só caminhava por caminho ardoso, onde Kadosh sedento procurava tua cara, procurava em tudo (...)(Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.97)

Basta. Tempo de amor, o meu agora, Cão de Pedra. Que eu viva carne e grandeza. E principalmente isso: que eu Te esqueça. Mais nada (Kadosh *in*: HILST, **Kadosh**, 2002, p.98).

No início desta análise, sinalizou-se sobre a tomada de posição da instância da enunciação a partir de *Floema*. Esta serve para marcar-se em *Kadosh* a terceira acepção de acontecimento, terrível e trágico, segundo a lógica do pior: a tomada de posição em *Floema* é um acontecimento imprevisível, como já foi pontuado. O desdobramento da narrativa de *Kadosh* revela-se na forma de um acontecimento previsível em relação ao outro, da outra narrativa. No entanto, a ideia de Deus, primeiro acontecimento, que se desenvolve em *Floema*, é mantida até o final: “Haydum, um gozo não me tiras: NADANADA de mim quando me tomares, nem os ossos. Estou novamente no centro, as paliçadas ao redor, esta casa-parede avança, vai me comprimindo. Porco-Haydum: tentei” (*Floema in*: HILST, **Fluxo-floema**, 2003, p.249). Em *Kadosh*, porém, o destronamento da ideia de Deus é o grande elemento causador do trágico. O pavor de perceber ter-se acreditado em algo que nunca existiu revela não só a inconsistência da crença em Deus, mas também a inconsistência de toda a existência, fundada em quê? Em nada.

## CAPÍTULO 9

### **A OBSCENA SENHORA D: ESTADO DE MORTE E JÚBILO**

*A obscena senhora D*, obra publicada em 1982, reeditada em 2001, será abordada considerando-se os conceitos que orientaram a posição da semiose em narrativas anteriores. Para análise dessa obra, leva-se em conta o pressuposto de que a predicação do discurso é atribuída pelo sujeito da enunciação a um duplo paranoico: o ator de saber insabido serve de caminho para a investigação e revelação do universo trágico, ou seja, a enunciação feita do lugar da “demência” dá voz à “lucidez” do ator de saber trágico.

Da tomada de posição da instância de discurso de *A obscena Senhora D*, pretende-se recortar *topoi* pertinentes para serem usados como elementos norteadores da análise das articulações semióticas do discurso, entendida no plano da proposta de investigar o espaço potencializado relativo ao sistema subjacente do universo trágico, conforme a *Lógica do Pior*, de Rosset (1989). Esses elementos indiciarão tensões e modos de coexistência das valências e dos valores do discurso na mencionada perspectiva.

Os esquemas tensivos do discurso serão apreendidos, portanto, a partir da dimensão retórica, identificando-se a sua sintaxe, ou seja, a organização das variações de equilíbrio, dos tipos de correlação e das lógicas de forças no discurso, no nível de intensidades, no tocante às valências que remeterão às quantidades e posições de valores, no seu desdobramento e extensão relativos ao trágico. Todo esse mecanismo de semiótica do discurso, já articulado anteriormente em *O projeto*, no capítulo 5, ficará implícito no caminho escolhido para desenvolver-se esta semiose. Dessa forma, a proposta a ser desenvolvida concerne à exploração do espaço potencializado pelo trágico no discurso de *A obscena Senhora D*, na sua relação com a experiência do acaso, *hasard*, decorrente da consciência do não-ser: o *estado de morte*.

Os componentes da perspectiva trágica, do *hasard*, podem ser abordados sob três ângulos: 1º) **consciência do não-ser**: a ideia de *hasard* dissolve a ideia de natureza, provocando o questionamento da noção de ser e desencadeando o “estado de perdição”, da

perda de referenciais de espaço e de tempo; 2º) **estranho familiar**: a ideia de *hasard* soma-se à definição proposta por Freud (1996), da perda do familiar, ou seja, da descoberta de que este é, inesperadamente, um domínio desconhecido, o ápice da estranheza; 3º) **estado de morte**: como os anteriores, uma ideia de pavor, resultante da tomada de consciência do não-ser, experiência que, necessariamente, é uma afirmação do estado de morte de tudo o que existe, de que não há nada a perder, não se tendo nada; não é a morte que aparece como o termo de toda “vida”, mas a própria vida que perde seu caráter vivente. Os dois primeiros conceitos de *hasard* foram articulados na análise de *O projeto*, no capítulo 5.

Essa experiência existencial do estado de morte tem por fundamento o *estatuto da exceção*. O **estado de morte**, entendido sob o prisma da exceção, é também um **estado de festa**. O acontecimento do ponto de vista do *hasard* carrega todas as características de festa: irrupção inesperada, excepcional; ocasiões que existem num tempo, num lugar, para uma pessoa, não repetíveis, dotando cada instante da vida das características de festa, de jogo e de júbilo. Tornar os homens capazes de ver a sucessão das exceções, capazes de aproveitar a sucessão das ocasiões, revela o essencial do ensinamento sofisticado.

O estado de morte, característica do *hasard*, provoca a questão da **indiferença** em relação a tudo que existe, a vida perde seu caráter vivente, nada pode modificar a natureza ou constituir-la. Há duas formas diversas e contraditórias de indiferença. A primeira consiste em esperar o *hasard* com certeza, já que tudo é *hasard*. O mundo é considerado monótono, logo a indiferença está relacionada ao *tédio*. A segunda consiste em *nada* esperar, se tudo é *hasard*. Nessa perspectiva, o mundo é uma festa, por seu caráter de surpresa, de irrupção inesperada. A ênfase é dada à indiferença vista pelo ângulo da *festa*, do jogo, do júbilo, oposta ao *tédio*. Trata-se da inversão da espera: nada sendo regra, tudo se torna igualmente *exceção*, não pela chegada constante de novidades, mas pela visão da *falta de regras*, pois as coisas se “organizam” ao acaso (*hasard*). A relação entre festa e trágico na aceção do estado de morte é uma experiência filosófica de aprovação, que aparece na ideia de *hasard* como *exceção* e princípio de *festa*, júbilo, que será explorada no último item desta análise.

### 9.1 O preenchimento de um vazio

*A obscena Senhora D*, já no título, apresenta-se como algo enigmático. A intensidade de sua estranheza depreende-se dos epítetos em evidência. Decide-se, portanto, iniciar a semiose por esse caminho. Trata-se da inversão da espera, como num legítimo jogo de *hasard*: tem-se um ator reconhecido pelo antropônimo Hillé, com o epíteto de a Senhora “D”, identificação feita com apenas um fonema, um significante que instiga o enunciatário a uma investigação aberta, *nada sendo regra*. O “mapa caleidoscópico” para a investigação dessa narrativa está delineado criptograficamente na tomada de posição da instância de enunciação, imediatamente colocada após o título:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.17).

Escolher-se como “lance” nesse jogo o “nome” das coisas talvez seja uma estratégia fadada ao desengano. Como jogo é risco, seleciona-se o *topoi* indiciado no título, com o perigo de perseguir uma pista falsa, semelhante à encontrada no “tabuleiro” de *O Projeto* a partir de “casa”. Entretanto, se a preferência é dada no discurso pela “cegueira” para defrontar-se com a luz buscada, opta-se por esse viés delineado pelo ator da enunciação, manipulado hieroglificamente pelo sujeito da enunciação.

Segue-se, pois, pelo caminho conhecido, elementar, para investigar-se uma narrativa, a de responder àquelas perguntas padrão de um enunciado desse tipo: quem? onde? quando? como? por quê? Tudo está indiciado na tomada de posição, mas, pelo tipo de resposta, tem-se a noção da complexidade desse discurso, pela maneira de preenchimento dada a essas questões que assim se configuram: 1) **quem?** *eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém*; 2) **onde?** *Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não*; 3) **quando?** *Sessenta anos*; 4) **como?** *eu à procura da luz numa cegueira silenciosa*; 5) **por quê?** *à procura do sentido das coisas*.

Tal lance é uma jogada sem frutos, a não ser o da captura da intensidade desse discurso enunciado por enigmas como um desafio ao enunciatário. Nesse espaço aberto e indefinido, o ator da enunciação apresenta-se da seguinte forma: *eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém*. Abrem-se no enunciado algumas direções de sentido para o epíteto nomeado pelo marido Ehud, como Senhora D: a direção dada por Hillé, antropônimo de saber insabido, é a de traduzi-lo como Nome de Ninguém, um “eu Nada”. Pela estranheza desses acréscimos para explicar o significante “D”, estes, nada elucidam. Reconhece-se nele a voz do saber trágico mascarado de saber insabido, o que levará a outras associações com elementos colocados na própria tomada de posição a explicitar-se.

Antes, porém, contrapõe-se a copresença de um enunciado a seguir, que dá um preenchimento ao sentido desse significante, num foco diverso: “(...) porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo a Senhora D. D de Derrelição (...) Desamparo, Abandono” (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.17). Essa nova referência dada pela voz do outro, Ehud, coloca a intensidade do discurso no domínio do “abandono”. Tal identificação feita por Ehud parece ligar abandono com a indiferença, com a vida, que perdeu seu caráter vivente na alienação por não conseguir compreender-se o sentido das coisas, aspectos que se confundem com a demência, postura de um ator de saber insabido. No entanto, esse discurso gruda-se na contiguidade da frase, numa mesma sintaxe, a outro enunciado típico de lucidez, embora mascarado de demência:

desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos (...)  
no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de todos nós o  
destino, um dia vou compreender, Ehud  
compreender o quê?  
isso de vida e morte, esses porquês (HILST, **A obscena senhora D**, 2001,  
p.17,18)

A frase interrompida indicia o jogo paralogístico entre duas enunciações, simultâneas, conforme o parâmetro em que é decodificada. Se for pelo “eu-Hillé”, é a consciência do trágico, estado de morte, **indiferença** em relação a tudo que existe; a vida perde seu caráter vivente, pela **consciência** de que nada pode modificar sua “natureza” ou constituí-la. Se for pelo “eu-outro”, sua atitude lúcida parece loucura. Por ser classificada

pela máscara do tédio, recebe o epíteto “D”, no sentido de derrelição, desamparo, abandono.

Seria **derrisório** como analista desse discurso complexo ficar somente com esse parâmetro sugerido pelo outro-Ehud. Esse “significante” terá tantos preenchimentos quanto o número de buscas: *à procura do sentido das coisas*. O auxílio do dicionário será pertinente numa imitação do procedimento de Ehud: “de”, preposição. Pode-se intuir nesse contexto “de” como “pré-posição”, elemento de ligação que pode expressar o sentido: “ponto de partida”, “matéria”, “meio”, “instrumento”, “modo”, cujo preenchimento é um conjunto aberto, “liga-se” a “alguma coisa”.

Isso denota a complexidade de sua escolha pelo sujeito da enunciação, com sua singular práxis enunciativa estruturada em espiral, em teias, em labirinto, em geometrias que levam ao nada de um sentido, sempre escorregadio, iconizando a própria escritura que refrata a concepção do mundo trágico, segundo Rosset (1989), a consciência da desnaturalização do ser: “eu nada, eu Nome de Ninguém”. O “que existe” é nada, cujo sentido se entende como **nada a respeito do que se pode definir como ser**, nada que “seja”, suficiente para oferecer-se à delimitação tanto no nível conceitual como no existencial.

## 9.2 Labirinto de duplos

A busca do sentido das coisas é classificada pelos “outros”, no discurso, como “obsessões metafísicas”:

um dia me disseram: as suas **obsessões metafísicas** não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui e agora. que inteligentes essas pessoas, que modernas, que grande **cu** acesso diante dos movietones, notícias quentinhas, torpes, dois ou três modernosos controlando o mundo, o ouro saindo pelos desodorizados **buracos, logorreia vibrante moderníssima** (...) (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.26, gs.a.)

Tais palavras, pronunciadas por uma **obscena** senhora — “obscenidade” explícita, literalmente, nesse trecho — comprovam o epíteto; porém, ao observar-se o grotesco



acrescido de tom irônico, pressiona-se a procura de outros mecanismos para esse epíteto, a serem desvendados.

Assim, à maneira delirante, retorna-se ao ponto inicial: “à procura **Do sentiDo Das coisas**”, num jogo de enigmas. Confirma-se, pois, ser pertinente buscar os *topoi* das questões da Senhora D como um fio para explicitar sua complexidade; *topoi* esses cifrados por referências na tomada de posição: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não”. Esse enunciado pode ser apreendido do ponto vista de valências do plano do conteúdo, no espaço interno dessa narrativa, e também em copresença com o plano de expressão do espaço externo, concernente a outros discursos que funcionam como outro sistema subjacente, o de obras anteriores de Hilst, a voz de um “outro” que é um mesmo, evidenciando sua estrutura de simulação de um delírio.

O texto citado marca-se por uma intensidade igualmente enigmática e reiterativa, sobre *alguma coisa*, que possui *um centro, sem nome*. Esses elementos remetem a um contexto virtualizado e potencializado pela copresença de outros enunciados. Observando-se a práxis enunciativa da escritora, de projetar narrativas anteriores num novo espaço diferencial, capturam-se palavras já marcadas em *O projeto* e em *Kadosh*: o “centro”, “afastada do centro”, associadas à geometria de Hiram e Kadosh.

Ao construir-se um círculo, gira-se o compasso da percepção, levando-o a um ponto central, indiciado pela geometria usada por da Vinci para representar o homem vitruviano, perfeito, recuperado nos folhetos de Kadosh. Há, também, a referência ao compasso-gigante de Kadosh, com uma “circunferência tão perfeita” para representar “alguém imoldável, centro de um círculo que apenas tu desenhaste,” o mesmo **compasso** que Hiram solicita ao filho a fim de desenhar o projeto de uma casa para abrigar o grande sol de dentro e de Hiram preso ao círculo: “tudo se adere ao círculo”, ao “círculo” do seu “ídolo sem nome” e tudo volta a ser espelho-estranheza trágica com o objetivo de refletir a “esquiva e entranhada coisa do meu ser de dentro”, de Hiram, ou o “eu **Nada, Nome de Ninguém**” da Senhora D. A essa copresença dos espaços externos da obra de Hilst, que se utiliza de estranhamentos, aliada a “alguma coisa que não sei dar o nome”, evidenciam-se, no contraponto do mesmo enunciado, as palavras denotadoras de um sistema subjacente, ligado ao espaço religioso: *sacristia, teo... (Deus)*.

A estrutura tensiva, utilizada para configurar os modos de existência do enunciado, no âmbito do campo de presença desse discurso, abre novos espaços que levam a repisar o sentido do título: “A obscena Senhora D”. O significante “D” reflete a **ausência** de conexão biunívoca com o significado e se refrata no enunciado da tomada de posição: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não”. Nas palavras sublinhadas, configuram-se *in praesentia* os elementos reiterativos do mesmo paradigma de ausência: falta, indeterminação, negação em “afastada”, “alguma coisa”, “não sei dar nome”, “nem”, “não”.

Esses elementos reduplicam-se ao conectarem-se reiterativamente com outros, coocorrentes, na tomada de posição: “A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas”. A falta é reiterada na **dupla** negação para identificar o eu, Hillé: Nada, Ninguém. Aliada à cegueira silenciosa, essa falta remete a privação de **dois** sentidos: o da visão e o da audição, reforçado também pela repetição de uma dupla busca, nos enunciados: “à procura da luz”, “à procura do sentido das coisas”. Nota-se que “luz” também é um duplo — LUZ, identificação de Deus, e luz, de “lucidez” — ligado à reiteração de estruturas — “à procura da luz... à procura do sentido...” — identificadas por uma mesma sintaxe, à procura **D** (...) **duplo** de enunciados que denotam “falta” D (...). Acrescenta-se a este, outro duplo: o semema “coisas” do final do enunciado refrata, por sua vez, o do início, “de alguma coisa”.

Destaca-se ainda o segmento “teófaga incestuosa” por também manifestar um duplo, numa relação com o enunciado inicial: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei o nome”. Já se evidenciou “a presença” de Deus em “teo” e busca-se explicitar o duplo no enunciado em torno da palavra “centro”, que desvela uma geometria identificadora de Deus, ressignificada por uma leitura *déjà-vu*. Somando-se “centro” a “afastado” e a “alguma coisa”, tem-se a indeterminação desse centro, ligado a “alguma coisa sem nome”, “alguma coisa que não sei dar nome”, que ressignifica *in ausentia* a referência ao epíteto usado por Kadosh e por Hiram.

Nessas circunstâncias, o “sem nome” na sua referência a Deus instaura a presença da ideia de Deus *in ausentia* e *in praesentia*, marcada pela intensidade atribuída à dupla lâmina de significantes: “teófaga incestuosa”. O substantivo “teófaga”, de intensidade profanadora, é amplificado pelo adjetivo “incestuosa”, indiciando duas posições diante de Deus: uma, de amor carnal, interdito, no sentido de cópula com o Pai; outra, de agressividade, apreendida

por meio do radical “fagia”, que amplifica a imagem de violência do corpo num espaço de crueldade, associada à sonoridade “paródica” do trocadilho entre sacristia e eucaristia, virtualizado, porém, realizado na rima. Esse duplo impõe-se como um discurso profanador do sagrado, marcando a posição de afastamento do centro, atualizado e realizado no discurso como substituto da ideia de Deus por uma geometria vazia, evidenciada na semiose de discursos anteriores.

A identificação e a “desusbtanciação” com Deus evidencia-se nos reflexos de “alguma coisa que não sei o nome”, o SEM NOME e o “eu Nada, Nome de Ninguém”, referenciando, (ou “reverenciando”?) o mesmo sentido, o VAZIO: a noção do não-ser pelo “abandono” (ou “afastamento?”) da ideia da não existência de Deus, ideia inapreensível; por isso, o estado de morte de tudo o que existe, denunciado na identificação do eu-Senhora D-Deus, escondido no D, inicial de Deus, identificada com o Nada pronunciado pelo ator de saber trágico, usando a máscara de ator de saber insabido, sempre pelo ponto “ausente, enigmático” ou pelo afastamento do centro, na denúncia de um centro vazio, inexistente: “desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos” (p.17).

Resta, na tomada de posição, identificar o duplo de letras em Hillé, criptograma de Hilda Hilst, significante do sujeito da enunciação, uma das máscaras usadas pela obscena senhora D, no espaço trágico das obsessões metafísicas:

compreender o quê, Ehud?  
nomeia as ilusões, afasta-te da vertigem  
hen?  
loucura é o nome de tua busca. esfacelamento.  
cisão.  
derrelição (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.56).

A tomada de posição ressoa no labirinto de duplos como um prenúncio ominoso, letra esotérica do estado de morte de tudo o que existe, “escritura de templários”, pela necessidade de apreender um código secreto, inexistente, teia-teo-terrífica, auto-fágica, **destruidora de ilusões**, pronta para envolver o enunciatário nesse “espaço-viuvez” de Hiram-Senhora D, viúva negra envolvente numa cópula fatídica, pronunciada e prenunciada na “pré-posição” D:

O que é paixão? o que é sombra? Eu mesmo te pergunto eu mesmo te respondo: Hillé, paixão é a grossa artéria jorrando volúpia e ilusão, é a boca que pronuncia o mundo, púrpura sobre a camada de emoções (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.29).

Pelo verso ou pelo anverso da linguagem, instaura-se no discurso a perdição num labirinto em que o estado de morte se faz júbilo de uma *escritura-máscara* demolidora, na qual o trágico e a festa coexistem no “pré-ssuposto”: não há nada a perder, não se tendo nada:

(...) nas luminâncias das nossas mãos nenhum recado ou talvez sim um **logogrifo, chispas**, um canto vindo da ossatura da terra, um feixe de puro branco. (...) Hillé, minha filha, boas e vadias e solenes ilusões, **movemo-nos pelas ilusões**, gigantescas e fofas, fiquei lumpesinando dentro delas e como gostei, Hillé, anos apenas, mas que deliciosa deixação as ilusões, pai? (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.80)

### 9.3 Espaço de trevas e luz

os segredos da carne são inúmeros, nunca sabemos o limite da treva, o começo da luz (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.46)

Do ponto de vista da dimensão trágica do discurso, a obra de Hilst é um espaço de busca, entre teias de trevas e de luz, utilizado para estabelecer questões metafísicas. A escritura é metaforizada em máscara para expor a dissonância ante os sistemas ideológicos que a escritora potencializa em seu discurso. Em algumas narrativas serve-se de outro estratagema, o de criar nova postura de instância de discurso como *topoi* temático. O ator de saber insabido constrói uma escritura ao mesmo tempo em que explora as questões metafísicas. Esse é o caso em *Fluxo*, em *Kadosh* e em *A obscena senhora D*. Essa duplicidade tem por função enfatizar a natureza da linguagem.

O ator de saber insabido encontra-se na seguinte condição: além da busca de respostas para questões metafísicas, persegue uma linguagem que permita apreendê-las. A consciência de dilaceramento do ser e da linguagem do sujeito da enunciação instala-se na voz do paranoico e serve de veículo para dar voz ao ator de saber trágico. Essa postura

associa-se ao fundamento do trágico, segundo Rosset (1989): falar o pior. Nesse caso, o pior é explicitar a consciência de que tudo é ilusão, tudo é discurso, para preencher um vazio.

Denunciar ou expor o estado de morte de tudo que é vivente é uma postura terrorista. Significa, em outras palavras, refletir sobre a desnaturalização do ser e das coisas, tarefa da “lógica do pior”. Observa-se essa característica na práxis enunciativa de Hilst no nos domínios de seu discurso trágico: pensar a natureza da linguagem é pensar o ser, visto que o “VERBO” está “encarnado”. Esse estado de morte é um estado dilacerador: ter consciência de que o ser é linguagem é ter consciência de que é não-tudo. O discurso trágico de Hilst se marca por esse viés.

Esse caráter metalinguístico de evidenciar a consciência de que se está no nível do discurso, num espaço de linguagem, intermediado pela impotência do dizer, enfatiza igualmente a consciência de que a linguagem é por natureza um espaço de ficção, de dispersão de referenciais, um espaço aberto a “n” possibilidades de sentido. Ter a “lucidez” de que tudo é linguagem leva a instalar-se igualmente a noção de que constituir discursos é constituir linguagens “preenchedoras” de um vazio. O sujeito da enunciação orienta esse jogo de perda referencial. Além do recurso a uma linguagem enigmática, metafórica, ele cria um duplo espaço de escritura. Esse mecanismo de que tudo é linguagem associado ao espaço de simulação do delírio cria um duplo que permite descortinar o trágico da existência.

De igual modo, para evidenciar seu conceito de escritura, Hilst usa o subterfúgio paralogístico. Na representação de um mundo subjacente que potencializa “verdades” e mentiras, ideologias igualadas a discurso de “nadas”, inventa uma escritura dentro da própria escritura, num espaço interno duplo, uma escritura dentro da outra. Essas duas escrituras se misturam.

Rosset (1989) diferencia os discursos ideológico e anti-ideológico do discurso trágico, cuja postura considera o homem consciente de que fala sobre nada, em favor de um saber trágico. A marca deste discurso é não ser falado, contudo ele é pensado; o homem sabe disso, mesmo não falando desse saber. Tal questão pode ser decodificada na tomada de posição da Senhora D: “à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.17).

Cabe, então, ao artista trazer à fala esse discurso, caracterizado na postura dissonante da autora ao articular uma instância discursiva de forma singular. Além da

delegação do discurso a um paranoico, a um duplo manipulado para revelar o trágico, a enunciação em Hilst configura-se como um espaço mítico de eterno retorno. Sua instância enunciativa é marcada pela busca de uma origem: o ator de saber insabido persegue a noção de Deus, fundamentada na ilusão de que encontrar Deus é encontrar a noção do ser, ou vice-versa.

(...) e uma luz na tua cara tão difusa e em pontas que a boca amanheceu com a luz dos rubis, e vi uma pedra exsudando, um extensor encolhendo, um livro tentando olhar-se e ler-se, um sonho caminhando, uma ponte enterrada, isso muito triste uma ponte enterrada. Cisão. Esfacelamento. **Um oco ardente de luz, o nome das coisas**, quem tem o nome das coisas? Encostei a testa na tua testa, Menino-Porco, **dois vazios teus olhos** dois assombros, nenhum sentimento nesses dois funis, **entre nós nenhum parentesco** (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.58,59, gs.a.).

Nas palavras grifadas, identificam-se valências que dão intensidade às questões expostas exaustivamente nas obras de Hilst, do ponto de vista do discurso trágico: o esfacelamento da linguagem, do ser e das coisas; a presença de uma “luz difusa” que se alia a um “Menino-Porco”, metaforizando a ideia de um Deus destronado, distante, ausente, cego e dessemelhante; cegueira e cisão de Deus e do mundo da linguagem, do ser e das coisas: **Um oco ardente de luz, o nome das coisas** concentra a noção de Deus, linguagem e vaziez, de tudo que não é.

A visão da escritura da Hillé-Senhora D metaforiza-se nesse fragmento: “às vezes queremos tanto **crystalizar na palavra o instante**, traduzir com **lúcidos** parâmetros **centelha** e **nojo**, não queremos?” (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.50, gs.a.) Instaura-se no espaço literário o que potencializa o sistema subjacente articulado à visão trágica, a lógica do pior, segundo Rosset (1989). A escritura como uma fala delirante, “vertigem do nada” para quebrar “os duros dos abismos”, irrompendo num “nascível de luz”, espaço de exceção, estado de morte e estado de festa, simultaneamente, **loucura e júbilo**:

Tens uma **máscara**, amor, violenta e lívida, te olhar é adentrar-se na vertigem do nada, iremos juntos num todo lacunoso se o teu **silêncio** se fizer o meu, **porisso falo falo**, para te exorcizar, **porisso trabalho com as palavras**, também para me exorcizar a mim, **quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe** nessa molhadura de fonemas, sílabas, **um nascível de luz**, ausente de angústia. HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.55, gs.a.)

O mecanismo de escritura metaforizada em “máscara”, num dinamismo de duplos em tensão, de copresença de um duplo de escritura projetada no enunciado, como *topoi* temático, reduplica em espelho e mescla os espaços de proprioceptividade, de interoceptividade e de exteroceptividade, constituídos no discurso. Essa postura da instância da enunciação que reafirma a demência e a lucidez e coloca a escritura como um espaço de luz para refletir sobre as trevas da condição humana, ou, pelo avesso, que denuncia as trevas para iluminar o instante de aprovação da consciência do não-ser, por meio de instantes de gozo no exercício da linguagem poética, revela a tentativa de cristalizar na escritura esse instante: “uma Hillé lagamar, escura, presa à Terra, outra Hillé nubívaga, frescor e molhamento, e entre as duas uma outra que se fazia o instante, eterna oniparente” (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.55).

Os enunciados: “centelha”, “uma Hillé, escura”, “outra nubívaga” “entre as duas o instante”, remetem ao acontecimento “i-repetível” da criação e de sua percepção no discurso em ato: confluência de duplos consonantes e dissonantes da escritura, da ideologia e da perspectiva trágica. O nada é reiterado e “esfarinhado” nos desdobramentos da escritura, o texto fala por si mesmo e se teoriza poeticamente numa montagem de posturas da instância de discurso:

o esfarinhado no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, **palavras grudadas à página**, garras, frias meu Deus, nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, **tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está?** que coisas procurei? que sofrido em mim se fez matéria viva? que fogo, Hillé, é esse que sai das iluminuras, folheia, vamos, toca (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.51,52, gs.a.).

O pensamento trágico postula: o homem tem consciência de que fala sobre nada, em favor de um saber trágico. Se esse fundamento não é pronunciado por muitos, é, contudo, pensado. O homem sabe disso, mesmo não falando desse saber. O ponto de partida desse pensamento é a explicitação da verdade que atribui ao homem a posse de um saber silencioso, incidindo sobre o nada de sua fala. O homem pode acreditar em tudo, mas ele não poderá deixar de saber silenciosamente que esse tudo é nada. Conforme Rosset (1989), a literatura revela-se, muitas vezes, por seu caráter trágico. O homem dionisíaco em

Nietzsche (1992), por exemplo, é ordenado segundo uma lógica do pior, considerada como ponto de partida, cujo pressuposto metodológico é o mesmo: o que deve ser buscado e dito antes de tudo é a essência do pior.

A máscara pode ser um subterfúgio no teatro para velar e desvelar o horror; tem a capacidade de representar outro espaço que não é o do real, embora o refrate. Às máscaras liga-se a ideia de ilusões depreendidas de alguns dos sentidos dicionarizados da palavra para compreender-se a dimensão do trágico na associação entre máscaras e ilusão. Máscara é uma peça com que se cobre parcial ou totalmente o rosto para ocultar a própria identidade. No teatro, é uma peça com que os atores cobrem o rosto para caracterizar a personagem; expressão que o ator imprime ao rosto em suas caracterizações; falsa aparência (**Dicionário Houaiss da língua portuguesa**, 2009). Dos sentidos apontados, constrói-se a relação, a partir do trágico, entre máscara, ilusão e pavor. Esse recurso é utilizado na escritura-máscara de Hilst:

(...) abro a janela nuns urros compassados, espalho roucos palavrões, giro órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobranceiras negras, olhos, bocas brancas abertas? Há máscaras de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco, a boca cheia de dentes, **há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade** — quadrados negros pontilhados de negro — **alguém-mulher caminhando** levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas no maldito brilho  
Hillé, andam estranhando teu jeito de olhar (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.20, gs.a.)

É possível extrair, a partir das metáforas desse enunciado, algumas direções, manipuladas pelo sujeito da enunciação, mascarado de saber insabido. A postura dissonante da instância de discurso coloca-se por meio de: “urros compassados”, “giro órbitas atrás da máscara”, “máscaras de focinhez e espinhos”, “pregos”, “máscara de ferrugem, esterco”, imagens de **pavor** que iconizam a postura do sujeito da enunciação a respeito do “tom” de discurso projetado na escritura de Hillé-Senhora D, na busca para compreender a penumbra, a crueldade. Esse discurso é contraposto a outro tipo de máscara:

Antes havia ilusões não havia? Morávamos nas ilusões. Ehud, e se eu costurasse máscaras de seda, ajustadas, elegantes, por exemplo, se eu



estivesse serena sairia com a máscara da serenidade, leve, pequenas pinceladas, um meio sorriso, todos os que estivessem serenos usariam a mesma máscara (...) máscaras de ódio, de não disponibilidade, máscaras de luto, máscaras do não pacto, não seria preciso perguntar vai bem como vai etc., tudo estaria na cara (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.24,25).

Coloca-se, em contraste, a possibilidade de “máscara de seda, de serenidade, um meio sorriso” como teatralização das ilusões, oposta àquelas que iconizam o pior: máscaras de ódio, de luto, ou ainda aquela que melhor evidencia a postura trágica: “máscaras do não pacto” de preencher o vazio com ilusões. Retomando um fragmento do enunciado anterior, observa-se seu desdobramento:

há uma máscara (...), há uma **desastrada lembrança** de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade — quadrados negros pontilhados de negro — alguém-mulher **caminhando** levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas no **maldito brilho** (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.20, gs.a.).

Destaca-se desse trecho: “**alguém-mulher caminhando** levíssima entre as gentes”. Examina-se em contraponto o fragmento seguinte:

Caminho com pés inchados, **Édipo-mulher**, e encontro o quê? **Memórias**, velhice, **tateio nada**s, amizades que se foram, objetos que foram acariciados (...) e eles continuam **estáticos e oc**os, sobre as grandes mesas, sobre as arcas, sobre a estante escura, **sonâmbula** vou indo, meu passo pobre, meu olho morrendo antes de mim (...) procuro um naco de **espelho** e olho para Hillé sessenta, Hillé e emoções desmedidas, fogo e sepultura, e falas falas, desperdícios a vida foi (...) (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.71, gs.a.)

O lexema “alguém”, de “alguém-mulher”, abre imediatamente a referência àquele Alguém buscado em outros espaços narrativos, relacionado a “alguma coisa que não sei o nome”, “à procura da luz (LUZ-Deus/lucidez) numa cegueira silenciosa”. Tem-se assim a projeção no enunciado da coocorrência de um espaço virtualizado referente a Deus, que se “consusubstancia” nesse “alguém-mulher caminhando”. Esse enunciado amplia sua significância e seu espaço subjacente se considerado em copresença com o outro conjunto marcado pela repetição do duplo “Édipo-mulher”, refletido por meio da mesma estrutura “alguém-mulher”, um duplo de Deus-mulher (teófaga incestuosa). A esses duplos deve ser

acrescido o índice de “cegueira”, relacionado a Édipo sob o classemata “trevas”, implícito na tomada de posição da instância de discurso. Ao articular “Édipo-mulher”, abre-se nova metáfora espacial do trágico, por onde o ator de saber insabido, na sua “lúcida demência”, vai circular, na rota do eterno retorno caracterizador do mítico.

No entanto, “as-sombra-se”, no enunciado “há uma **desastrada lembrança** de mim mesma”, outro duplo, o da tragédia, evocando-se os desastres da tragédia grega, colada ao nome “Édipo”, representação que tem por fundamento o mito. Condensam-se no espaço do discurso o mito e a tragédia. Ao confundir esses dois espaços, cria-se uma nova dialética.

Recupera-se a noção de necessidade, explicitada por Rosset (1989), na análise dialética entre o acontecimento representado na tragédia e a noção de acontecimento entendida pelos filósofos trágicos: o conceito de *necessidade*, na tragédia e na lógica do pior, envolve um contraste de sentido. Nos gregos, compreende-se o sentido da palavra sob a forma de um processo de desdobramento inelutável, sujeito a uma explicação aparentemente **causal**, a partir de uma determinada circunstância. Por sua vez, o trágico, segundo o pior, remete ao acontecimento **casual** (*hasardeux*), resistente à interpretação.

A primeira noção de necessidade é entendida por meio da ideia de *causa determinante* (mesmo que sua origem seja obscura) e o destino, como *finalidade inevitável*. Para os filósofos terroristas, a necessidade está baseada no *ser aí* (casual-*hasardeux*), e não no *ser porquê* (causal), e o destino designa somente o caráter irrefutável do que existe. Portanto, pronunciar que há uma “desastrada lembrança de mim mesma” instaura uma ambiguidade entre os dois sentidos expostos. À primeira vista, parece ser um lamento do ator de saber insabido; porém, num segundo momento de releitura, associado a “Édipo-mulher”, a causalidade da imagem se espelha em outros espaços, levando ao descolamento de “**desastrada**” no sentido de que todas as lembranças são **nadas** da existência e da memória, potencializando a dimensão trágica do eterno retorno das lembranças revisitado também num espaço mítico.

A necessidade na filosofia trágica é caracterizada a partir de uma situação determinada, cujo desenrolar provável, necessário, está marcado inicialmente e cuja ação trágica está incluída na origem das premissas (de certa maneira, ela o repete). Nos trágicos gregos, essa ideia deve ser entendida de maneira inversa por designar fatos antes que efeitos. Na lógica do pior, seu significado não está no encadeamento das determinações que conduzem inevitavelmente à cisão e à morte; mas, ao contrário, no caráter não necessário,

**casual**, dessa trama. Assim, a imagem retomada em “Édipo-mulher”, do ponto de vista de uma metáfora usada para iconizar a procura do sentido das coisas, reverte o sentido da tragédia grega e do mito de Édipo, que evoca busca e incesto em uma escritura inserida num espaço mítico de eterno retorno à procura de respostas para as mesmas questões-enigma sobre a noção de ser e de Deus. O discurso também insurge como refração do espaço-esfinge das concepções do mundo: “Estar aqui no existir da Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles adequada linguagem” (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.24).

Existe outra possibilidade de articular “uma **desastrada lembrança** de mim mesma” no campo do discurso, na perspectiva da simulação de um delírio, perpassado de “lembranças encobridoras”, segundo C. Machado (1993). Estas presentificam a noção de máscara no sentido de *personas* de um estranho familiar, engendrando o pavor fatídico encenado como num teatro, condensando mito e tragédia grega para espelhar o universo trágico, postura “terrorista” usada para anunciar os desastres do ser diante da vida, sem o seu caráter vivente.

Nessa função, o saber trágico espelha o lugar da cegueira de Tirésias, mascarada de saber insabido, com o objetivo de anunciar os desastres da condição humana: escritura-exorcismo e catarse, estado de morte e júbilo; em que a palavra Deus concentra as teias da Senhora D, seus “eus” emaranhados numa mesma busca desenhada em diversas imagens: “um oco de luz o nome das coisas”:

Texto, palavras, e derepente a mão do **Porco-Menino** me entupindo a boca de terra, de cascalho, de palha. Engasgo nesse abismo, cresci procurando, **olhava o olho** dos bichos frente ao sol, degraus da velha escada, **olhava** encostada, **meu olho naquele olho**, e via perguntas boiando naquelas aguaduras (...) Os olhos dos bichos é uma pergunta morta. E depois vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e **mil perguntas mortas** e **pombas rodeando um oco** e vi um túnel extenso forrado de penugem, asas e olhos, **caminhei** dentro do olho dos homens, um mugido de medos garras sangrentas segurando ouro, **geografias do nada** (...) de seus peitos duros saíam **palavras** Mentira, Engodo, Morte, Hipocrisia, vi o **Porco-menino** estremecendo de **gozo** vendo o Todo (...) Seu irmão gêmeo estático, os **olhos cegos** em direção ao próprio peito, a cabeça pendida, o corpo perolado, excrescência e nácar (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.30,31, gs.a.).

A expressão **mil perguntas mortas e pombas rodeando um oco** reitera a intensidade do discurso colocada na perspectiva do trágico, na mescla de imagens identificadoras da ideia cristalizada de Deus esfacelada no oco, no vazio de um círculo trágico, numa fusão de imagens da humanidade assemelhada ao **“Porco-menino estremeando de gozo”**, na suas cegueiras que brilham na escritura jubilosa de luz e trevas: “corpo perolado, excrescência e nácar”. Sendo “excrescência”, no sentido de excesso, superfluidade, coisa que desequilibra a harmonia de um “todo”, e “nácar” espaço da escritura-“madrepérola”, “corpo”-próprio, enunciando “geografias do nada”, tendo como ponto de “origem” Deus: um ponto-origem de um círculo oco e vazio. Assim, tudo se projeta num espaço mítico para explicar simbolicamente uma origem de algo que é enigmático e que “não é”.

No caso do discurso de Hilst, a perseguição de uma ideia de Deus experimentada de várias formas divergentes torna e retorna ao mesmo original. Desse modo, a ação trágica identificada em uma tragédia mostra-se como *necessária* (“eu sabia”), porque se deixa *casualmente* identificar. O princípio que assegura, ao mesmo tempo, a identificação e a necessidade é a repetição, destacada por trás do episódio trágico, a presença de um trágico difuso e repetível, de maneira mais exata, temível.

No caso do discurso de Hilst, o modo de abordar Deus num contexto do “aqui e agora” cria, sob a perspectiva do tempo, um contraste com o sentido de uma ideia de Deus, cristalizada no sistema subjacente teológico, de uma ideia de Deus atemporal, se considerar-se a noção de Deus como “Aquele que não tem princípio e nem terá fim”, o que leva à sua conjugação com o mito, razão pela qual é possível essa dissonância de elementos e suas repetições. Aquilo que repete a repetição encaminha, inevitavelmente, ao mito e ao desconhecido.

Entende-se, pois, a articulação das questões metafísicas na escritura de Hilst nesse contexto: o repetido é sempre um retorno do passado, considerado na perseguição da ideia de Deus no espaço interno do discurso e a noção de Deus no espaço cristalizado, do mesmo diferente que surge como novo, numa reaparição de forma singular. Essa reaparição, ou seja, renovação da diferença, faz renascer o júbilo original. O mesmo e o outro, a repetição e a diferença confundem-se na apreensão daquilo que, para Nietzsche (1992), era o único objeto de reflexão — a vida.

Portanto, a diferença é o trágico de fato, ao portar em si a razão do não-interpretável, o que leva à mudez e ao silêncio. Por isso a retomada da posição inicial do discurso soa como confirmação e retorno do que aqui se configura:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.17).

O estratagema da “máscara” soma-se a esse novo espaço na dupla representação da máscara decorrente do teatral que, ligado a *personas* no nível psicanalítico (lembranças encobridoras, retorno do repetido), incorpora na dupla escritura, a do sujeito da enunciação, mascarado de saber insabido, e a de saber trágico, a escritura de Hillé-Senhora D, *topoi* temático do trágico projetado no espaço do enunciado supostamente delirante de Hillé-Hilst. Teias emaranhadas de duplos que enovelam seus fios num enunciatário desavisado e o arrastam para esse espaço dilacerador de máscara, tragédia e mito, articulados pelo avesso, potencializando o espaço subjacente das obsessões metafísicas da Senhora D.

A repetição diferencial, típica do eterno retorno dos acontecimentos de maneira estranhada, é uma das marcas da práxis enunciativa de Hilst. O ator de saber insabido retorna “n” vezes a elaborar as mesmas questões em contextos diversos. Ele é um ser que pergunta e, como um Édipo às avessas, copula com o verbo-pai-Deus, teófaga incestuosa, procura a luz numa cegueira silenciosa.

O sujeito da enunciação encena, na práxis enunciativa, a mudez do trágico, o estado de morte de tudo o que existe, numa cena trágica de busca e vazio de sentidos, viúva negra emaranhada em teias de renda trevosa. No entanto, o estado de morte é também momento de festa que repete a ideia implícita nas festas dionisíacas: morte e festa; escritura-júbilo, instante em ato, reestruturador do caos por meio da linguagem poética: **“afundando os dedos na matéria do mundo (...)** Quem a mim me nomeia o mundo? Estar aqui no existir da Terra, nascer, **decifrar-se**, aprender a deles adequada linguagem” (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.24, gs.a.).

Desperdício sim tentar recompor o discurso sem saber do começo e do fim ou o porquê da necessidade de compor o discurso, o porque de tentar

situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que foi parar ali (...) Recomponho noites de sofisticações, política, deveres, uma sociologia do futuro, um estar aqui, me pedem, irmanada com o mundo, e atuar, e autores, citações, labiosidade espumante, o ouvido **ouvindo antes de tudo a si próprio** mas respondendo às gentes com elegância propriedade esmero como se de fato ouvisse as gentes, **teatro, tudo teatro**” (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p. 72, gs.a.)

#### 9.4 Espaço-viuvez nas teias de Deus

Ao iconizar a perda dos sentidos da visão e da audição, impossibilitada de distinguir a LUZ, de ouvir a voz de Deus, abandonada por ele, afastada do centro de alguma coisa sem nome, Hillé, mascarada de Senhora D, empreende uma caminhada mítica, de eterno retorno às mesmas questões para identificar Deus ou a ideia que tem Deus. Buscar Deus ou os “eus”, na ausência do D contido em D-eus, descobrir o sentido de Deus, é descobrir o sentido do eu e das coisas: a palavra Deus, “cabendo” no duplo Senhora D e os eus-máscaras, falar o pior silenciosamente sob máscaras.

Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, Tateava cantos, vincos (...) no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de todos nós o destino (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.17).

Rosset (1989) distingue a noção de dor para o masoquista, o sádico, o pessimista e o paranoico. Considerando que todos eles estão unidos pela experiência psicológica da dor, não cabe detalhar o aspecto intolerável do sofrimento, mas que este “seja”; não interessa apenas que seja intolerável, importa a dor “ser”, daí a necessidade de expor a existência do sofrimento. Nesse sentido, distinguem-se duas **representações antitéticas do pior**: uma paranoica, cuja lógica é afirmar o pior; outra, trágica, cujo pior é nada afirmar. No caso do discurso de Hilst, em *A Obscena Senhora D*, o mecanismo da práxis enunciativa distingue-se por colocar dois discursos em espelho, simultaneamente ou paralogisticamente: a dor de um saber insabido relida na dor de um saber trágico. Desencadeia-se dessa forma um discurso dilacerador, de caráter paranoico e um discurso que destila venenos para denunciar o intolerável do vazio das ideologias:

Engolia o corpo de Deus cada mês, não como quem engole ervilhas ou rosca ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito (...) porque acreditava, mas nem porisso compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso, Este aqui dentro nada tem a ver com isso, Este, O Luminoso, O Vívido, O Nome, engolia fundo, salivosa lambendo e pedia: que eu possa compreender (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.19, 20, gs.a.).

Segundo Rosset (1989), a intenção terrorista aproxima-se da noção de **piiedade** numa acepção “assassina e exterminadora”, detectável nos escritos de inspiração trágica, tanto literários quanto filosóficos. Essa *piiedade assassina* parece definir sua insensibilidade, sua impermeabilidade a qualquer tipo de compaixão e parece tornar, dessa forma, a filosofia trágica uma “farmácia”, uma arte de venenos, vertendo, no espírito daquele que escuta algo mais violento que os males presentes na sua aflição. Isso pode ser atestado na série de fragmentos destacados da narrativa *A obscena senhora D* (HILST, 2001) que articulam um discurso divergente com a ideia cristalizada de Deus cujos grifos falarão pela força de sua intensidade demolidora:

Casa da Porca, assim chamam agora a minha casa, **fiquei mulher** desse Porco-Menino Construtor do Mundo (...) **Compreender o jogo** brincado do **Menino Louco**, pensa um pouco, Hillé, pensa no **sinistro lazer** de uma criança louca (p.20)

**Não pactuo** com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro lá fora, procuro a caminhada sem fim, **te procuro vômito**, Menino-Porco (p.25)

**de onde vem o Mal**, senhor?

misterium iniquitatis, Senhora D, há milênios lutamos com a resposta, **coexistem** bons e maus, **o corpo do Mal é separado do divino**.

quem criou o corpo do Mal?

Senhora D, **o Mal** não foi criado, fez-se, arde como ferro em brasa, e quando quer esfria, é gelo, neve, **tem muitas máscaras** (...)

e como é o corpo do Mal?

de escuridão e ouro (p.31)

As máscaras misturam-se num discurso de escuridão e ouro. Na sua tonalidade irônica, o vômito do veneno-Deus mescla-se ao corpo do mal e ao não-pacto do discurso trágico, “sinistro lazer”, decorrente do espelho do jogo do menino-louco, saber insabido que se explicita num saber trágico em que *a afirmação do pior dos venenos* é não poder confirmar nada sobre nenhuma ideologia. E o discurso da Senhora D reitera e amplifica nos

desdobramentos a intensidade com o mesmo tom dilacerante, demolidor, destronador do jogo do Porco-Menino, incorporando “mal-dições”:

Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, **inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim**, mas que **nunca alcance**, que **sinta amor** sim mas **nunca fique pleno**, que intua sim meu existir mas **que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto**, que sinta **paroxismo de ódio e de pavor** a tal ponto que se consuma e assim me liberte, que aos poucos deseje nunca mais procriar e **coma o cu do outro**, que rasteje **faminto de todos os sentidos**, que apodreça, homem, que **apodreças** e decomposto, corpo **vivo de vermes**, depois urna de cinza, que os teus pares te esqueçam, que eu me esqueça e **focinhe a eternidade à procura de uma melhor ideia**, de uma nova **desengonçada geometria**, mais êxtase para minha plenitude de matéria, licores e ostras (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.36, gs.a.).

Articula-se a ideia de Rosset (1989) sobre o teor dos **discursos terroristas**. Estes, sustentados pelo pensamento trágico, deixam transparecer uma piedade singular que, longe de amenizar os males, intensificam-nos até o intolerável. A piedade assassina manifesta-se, então, ao disponibilizar o trágico, oferecendo-lhe, não a consciência, mas a fala, tornando exprimível um saber já existente, do qual o indivíduo pressupunha estar livre. Acrescenta-se, ainda, sobre esse discurso, que o ouvinte nem “imaginaria” a extensão de seu veneno:

Quem sou eu para te esquecer Menino Precioso, Luzidia Divinoide Cabeça? se nunca fazes parte do lixo que criaste, ah, dizem todos, está em tudo, no punhal, nas altas matemáticas, no escarro, na pia, nas criancinhas mortas, no plutônio, no actínio, na graça do teu pimpolho, no meu vão de escada, nesta palha, em Ehud morto. Ele está em ti, Ehud, agora que estás morto? como é o Menino Precioso dentro de Ehud morto? fervilha, tem muitas cores, pulula, Corpo de Deus em Ehud morto é difícil de ser visto pelo olho do vivo (...) Ehud possuído de Deus é um todo de carne repulsiva, um esgarçoso de brilho e imundície. (...) os pequenos espaços do teu corpo de carne são do Todopoderoso agora propriedades, como estão, Ehud, teus pequenos espaços de carne? (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.37)

A lógica do pior, destilando venenos, com seus filtros de morte e desesperança, leva a refletir sobre a natureza desse terrorismo na filosofia trágica. Considera-se, nesse caso, o contraponto entre ideologia e anti-ideologia. A filosofia trágica concebe o discurso anti-ideológico como um levar a sério a ideologia e, ao querer desmascarar o vazio, o oco do discurso ideológico, configura-se tão vago quanto aquele que pretende derrubar. A



inconsequência maior de tais discursos é querer o impossível: tentar apagar o nada com nada.

os intrincados da escatologia, os esticados do prazer, o prumo, o todo tenso, as babas, e todas as tuas escamosas escatologias devem ser discutidas com clérigos, com frades, abriste por acaso hoje o jornal da tarde? Não. Então não abriste. pois se o tivesses feito terias visto a fome, as criancinhas no Camboja engolindo capim, folhas, o inchaço, as dores, a morte aos milhares (...) estás me ouvindo, Hillé? matam, torturam, lincham, fuzilam, o Homem é o Grande Carrasco do Nojo, ouviste? (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.46)

A percepção do carácter ideológico de certos discursos anti-ideológicos leva a inferir que existe uma fonte comum de onde derivam e onde se separam todas as formas de pensamento trágico e as filosofias de modo geral: o problema da divergência de olhar do homem com relação às suas ideias, específico da “ideologia”, que trata de valores como: finalidade, justiça, riqueza, Deus, considerados, na perspectiva da lógica do pior, como não-seres. Sendo assim, extraem-se duas direções filosóficas, em torno do “nada”, caracterizadas por uma diferença de ótica. De um lado, o discurso ideológico e o anti-ideológico; de outro, o pensamento trágico por meio do qual se pode considerar *o homem consciente de que fala sobre nada*s, em favor de um *saber trágico*.

lembra como caminhávamos? te lembras de um brilho que vias numa pequena colina naquele passeio às águas? e como te esforçaste para subir a colina? e o que era afinal aquele brilho? sim, me lembro, uma tampinha nova de garrafa, uma tampinha prateada como são todos os brilhos no cume de todas as colinas.

Exageros. a Terra não é uma tampinha prateada como será a cara DELE hen? é só luz? uma gigantesca tampinha prateada? não há um vínculo entre ELE e nós? não dizem que é PAI? não fez um acordo conosco? fez, fez, é PAI, somos filhos. não é o PAI obrigado a cuidar da prole, a zelar ainda que a contragosto? é PAI relapso? (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.38)

O pensador trágico é definido como alguém tomado pela alegria de viver, uma vez que ele experimenta a aprovação, mesmo reconhecendo o carácter inconcebível desse júbilo. O verdadeiro objeto da aposta terrorista, ao confrontar cada um dos instantes felizes com o pior momentaneamente pensável, está em descobrir se este instante de aprovação é concebível intelectualmente. Em suma, a lógica do pior baseia-se no pressuposto: o que deve ser buscado e dito antes de tudo é o trágico, constituído pela impossibilidade prévia de

qualquer dado. Todo pensamento trágico é também aprobatório, único ato que tem valor de acontecimento.

Há lugar para a carne no teu coração, Senhor? Há uns veios fundos e gemidos com o som do UMM? Ehud, sabes como é a palavra Intelecto em russo? É UMM. O M prolongado UMMMMMMMMM, a carne é que deveria ter o som do UMM, é assim no teu peito, Senhor, o sentir da carne? de lá do escuro venho vindo, **teias** à minha volta, estou presa a ti, do UMM à carne (...) **tu e eu, um único novelo espiralado**, não te separez nunca, não tentes, (...) vou te lambendo lassa, aspiro pelos, cheiros, encontro coxa e sexo, queria te engolir, Ehud, descias em UMM pela minha laringe, UMM pelas minha tripas, nódulos, lisuras, triturro teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros, te engulo Ehud, altaneria, porte, teu compassado, teu não saber de mim, teu muito nada compreender, deslizas em UMM pelos tubos das vísceras, teu misturar-se a (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.60).

A intensidade de perguntas espalha-se pela narrativa em aproximadamente 324 interrogações, numa *overdose* avassaladora, oferecendo, ao enunciatório, com essa técnica reiterativa, uma intensidade insuportável, se se lê o discurso na íntegra. Por isso, recortá-lo não apreende sua verdadeira dimensão, sua tonalidade passional. A identificação e “consustanciação” entre Deus-demônio- homem soa como uma voz apocalíptica do saber trágico e dissolve toda a ideia de ser:

Então, Senhor, Menino Precioso, ouviste Ehud também? **Meu nome é Nada**, faço caras torcidas, as mãos viradas, vou me arrastando, capengo, só eu e o Nada do meu nome, minhas mesquinharias, **meu ser imundo, um Nada igual ao Teu**, repensando misérias, tentando escapar como Tu mesmo, **contornando um vazio**, lembrando. Tens memória? Nostalgia? Um tempo foste outro e agora és um que ainda se lembra do que foi e não o é mais? Tiveste inestimáveis ideias, soterradas hoje, monturo e compaixão? (...) olha Hillé a face de Deus  
onde onde?  
olha o **abismo** e vê  
eu vejo nada  
debruça-te mais agora  
só névoa e fundura  
é isso. Adora-O. Condensa **névoa e fundura** e constrói uma cara. Res facta, aquieta-te (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.46,47, gs.a.)

O caráter *terrorista* da perspectiva trágica em determinar o pior dos pensamentos demanda, como foi acentuado, passar do silêncio à fala. Afirmar o pior é constatar que este

pior é nada poder afirmar — *a impossibilidade de crer que possa haver crença*, atribuindo ao homem um saber mudo que incide sobre o nada de sua fala:

Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração, toma meu coração, meu **nojo** extremado também, vomita-me, anseios, estupores, labiosidades vaidosas, toma os meus sessenta, sessenta anos vulgares e um único aspirar, suspenso, aspirei vilas, cidades, nomes, conheci um rosto sem face, um **homem sem umbigo**, um animal que falava e os **olhos** mordiam, uma criança que deu dois passos e contornou o mundo, **um velho que esquadrinhou o mundo mas quando voltou à casa viu que não havia saído do primeiro degrau de sua escada**, vi alguém privado de sentimentos, nulo, sozinho como **Tu mesmo Menino-Porco**, era esticado e leve, era rosado, e **não sentia absolutamente nada** (HILST, *A obscena senhora D*, 2001, p.56,57, gs.a.)

Porque não me tocaste, Senhor, e nem me pensaste sóbrio os ferimentos, porque nem o calor da ponta dos teus dedos foi sentido por mim, porque mergulho num grosso emaranhado de solidões e misérias e te buscando emerjo de mim mesma as mãos cheias de lodo e de poeira, este meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície mas fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com a tua esquivaz (HILST, *A obscena senhora D*, 2001, p.87).

## 9.5 Espaço-vivente nas teias de...eus

A tomada de posição desse discurso conduz ao outro pólo em que este é articulado pela instância da enunciação, na dupla postura do ator paranoico, com suas “máscaras” de ator de saber insabido e de saber trágico. No item anterior, deu-se ênfase à D “à procura da luz”, num caminho de silêncio e cegueira, afastada do centro (Deus). O discurso provocado pelo “distanciamento” desse centro adquire dupla tonalidade, típica da simulação do delírio paranoico: a fala erótico-agressiva de uma “teófaga incestuosa”. A seleção de recortes da narrativa, no item anterior, ilustrou esse discurso demolidor e profanador do sagrado.

A situação do “eu-outro” ao ver-se “afastada do centro”, ou seja, do ideal cristalizado em um Deus-Bondade-Beleza, que remete ao sistema teológico e renascentista subjacente, provoca um processo de desnaturalização do UNO, inserindo-o num estado de morte de tudo “o que existe”. A desconstrução dessa ideia leva ao outro pólo pendente nesse discurso: “à procura do sentido das coisas”. Se o que existe é o nada, o vazio; em relação à existência de Deus, o homem encontra-se diante do nada, da ausência original de

referenciais que sustentem um sentido para o ser. Identificou-se esse paradigma configurado no início desta semiose, quando o ator da enunciação paranoico apresenta-se pelo lado da negação, do silêncio, da ausência, da falta: “eu Hillé (...) A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém,(...) sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.17). Retoma-se, neste ponto, a perspectiva da letra D, vista anteriormente pelo prisma do enigmático. Recupera-se a dimensão desse discurso:

Derrelição Ehud me dizia, Derrelição — pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.17)

E para Ehud, Hillé, foi apenas uma letra D, primeira letra de Derrelição (...) (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.29)

A perdição do ser pronuncia-se a partir da letra D, de derrelição, associada a perguntas feitas do lugar do saber insabido. Deve-se considerar, conforme visto em Lacan (2008), que uma letra é suporte material emprestado à linguagem; por meio desta pode-se evidenciar noções relativas ao trágico:

Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes,  
tateava cantos, vincos (...) nos mínimos, um dia a luz, o entender de todos  
nós o destino, um dia vou compreender, Ehud  
compreender o quê?  
isso de vida e morte, esses porquês (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.17,18)

Embora o interlocutário de Hillé explicita o que ele, literalmente, descola da letra D, o fato de nominar Senhora D mantém “infinitas” possibilidades, pontuadas nesta análise, na tomada de posição da instância de discurso. Outras possibilidades são experimentadas pelo próprio ator de saber insabido:

o que é Derrelição, Ehud?  
vem, vamos procurar juntos, Derrelição Derrelição, aqui está: do latim,  
derelictione, Abandono, é isso, Desamparo, Abandono. Por quê?  
porque hoje li essa palavra e fiquei triste  
triste? mesmo não sabendo o que queria dizer? DERRELIÇÃO. não, não  
parece triste, talvez porque as duas primeiras sílabas lembrem derrota, e  
lição é sempre muito chato. Não, não é triste, é até bonita. Desamparo,  
Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu

alhures algures acolá lá longe no alto aliors (...) (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.35,36)

O ator de saber insabido, manipulado pelo sujeito da enunciação, permite o enlaçamento desse discurso ao conceito de *letra* de Lacan (2008), já pontuado no capítulo 4. O significante, de alguma forma cifrado, apresenta-se como suporte de possibilidade de preenchimento, com algum significado em potencial, porém obscuro, um vazio. Este leva a evocar-se a perda de referenciais, uma vez que se tem na própria linguagem a falência da apreensão dos sentidos, considerando que a relação significante/significado é “espiralada” e não é fechada. O sentido pode estar “alhures algures acolá lá longe no alto aliors” como Deus-verbo, “interdito” pela Senhora D numa identificação implicitamente com Deus, pela letra. Dessa forma, se a voz do ator de saber insabido assim se pronuncia, pode-se descolar o que está sugerido: diante de Deus, a Senhora D nada poderá afirmar, sugerindo assim uma lógica do pior.

Lê-se: “um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui e agora” (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.26). Deus, a vida, a morte, o tempo, o sentido da existência, o abandono, o envelhecimento, o saber, o compreender preenchem o espaço das questões perseguidas pelo ator de saber insabido e servem para firmar-se a “procura do sentido das coisas”. Essa busca, fadada ao fracasso, é manipulada de tal forma que leva a desvelar-se o trágico da existência:

(...) eu dizia olhe espere, queria tanto te falar, não faz agora, Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo (p.18)  
 não compreendo o olho, e tento chegar perto. Também **não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias** (...) o que é pensar, o que é nítido (...) escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada (...) (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.21,22)

Observa-se nesse enunciado um trajeto que vai do silêncio à fala. Embora se mantenha o lugar de saber insabido, a fala permite descolar a letra do trágico por meio da insistência na incompreensão das coisas, das ideias, da vida. Trata-se de um verbalizar que, longe de eliminar a angústia, intensifica-a tornando-a intolerável: “não compreendo o corpo,

essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias”. O discurso serve-se de valências metafóricas para explorar o caráter quantitativo, dando intensidade a ele, em relação à questão trágica da angústia, do isolamento, da prisão do ser, no dilaceramento do eu, em busca do sentido das coisas.

Nesse trajeto do silêncio à fala, longe de possibilitar a compreensão, isola-se mais o ser em perdição, levando-o, mesmo pela inconsciência, a afirmar o seu estado: “escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo”. A demência e a perdição do ator de saber insabido projetam-se sobre os outros, todos identificados pela loucura, espelhando, no entanto, a visão do ator de saber trágico que desloca as questões do eu para as “mil perguntas” sem respostas sobre a condição da humanidade, abandonada por Deus (um oco) e esfacelada em uma intensidade insuportável para compreender as “geografias do nada”:

(...) vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas e pombas rodeando um oco e vi um túnel extenso forrado de penugem, asas e olhos, caminhei dentro do olho dos homens, um mugido de medos garras sangrentas segurando ouro, geografias do nada (...) (HILST, **A obscena senhora D**, 2001,p.30)

(...) iria suportar a caduquice do mundo, o soco, a selvageria, a bestialidade do século, a fetidez da terra, iria suportar até (...) as mil perguntas mortas. Iria? suportaria guardar no peito esse reservatório de dejetos, estanque, gelatinoso, esse caminhar nítido para a morte, o vaidoso gesto sempre suspenso em ânsia para te alcançar, Menino-Porco? Suportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades, e aparências do nada, repetições estéreis, farsas, o dia a dia do homem do meu século? e apesar dessa poeira de pó, de toda cegueira, do aborto dos dias, da não luz dentro da minha matéria, a imensa insuportável funda nostalgia de ter amado o gozo, a terra, a carne do outro, os pelos, o sal, o barco que me conduzia, umas manhãs de quietude e de conhecimento, umas tardes-amora brevíssimas espirrando sucos pela cara, rosada cara de juventude e vivez, e uma outra cara de mansa maturidade,absorvendo o que via, lenta, os ouvidos ouvindo sem ressentimento. (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.33, 34)

A posição do discurso, do ponto de vista da dimensão trágica, leva aos fundamentos decorrentes da “lógica do pior”. Conforme Rosset (1989), uma vez definido o trágico pelo princípio do silêncio, nada mais haveria a ser dito, a não ser que se encontrasse uma palavra capaz de falar sem nada dizer, de recusar toda ideologia. Embora haja risco em construir um

pensamento filosófico baseado em uma palavra, tal palavra chama-se acaso (*hasard*). Esta pode ser usada para compreender-se melhor o trágico. Acaso (*hasard*) é o termo mais próximo do silêncio trágico: **“O que significa estar morto? (...) Estar morto. Se Ehud Foi algum dia, continua sendo, se não Foi, NUNCA SERIA, mas antes de ser Ehud não era, então depois Foi não sendo?”** (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.24, gs.a.). Ao evidenciar a perdição do ser, instaura-se o pavor, graças a uma dúvida quanto à natureza de um ser qualquer, perdendo-se de súbito, na consciência, a natureza que lhe era implicitamente reconhecida. Essa perda, afirma Rosset, não constitui um acontecimento, mas a revelação retrospectiva de um estado. A ideia de pavor, resultado da tomada de consciência do não-ser, é uma afirmação do estado de morte de tudo o que existe: **“(...) estar bem/não estou bem, Ehud/ninguém está bem, estamos todos morrendo** (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.24, gs.a.).

Não é a morte que aparece como o termo de toda “vida”, mas a própria vida que perde seu caráter vivente. A ideia de *hasard* dissolve a ideia de natureza. Essa desnaturalização provoca o questionamento da noção de ser. Por conseguinte, desencadeia-se um “estado de perdição”: a perda de referenciais espaciais e temporais. Perder todo referencial é, em maior ou menor prazo, perder a ideia que se possa ter da vida, isto é, de uma ou algumas naturezas: **“o que é um homem?”** (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.22) **“(...) não posso dispor do que não conheço, não sei o que é o corpo mãos boca sexo, não sei nada de você Ehud a não ser isso de estar sentado no degrau da escada, isso de me dizer palavras, nunca soube nada, é isso nunca soube”** (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.23).

Se há um acaso (*hasard*), este não depende da ideia de contingência: longe de subordinar-se a ela, ele a precede e a engendra: **“(...) e tendo visto, tendo sido quem fui, sou esta agora? Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?”** (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.24)

Destacar o acaso (*hasard*) na forma de um princípio trágico implica falar dele a partir da ausência original de referenciais, não de referenciais constituídos (série de acontecimentos) ou pensados (ideia de necessidade). O acaso (*hasard*) se definirá, então, como “anticonceito”, qualificando apenas uma soma de exclusivas. Nesse sentido, casual (*hasardeux*) exclui, ao mesmo tempo, a ordem das causas, das determinações e suas exceções, as ideias de ordem e de desordem:

Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? (...) olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que **não há resposta?** Não, não compreendia nem compreendo (...) (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.18,19, gs.a.)

Se em estado de perdição o ser de Hillé busca por meio de infinitas questões, do ponto de vista trágico, a desconstrução dessa busca, esta já está marcada metaforicamente pela falência do próprio *lugar* de onde ela pronuncia suas questões: “no vão da escada”. O estado de morte, característica do *hasard*, provoca a questão da indiferença em relação a tudo que existe, nada podendo modificar a natureza ou constituí-la, característica que pode ser atribuída ao ator de saber insabido, desvelando, nessa obsessão delirante de perguntar, a lucidez da perspectiva trágica:

(...) **acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada**, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o acogulado, e olhando assim ainda ter o olho adiado, impermissível, opaco (...) (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.27, gs.a.)  
 em mim, Ehud, na minha cara um estupor, **um nunca compreender**, um enrugado mole, olha como é a minha cara **sem o teatro para o outro**  
 um pouco caidinha sim  
 desesperada Ehud, porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, em céu, a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria? que amor é esse que empurra a cabeça do outro na privada e deixa a salvo pela eternidade sua própria cabeça? e o que Ele fez com Jó, te lembra? (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.75, gs.a.)

A consciência de um abandono original, de um distanciamento daquilo que poderia dar um sentido ao mundo, do afastamento desse centro que poderia ser a resposta e a sustentação de todo o sentido das coisas, reafirma o estado de morte, marcado por uma ideia de pavor, resultante da tomada de consciência do não-ser, da falta de sentido de tudo o que existe, de que não há nada a perder, não se tendo nada:

Por que o ouro é ouro? Por que o dinheiro é dinheiro? Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem por isso elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo  
 Alguém, nome de ninguém



esse aí não é nada  
 esse sim é alguém (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.43,44)  
 (...) entre as gentes sou como uma grande porca acinzentada, diante de  
 muitos a quem conheci sou uma pequena **porca ruiva, perguntante**,  
 rodeando mesas e cantos, focinhando carne e ossatura, tentando chegar  
 perto do macio, do esconso, do branco luzidio do teu rosto (...) (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.29)  
 o corpo é quem grita esses vazios tristes  
 por que não alimenta o corpo com bemquerença, aceitando o agrado dos  
 outros?  
 porque o corpo está morto  
 e a alma?  
 a alma é hóspede da Terra, procura e te olha os olhos agora, e te vê cheio  
 de perguntas  
 sou um homem como outro qualquer, Senhora D  
 então rua rua, fora, despacha-te homem como outro qualquer (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.32)  
 o que é o corpo? (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.38)  
**perguntas perguntas**, como se fosse simples isso de amar, como se o peito  
 soubesse desse adorno, como posso saber se a alma não compreende?  
 a alma sente  
 a carne é que sente (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.54)

A extinção da ideia de natureza é comum na maioria das manifestações de terrorismo filosófico e impõe-se como tema fundamental. Para o pensador do *hasard*, a extinção dessa ideia é concebível, apesar de o homem ter alguma intuição do “natural”, pela afirmação da existência de várias “naturezas”, em vez de uma, constituídas de circunstâncias, pensadas como resultantes do *hasard*:

Ter sido. E não poder esquecer. Ter sido. E não mais lembrar. Ser. E perder-se. Repeti gestos palavras passos. Cruzei com tantos rostos, alguns toquei, que sentimentos eram Hillé quando cruzava tocava aqueles rostos? Te busquei, Infinito, Perdurável, Imperecível, em tantos gestos palavras passos, em alguma fiquei, curva sinuosidade, espessura, gosto, que alma tem essa boca? E os gestos, meu Deus, como os tomei para mim: lerdos frívolos pausados recebendo o mundo, afoitos grotescos. E os gestos passos palavras daqueles que me fizeram sentir amor, gratidão em mim (...) Caminhei escura pelas ruas, parei à margem de alguns rios escuros também, e torpe e nítida para mim mesma convivi com Hillé e seus negrumes, sua minimez, seu ter sido e esquecer, seu ter sido e não mais lembrar, seu ser e perder-se. Hoje convivo com Derrelição, com a senhora D (...) (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.76)

As circunstâncias, tidas como generalidades, conjuntos, naturezas, são percebidas de uma perspectiva humana por meio da **brevidade**. Remete-se, assim, à noção sofisticada de

*kairós* (ocasião), tessitura de tudo o que existe, produtora de sensações singulares, jogos de encontros, imprevisíveis, entre um sujeito móvel e um objeto. O homem e a sensação são ocasiões, não diferem um do outro senão por sua maior ou menor duração, um mesmo *hasard*:

se está muriendo, sí, que gemidos meu Deus, não tenho muito tempo, muitos que se foram estão por perto, é a hora, **viver foi uma angústia escura**, um **nojo** negro (p.52)

não fales assim, não nesta hora

não é a hora da morte? por que me interrompes nesta hora? cala-te, é morte minha. sempre que te deitavas comigo, homem, a carne era inteira loucura e sedução, não enfiavas os dedos, o sexo, não sentias?

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

que OUTRO *mamma mia*?

DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes? (p.52, 53)

que se deite aqui e sinta comigo os murmúrios, palavras que deslizam numa **teia**, uma estacou agora, e vagarosamente uns fios brilhosos se torcem à sua volta, meu deus, vão recobri-la, que palavra, que palavra? CONHECIMENTO, Hillé, ainda posso vê-la, CONHECIMENTO sendo sufocada por uns fios finos e de matéria densa. pronto. apagou-se. havia tardes, Hillé, tardes de palha, estalidos, securas, eu ia andando e sentia nada, sentia sim um descolorido pedregoso, sei que olhava as navalhas da pedra, sei que sangrava mas não sentia dor, eram pés de palha que sangravam, eu inteiro vazio, estofado de palha, terra e palha eu inteiro, e deitei-me ali sobre as navalhas

e então, pai?

então fui cortado em delicadíssimos pedaços

como cortamos a salada de acelga

sim, Hillé, é isso, um montículo de palha e terra, minúcias, salada de acelga, é bem isso, e o que foi a vida? Uma aventura obscena, de tão lúcida.

Me deitei ao teu lado na tua agonia, escutei verdades e vazios.

Inutilidades. (p.70)

Hei de estar contigo, com teus nós, teu rosto de maçãs, bravias, duras, morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta com fui pensada pelo inominável tão desrosteado, morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta talvez tenha a cor que sempre quis, um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morango-sépia e sombra, a teu lado eu cromo feito em escarlatim, acabados nós dois, perfeitíssimos porque mortos, as mãos numa entrelaçadura de muito luzimento, mão minha que tocou teu corpo luxesco, comprido, teu corpo uma brilhância incircunscritível, tão doce para minha língua muito em timidez, mais doce anda na corriqueirice dos dias, puro meloso depois, tua boca em mim, cheia de colibris tua boca, mortos um dia os dois, atados, um irrompível eterno (...) (p. 79)

Em Hilst, avalanche de intensidades, avalanche de questões levadas à exaustividade, extravasar de gozo na escritura, tudo isso marca os instantes de júbilo mergulhados no estado de morte, a verificar-se no item seguinte. Em suma, o “que existe” é nada, cujo sentido se entende **como nada a respeito do que se pode definir como ser**, nada que “seja”, suficiente para oferecer-se à delimitação tanto no nível conceitual como no existencial: “loucura e júbilo”; “loucura é o nome da tua busca. esfacelamento. cisão derrelição.” (p. 56)

(...) a vida azul sebo. tu crias um caminho de dores para ti, Hillé, **o coração e o UMM também são ilusões**, descansa.  
 não posso, as coisas pulsam, tudo pulsa (...) (p.61)  
 (...) deves ouvir Mussorgsky, nem sonatas, nem trios, nem quartetos de cordas, só vida, palpitação. Se pudesses esquecer, Hillé, **teias**, torsões, sentir a minha mão sem o teu vivo-morte, te acaricio apenas, olha, é a mão de um homem, vê que simples (...) **não sou eu Ehud experienciado em ti**, me vêes como nunca me pude ver, eu Ehud não sou **esse que vivencias em ti**, és Hillé apenas, Hillé que pode ser feliz só sendo assim tocada, não é bom? (...) não mete o Outro nisso, não me olhes assim, o Outro ninguém sabe, Hillé, Ele não te vê, não te ouve, nunca soube de ti (...) (p.62, 63)  
 (...) eu Nada, eu nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa (p.77)

Assim, o pensamento trágico destaca a inaptidão do homem em atuar sobre o mundo, modificando-o: “Quem foi, Ehud, que apagou meu envoltório de luz, quem em mim pergunta o irrespondível, quem não ouve, quem envelhece tanto, quem desgasta a ponta dos meus dedos tateando tudo, quem em mim não sente?”.

## 9.6 Escritura e júbilo

O estado de morte, conforme explicitado anteriormente, entendido sob o prisma da exceção, é também um estado de festa. O acontecimento carrega todas as características de festa: irrupção inesperada, excepcional; ocasiões que existem num tempo, num lugar, para uma pessoa, não repetíveis, dotando cada instante da vida das características de festa, de jogo e de júbilo. Tornar os homens capazes de ver a sucessão das exceções, capazes de aproveitar a sucessão das ocasiões, revela o essencial do ensinamento sofístico.

Hei de estar contigo, com teus nós, teu rosto de maçãs, bravias, duras, morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta com fui pensada pelo inominável tão desrosteado, morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta talvez tenha a cor que sempre quis, um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morango-sépia e sombra, a teu lado eu cromo feito em escarlatim, acabados nós dois, perfeitíssimos porque mortos, as mãos numa entrelaçadura de muito luzimento, mão minha que tocou teu corpo luxesco, comprido, teu corpo uma brilhância incircunscritível, tão doce para minha língua muito em timidez, mais doce anda na corriqueirice dos dias, puro meloso depois, tua boca em mim, cheia de colibris tua boca, mortos um dia os dois, atados, um irrompível eterno (...). (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p. 79)

Nesse fragmento, o trágico da morte reveste-se de júbilo, estado de exceção, consciência do trágico que une morte e festa. Em Hilst, as sensações singulares podem também ser apreendidas pelo modo sensorial, por meio da maneira como é trabalhada a linguagem na sua função poética. Desse modo, esses encontros singulares ocorrem também no nível do discurso e evidenciam maior intensidade afetiva, por meio da tessitura da linguagem, notadamente no uso de substantivos, adjetivos e advérbios, manipulados com maestria estética. Esses encontros singulares, com forte apelo sensorial, atuam na capacidade de perceber-se melhor a manipulação das intensidades evidenciadas no nível estético feitas pelo sujeito da enunciação, ou seja, as estesias engendradas no discurso.

Alguns destaques representativos, entre outros, podem ser abordados no enunciado acima. Sobressaem-se evocações cromáticas principalmente na reiteração do vermelho vibrante da emoção, capturada num instante singular que une o encontro entre morte e festa: “morta talvez tenha a cor que sempre quis um vermelho urucum, ou um vermelho ainda sem nome tijolês-morango-sépia e sombra, a teu lado eu cromo feito em escarlatim”.

A associação de imagens de frutas: maçãs (duras) e morango associam erotismo à cor vermelha e à textura, festa do “corpo-próprio” dionisíaco na captura da celebração trágica da morte, instante fugidio de emoção estética, de festa no contexto da morte, evocando o trágico das festas dionisíacas, aqui metaforizada pelo contraste entre vermelho, sépia e sombra. O rosto de **maçãs duras** ecoa em **as mãos na entrelaçadura** dos dois amantes, “acabados” na morte eterna, **perfeitíssimos porque mortos**. À hipérbole “perfeitíssimo” se associam outras numa conjunção assonante: **inominável, incircunscritível, irrompível**, evocação que projeta no enunciado o virtualizado em contraste com a “perfeição” corroída de um Deus-ideia-círculo (inominável, incircunscritível), para evidenciar que perfeita e

definitiva é a morte e não Deus, perfeito é o nada que a morte representa: “mortos um dia os dois, atados, um irrompível eterno”.

Entre outras evocações auditivas, presentificam-se igualmente sensações táteis e gustativas, acrescentando maior erotismo às imagens: “**tão doce para minha língua** muito em timidez, mais **doce** ainda na corriqueirice dos dias, **puro meloso** depois”; em “puro meloso”, associa-se a sensação gustativa e tátil do erotismo ao repugnante da decomposição do corpo; entrelaçados ao visual cromático e luminoso: **muito luzimento, teu corpo uma brilhância**, a esses estranhamentos na forma de referir-se à “luz”, no uso de monemas singulares, enfatizado pelos afixos, associam-se: **desrosteado** e **corpo luxesco**. Em suma: perfeito júbilo e estado de morte. Aqui se efetiva o que já foi mencionado a respeito da escritura: “um nascível de luz, nessa molhadura de fonemas”.

Indicia-se nessa amostragem até que ponto os modos sensoriais contribuem para apreender-se a extensão dos valores do trágico e em como o sensível traz mais “luz” para o inteligível. A estrutura discursiva é modificada pela intensidade que desloca da literariedade do discurso literário para marcar um instante de júbilo em meio a essa impossibilidade de determinar sentidos, mas na capacidade de evocar sensações fugidias e momentâneas.

Quando foi isso de perdição e luz, isso sem nome, cordão de ouro e fogo cindindo os teus meios, te deitavas terra e viuvez mas Ehud te tocava e viravas barca, incandescência, um grosso aguar, um sol de estupor também escuro e violento. Como era isso de estar sendo hen? isso de estar sendo, tempo vivo, estar sendo (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p. 53)

Ao erotismo perpassado de sensações feitas de instantâneos de luz e júbilo, associa-se a técnica de palavras eruditas, estranhas ao uso comum, para atuar antes sobre a sonoridade dos significantes (júbilo) e a vaziez de sentido evidenciando também o estado de morte (trágico): “Porque guardei palavras numa grande arca e as levarei comigo, não disseram isso em algum lugar? então guarda para tua arca: **lúrido, undívago**, intáctil” (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.80, 81).

Técnica semelhante dá-se no uso de palavras estrangeiras, que produzem estranhamento no enunciatário, interrompendo o fluxo da língua portuguesa com a qual o discurso é feito. Suspendendo momentaneamente o sentido, mantém-se assim sua significância “turva e inundada”, num júbilo de **ressonâncias de significantes**. Desta forma, **Hillé sconbussolata** instaura, no enunciado, uma “festiva” correspondência de linguagens

que estende e estilhaça seu sentido em outras correspondências, remetendo ao corpo da língua, sistema linguístico, à língua-linguagem-desenho do corpo, sistema biológico, e ao “corpo-próprio”, sistema da escritura: “E depois tu saías e eu desenhava teu rosto sobre o meu, teu longo corpo, turva e inundada de ti repetia palavras: **rocio, júbilo, hermosura, remolino, sconvolgente, Hillé sconvolada, Hillé perduta**” (HILST, *A obscena senhora D*, 2001, p.55, gs.a.).

Além de evocar sensações por meio dos cinco sentidos, de hipérboles, de reiteraões de manipulação de afijos causando estranhamentos, há o uso peculiar de construções que têm por base o **duplo**, iconizando a postura da instância de enunciação: paralelismo estrutural, antíteses, oxímoros que fundem o exercício de uma práxis enunciativa elaborada sob a ótica do paralogismo na confluência entre júbilo da linguagem para enunciar o estado de morte dos sentidos e o trágico dos discursos.

Ehud, a boca numa fome eterna da tua boca, a vida era resplendor e prata, demasiada rutilância se tu me tocavas, e sinistra e soluçosa nada quando tu não estava (...) Enquanto tu morrias eu te abraçava numa fúria alagada, **numa sórdida doçura**, minha alma era tua? o desejo era demasiado para a carne, que grande fogo vivo insuportável, que luz-ferida, que torpe dependência uma outra Hillé sussurrava muito fria e ativa, uma outra Hillé  fingindo mansidão e langor, roliça, passiva, perla sobre o fastídio de los mármores (HILST, *A obscena senhora D*, 2001, p.54, gs.a.).

Na obra de Hilst, se de um lado há um discurso em que se exerce o júbilo no nível do **sublime**; de outro, o júbilo está em expor a cena (ob-scena) do **grotesco**, do baixo, por meio do discurso irreverente e profanador. Um, está no nível do aceitável, o outro, no do escandaloso. A devoração pelo RISO opõe o **humor** leve ao desmantelamento da **ironia** até atingir o nível demolidor e exterminador, próprio do universo trágico.

Intrinsecamente, o humor e a ironia não diferem um do outro, são investidos de igual função cômica destrutiva, com uma diferença de nível. Todavia, ambos mantêm o mesmo júbilo diante da catástrofe. A **ironia** usa esse júbilo para fins mais limitados, uma vez que o ato destruidor não é completo por sua alusão implícita a reconstruções. Essa limitação identifica menor poder destrutivo, pelo interesse em desferir golpes previsíveis, ajustados a determinado alvo. O **irônico** pode destruir tudo o que lhe agrada com a condição de deixar entender as ideias em nome das quais ele age; faz aparecer o **grotesco**, em nome do razoável; o **escandaloso**, em nome do tolerável; o **não-sentido**, em nome de algum sentido.

A essência da ironia é otimista e moral. Para além do humor e da ironia, encontra-se **o riso exterminador**, dotado de perspectiva trágica, indiferente ao caráter daquilo que é destruído.

O enunciado a seguir mescla as três tonalidades de riso expostas:

(...) sabe Antonão, a vida é tão cheia de tranquera (...) que se a gente não enche o bucho e não dá uns mergulho nos buraco das mulhé, vezenquando uns murro numas gente, cuspidas escarradas, uma paulada no cachorro, esses descanso, se a gente não faz isso Antonão, a vida fica triste. é, tá certo, isso de comer e de meter faz muito gosto, que coisa tem mais na vida? que coisa? depois da morte os bicho, nem fumo pra pito, nem metecção nem nada, depois da morte aquela fome, aquela escuridão, tu acredita em alma de defunto seu Tunico? Besteira, o mundo tá muito voluído, não tem mais disso não. e Deus? olhe, isso é assunto de padre, de ministro, de político, é Deus todo dia dentro da boca, de dia Deus, de noite a teta de uma, a pomba de outra, eles é que se regaleiam, viu? (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, 41,42)

A ideia de *hasard* e a capacidade de reconhecê-lo como antiprincípio de tudo o que existe identifica o riso exterminador, caracterizado por um oco que não remete a nada de pleno e pelo júbilo diante da destruição. O riso trágico desfruta o prazer do *hasard* e celebra uma aparição estranha ao universo das significações: indiferença para com o sentido e o não-sentido, distinguindo-o de todas as outras formas de riso.

Ai Senhor, tu tens igual a nós o **fétido buraco**? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todos **espremido**, humilde mas **demolidor de vaidades**, impossível ao homem se pensar **espírito do divino tendo esse luxo** atrás discurseiras, senado, o colete lustroso do políticos (...) mas o buraco ali, pensaste nisso? (...) Estás **destronado** quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.45, gs.a.)

Por conseguinte, o *hasard* incide numa superfície em que todo elemento contraditório seria precisamente contraditório ele mesmo. Logo, do ponto de vista do riso trágico, não revela no pensamento uma expectativa frustrada, pois seria preciso para isso a preexistência de uma indagação de significado. Ora, aquele que afirma o *hasard* não espera nem demanda nada que se ofereça à contradição.

**O riso exterminador** é gratuito, ato paradoxal, que dissolve sem afetar com seu grande potencial risível, estabelece com o sentido relação muito particular: não de contradição nem de teor absurdo, mas de “ignorância”, ou seja, de substituição do significado pelo significante-júbilo diante da ignorância em relação aos sentidos das coisas.

Se o riso celebra, em algumas ocasiões, a irrupção do *hasard*, não é por excluir o sentido, mas por “ignorá-lo”, diante da impossibilidade de pressupor algum sentido, pois não considera que exista algo que “seja”, suficiente para oferecer-se à delimitação tanto no nível conceitual como no existencial. Assim, em Hilst, a experiência do riso liga estado de morte do sentido, experiência de aprovação da noção do não-ser e júbilo, evidenciando de forma demolidora a inexistência de um sentido que possa constituir-se numa natureza.

Que amou Ehud ela diz, ó por favor, enquanto o coitado viveu atormentou neurônios e sentidos do afável senhor, sempre sempre o enrodilhado perguntante, na hora da comida, da trepada, do sono, até na privada inventou que a luz de umas rosáceas incidia na coxa, reverberava nos ladrilhos, que até **ali estava o Senhor**, quero dizer até **ali o fulgor** de alguma coisa viva que ela não sabia (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.78).

Volta-se à pergunta inicial: a senhora D é “ob-scena”? A resposta está na concepção do universo trágico. Somente o pensador trágico é capaz de afirmar sua aprovação diante do pior, uma vez que ele se encontra imune a qualquer tipo de ideologia, assume uma ética de acolhimento e uma moral do pior. Para essa Senhora, obsceno é a miséria humana, a miséria divina, os discursos “preenchedores” do buraco fétido das ideologias que tentam apagar o nada com outro nada; o resto é instante de júbilo, água fresca para essas “fístulas frenéticas”.

Rosset (1989) reflete sobre a **faculdade criadora**, como um tipo de *política do pior*, uma forma de invenção, cujo efeito de *deslocamento* põe em evidência a teoria freudiana da sublimação, ao mostrar que o prazer estético representa, por *procuração*, os principais interesses do corpo e do espírito. Pode-se pensar pelo avesso no tocante à criação artística: não como sublimação e sim como **perversão**, a *père-version* conforme o trocadilho de Lacan, uma perversão do “nome do pai”, registro simbólico, Deus, linguagem ou qualquer “corpo-próprio” que o artista possa “profanar”, esvaziar de significações cristalizadas. Esse prazer é reduzido à superfície *casual* (*hasardeux*) do que existe. A “criação estética” é o reflexo de momentos singulares, jubilosos, no *hasard* dos acontecimentos. Portanto, é uma arte de **percepção**, de experiência de encontros inesperados e de **retenção** daquilo que é capturado no instante oportuno, o que é tão bem exercido por Hilst, no que se poderia denominar “teoria da criação-Kairós”, marca de instantes privilegiados no jogo jubiloso da escritura.



(...) será possível que até as coisas precisem de seu **duplo**? mais depressa no fosso se sozinhas? Hillé e mais alguém, seria bom. Mas o quê? Quem? Quem ou que seria Hillé tão duro e som? Tão estridência, arcada, sabichona, misto de mulher e intelijumência? **Rimas soltas voejando o vão** da escada, rotas rimas, fistulosas, **rimas na margin** da viuvez, uma **cantoria esmagada na planta dos pés**

hembra dura, cerrada

los duros em la cara

hembra de la piedra mala

Madura. **A boca visguenta no calhau do medo**. Em abstinência de compreensão, no entanto compreendendo. Ó **cantatriz**, acaba ainda hoje teu falar demostênico, injúrias, perdições, que compridez a vida, o rombo na cara da alma, juntaram vômitos e feridas, **dúvidas pontudas**, um **arcabouço colmilhoso**, uma **fístula frenética** mas cheirando a jasmim (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.81, gs.a.)

Misturam-se nesse fragmento diversas faces do gozo em manipular o discurso, espaço de incompreensão compreendida na “fístula frenética”, orgia embebida de linguagem dionisiaca em múltiplos níveis: assonâncias, aliteraões, hipérboles, reiteraões intensidade, duplos, oxímoros, paradoxos, paranóia, estranhamentos estrangeiros e familiares, escolha “carnavalizante” de caminhos que vão do sublime ao grotesco, feito de metáforas apocalípticas que associam tragicamente linguagem e cantoria esmagada, som, fúria, loucura e lucidez do arcabouço-tessitura do sentido das coisas, saber trágico demolidor, saber que se constrói de linguagem, em flashes instantâneos entre o gozo e o nada, entre a sombra de um ser e seu estilhaço vidrilhado de nada. *A obscena Senhora D*:

Um ser que se descasca. Sem Deus. Sinistrosa lassa. Vai rebrilhar escura no seu osso (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.82)

Conheces o canto do pássaro sem-fim, senhora P? sem-fim, sem-fim, sem-fim nosso existir sem-Deus. E me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a. Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. Ainda que seja o aguilhão de um roxo-encarnado aparentemente sem vivez (HILST, **A obscena senhora D**, 2001, p.88).

A escritura de Hilst, corpo-próprio dilacerado como espaço mítico onde se escreve e se reescreve a história de uma origem, verbo cifrado e simbólico, atitude de “estruturação do caos”, repisa o conceito de que tudo são discursos, ilusões “preenchedoras” de um “nada” que pressiona eternamente a uma busca feita de cegueira e mudez, de trágico e silêncio, em que tudo se cala, tudo é ausência, quando o ser reencena a consciência da desnaturalização. Quando se instala o não-ser, só resta o enigma, o silêncio para dizer o

trágico num discurso mesclado de lucidez e de loucura, entre um “abismo” e “um nascível de luz”, escritura-lâmina, teia de trevas, “vestíbulo-vidrilhado de nada”, espaço estranhado que espelha o pavor do reconhecimento do trágico da condição humana: abismo, VAZIO, vertigem do nada.

## 10

**CONCLUSÃO**

A consciência de um discurso preponderantemente trágico na prosa de Hilda Hilst ganha corpo à medida que se aprofunda a leitura de sua obra. O início dessa leitura, porém, incide sobre um desafio da descoberta de como decifram-se narrativas que se apresentam de modo tão imbricado ao enunciatário. No princípio, a busca pela apreensão das narrativas considerando-as nos moldes de um discurso lógico é fadada ao fracasso. A partir do momento em que se descobre a perspectiva da simulação de um delírio, envereda-se aos poucos por caminhos que permitem a apreensão dessa escritura e a consciência de que ela tem como objetivo a explicitação do trágico, nem sempre suportada fora das teias de um discurso literário.

Uma das características do discurso trágico, confirmada nas análises das narrativas, é a do eterno retorno, constante nos textos de Hilst, provocadora do pavor e da sensação de que se está perdido na tentativa de apreensão dos sentidos da escritura delirante de Hilda Hilst. Nesse caso, tem-se uma narrativa feita de vazios e intensidades, de enigmas e pistas falsas, reiterados, obrigando o analista a percorrer caminhos que poderão não levar à construção da significação do discurso.

Para não se perder nessas narrativas, o apoio na semiótica do discurso foi determinante. Esta permitiu a operacionalização das narrativas selecionadas como um ponto de apoio no círculo de buscas tornando possível, pelo caminho da lucidez, penetrar-se na demência do saber insabido, à procura da voz do universo trágico na práxis enunciativa de Hilst. Ao considerar-se o ato de discurso, em si mesmo, produtor de significância, encontra-se fundamento para evidenciar-se a enunciação, lugar de organização de qualquer objeto semiótico, a partir do qual todos os discursos se constroem.

Nesse sentido, a tomada de posição da instância de discurso, mecanismo utilizado pela semiótica, e a compreensão da existência da simulação de um delírio apresentaram-se

como caminho para verificar-se em Hilst a sua estrutura de enunciação, operada sempre por meio de três posições: a de um saber de controle, exercida por um sujeito da enunciação que manipula, regula e filtra o discurso, delegando a predicação a dois atores, o de saber insabido e o de saber trágico.

Essa estrutura de raiz teatral que evoca a tragédia grega, o espaço do mito, para representar o eterno retorno do pavor diante do estranho reconhecimento no seu próprio espelho, utiliza-se de máscaras de loucos, de metáforas de cegueira e de luz para anunciar e denunciar o trágico ao homem que se sustenta, e tenta, pelas crenças e pela linguagem, reencenar a cena da origem “no princípio era o VERBO”, para organizar o caos com discursos “preenchedores” de uma falta original.

Compreendida essa dialética hilstiana pela tomada de posição, buscou-se uma função semiótica desencadeadora de todas as outras articulações não só relativa ao espaço interno do discurso, mas também externo, uma vez que sua linguagem insere o enunciatário no âmbito do trágico.

A tomada de posição nos textos de Hilst provoca no analista tomada de posição semelhante, levando-o a refletir como num espelho de uma lâmina de dois gumes o fundamento do trágico de que tudo não é. Essa escritura-lâmina diverge do mundo cristalizado das ideologias e dos discursos sustentadores das crenças e, direcionada por uma linguagem que usa técnica semelhante a dos sofistas, representa concepções do mundo em que mentiras, se bem argumentadas, podem parecer verdades, pela possibilidade de preencher o vazio do não-ser com discursos.

Em *O projeto*, verificou-se não só o mecanismo da tomada de posição da semiótica do discurso, mas também outros mecanismos explicitados na análise, como o da distorção semiótica. O discurso nessa narrativa aparenta utilizar-se do fluxo da consciência, porém, compreende-se que, embora o ponto de partida seja o mesmo, a sintaxe reconhecida como fluxo da consciência é distorcida em uma que ordena elementos simulando o acaso, por sua imprevisibilidade e por sua lógica usada para revelar os delírios de uma mente paranoica.

Analisada mais detalhadamente conforme a semiótica do discurso, *O projeto*, em seu campo de presença discursivo, apresenta um sujeito da enunciação que regula a forma do conteúdo pelo contraste entre a repetição de valências “afetivas”, conotativas do espaço do “de dentro” e a valência denotativa de “quero construir a casa”, explicitando, a princípio, um espaço externo. A práxis enunciativa articula no campo esquemático uma estrutura tensiva

concernente a uma visão metafísica, numa lógica entre lucidez e demência, entre o saber tudo e o saber nada, reiterados por meio da estratégia da fila, um dos tipos de categorização que determina um sistema de valor.

A escolha do estilo de categorizações (agregado, fila, série e família) em *O projeto* encaminha a percepção para o estabelecimento das primeiras articulações sintáticas do discurso, as quais se tornam estratégia no interior da atividade discursiva. As visadas e as apreensões de marcas da instância de discurso no campo de presença servem para fixarem-se as primeiras configurações do campo esquemático na decodificação de um esquema tensivo, caracterizado por diferenças que permitirão o estabelecimento da tomada de posição do corpo próprio e de sua correlação com os domínios discursivos, da interoceptividade e exteroceptividade. Considera-se, com base na análise de *O projeto*, que esses aspectos da semiótica do discurso colaboraram para apreensão do trágico no discurso de Hilst, nas especificidades dessa narrativa nomeada de “pequeno discurso”.

As análises subsequentes à de *O projeto* privilegiaram de modo mais objetivo *topoi* do trágico, pressupondo os mecanismos da semiótica do discurso implícitos na opção escolhida para desenvolver-se a semiose das narrativas. Essa postura teve como interesse restringir a análise ao campo do trágico, com o fim de demonstrarem-se as especificidades das narrativas quanto ao tratamento dado pelo sujeito da enunciação a determinados *topoi* desse campo. Em *Fluxo*, por exemplo, demonstrou-se a presença da simultaneidade de vários registros de linguagem, tornando a visada da instância discursiva um ensaio de perdição dos referenciais, potencializando dessa maneira noções da lógica do pior.

Em *O oco*, a recorrência da letra do trágico ocorre também em relação à experiência de perdição do ser. No entanto, o ator de saber insabido, manipulado pelo sujeito da enunciação, deixa-se apreender na cadeia de significantes, na qual o sentido insiste, mas nenhum de seus elementos consiste na sua significação, indicando na direção do não sentido, da errância de sentido.

O conceito trágico do eterno retorno é depreendido em *Kadosh*, cujo foco se encaminha para a presença de grandezas discursivas manipuladas de tal forma a evidenciar a figurativização do religioso, numa repetição de outra narrativa mencionada no capítulo “Kadosh: escritura-lâmina”, *Floema*, uma das narrativas de *Fluxo-floema*. A duplicidade de escrituras configura-se nestas narrativas, *Kadosh* e *Floema*, nas quais ao mesmo tempo em que se apreende a escritura trágica do sujeito da enunciação, apreende-se também a

escritura dos atores de saber insabido, respectivamente, Kadosh e Koyo. O mesmo procedimento pode ser verificado em *Fluxo* e em *A obscena senhora D*, cujos atores de saber insabido elaboram a sua própria escritura. O que se mostra específico em Kadosh é o paralelismo entre a escritura mal-dita desse ator e a Escritura Sagrada, como se pôde verificar na análise. O eterno retorno se descobre na escritura de Kadosh, quando se verifica no final do discurso a presença do pavor de ter-se acreditado em algo que nunca existiu, ou seja, a ideia de Deus.

Por fim, no discurso trágico em *A obscena senhora D*, três componentes da perspectiva trágica, segundo a lógica do pior, são utilizados: a consciência do não-ser; o estranho familiar; o estado de morte, resumidos na máxima *não há nada a perder, não se tendo nada*. Nessa narrativa, a escolha do sujeito da enunciação denota uma práxis estruturada em espiral que leva ao nada de um sentido iconizado na própria escritura delirante por meio da “consciência” do ator de saber insabido da desnaturalização do ser, quando afirma “eu nada, eu Nome de Ninguém”.

O ser de linguagem, sujeito da enunciação do discurso de Hilda Hilst, na consciência da ideia de um permanente estado de morte, busca pela aprovação da vida o caminho da escritura para falar do mundo, espaço de angústia e gozo, de profanação e sublimação, de simulações e simulacros, pela aprovação de que tudo é teatro, jogo, *hasard*. Faz-se arte de um espaço de liberação da angústia e da alegria de existir, reencenando as festas dionisiacas quando num mesmo espaço se celebrava a morte e o gozo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BÍBLIA de Jerusalém.** São Paulo: Paulinas, 1985.

**CATECISMO da Igreja Católica.** São Paulo: Vozes, Paulinas, Loyola, Ave Maria, 1993.

FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso.** São Paulo: Contexto, 2007.

FREUD, Sigmund. *Das unheimliche in: Obras psicológicas completas.* Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XVII

\_\_\_\_\_. **A interpretação dos sonhos.** Rio de Janeiro: Imago, 2001.

HARRIS, R. Laird (org.). **Dicionário internacional de teologia do Antigo Testamento.** São Paulo: Vida Nova, 1998.

HILST, Hilda. **Fluxo-Floema.** São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Kadosh.** São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. **A obscena senhora D.** São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Com meus olhos de cão.** São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Rútilos.** São Paulo: Globo, 2003.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUMPHREY, Robert: **O fluxo da consciência:** um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.

ISIDRO PEREIRA, S. J. **Dicionário grego-português e português-grego**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. **La mort**. Paris: Flammarion, 1977.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkin, 1985.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 3: as psicoses (1955-1956)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

MACHADO, Clara Silveira. **A escritura delirante em Hilda Hilst**. 1993. 282 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

**Os Pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PLOTINO. **Tratado das Enéadas**. São Paulo: Polar Editorial, 2000.

ROMEYER-DHERBEY, Gilbert. **Os sofistas**. Lisboa: Edições 70, 1999.

ROSSET, C. **Lógica do pior**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.



ROSSET, C. **Logique Du pire**. Paris: Quadrige/Puf, 2008.

SCHREBER, Daniel Paul. **Memórias de um doente de nervos**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

VALLEJO, Américo & MAGALHÃES, L. **Lacan: Operadores de leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABREU, Caio Fernando *in*: HILST, HILDA. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANGELI, Concetta D' & PADUANO, Guido. **O Cômico**. Curitiba: UFPR, 2007.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

\_\_\_\_\_. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARRIGUCCI Jr., David. **Borges ou do conto filosófico** *in*: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1995.

BAKHTIN, Mikhail, **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BARROS, D. L. P. de. **Retórica, pragmática e semiótica**. Linha d'água. Humanitas/USP, n.º 8, p.63-71, 1988.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 2ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BATAILLE, George. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

\_\_\_\_\_. **História do olho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

\_\_\_\_\_. **La parte maldita**. Barcelona: Içaria, 1987.

BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BERTRAND, D. **Parler pour convaincre: rhétorique et discours, essai et anthologie**. Paris: Gallimard, 1999.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP: Unicamp, 1996.

**Cadernos de Literatura Brasileira**: Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles. Outubro de 1999.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHABROL, C. (apres.) (vários autores) **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, **A Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio, 1999.

COLUCCI, Vera Lúcia. **Riso e rubor**: reflexões sobre a escrita de uma tese *in*: LEITE, Nina Virgínia de Araújo (org.). *Corpolinguagem: a est-ética do desejo*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2005.

COURTÈS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1978.

COURTÈS, J. **Sémantique de l'énonciation**: applications pratiques. Paris: Hachette, 1989.

DESCARTES, René. **As paixões da alma**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon**: Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DUBOIS, J. *et. Alii*. **Dicionário de Linguística**. São Paulo: Cultix, 2001.

DUCROT, O. **Princípios de semântica linguística** (dizer e não dizer). São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. & TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

EVERAERT-DESMEDT, N. **Semiótica da narrativa**. Almedina: Coimbra, 1984.

FERREIRA, Jerusa P. & MILANESI, Luís (organização) **O obsceno**. São Paulo: Hucitec e INTERCOM, s/d.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1992.

FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. **Tensão e Significação**. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

FONTANILLE, J. **Sémiotique du visible**. Paris: PUF, 1995.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e a sua relação com o inconsciente** (1905). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GREIMAS, A. J. **Semiótica e Ciências sociais**. São Paulo: Cultrix, 1981.

\_\_\_\_\_. & COURTÈS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, s.d.

\_\_\_\_\_. & COURTÈS, J. **Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1986.

\_\_\_\_\_. & FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. **De l'imperfection**. Paris: Fanlac, 1987.

\_\_\_\_\_. **Du sens II: essais sémiotique**. Paris: Seuil, 1983.

\_\_\_\_\_. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. São Paulo: Cultrix, 1976.

GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GROUPES D'ENTREVERNES. **Analyses sémiotique des textes: introduction, théorie, pratique**. Lyon: PUL, 1984.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. **Ensaio semiótico sobre a vergonha**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo 2005.

\_\_\_\_\_. **Contos D'Escárnio textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Globo, 2006.

HOBBS, Thomas. **Os elementos da lei natural e política**. São Paulo: Ícone, 2002.

KAYSER, W. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KANT, Emmanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais**. Campinas, SP: Pontes, 1993.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Paulo, 2006.

KUNDERA, Milan. **O livro do riso e do esquecimento**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LOPES, E. **Discurso, texto e significação**. Uma teoria do interpretante. São Paulo: Cultrix/Secretaria da Cultura, 1978.

LOPES, E. **Metáfora**: da retórica à Semiótica. São Paulo: Atual, 1986.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Eliane & LAPEIZ, Sandra. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MOTTA, Leda Tenório da. **Proust: a violência sutil do riso**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2007.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NASCIMENTO E.M.F.S. **Definição discursiva: memória e gênese**. FCL-UNESP: Araraquara, 1997 (tese de livre-docência).

\_\_\_\_\_ & LEONEL, M. C. **Campo lexical, modalização e massificação do discurso religioso**. Revista da ANPOLL, São Paulo: Humanitas/USP, n.10, p.101-120, jan.jun. 2001.

\_\_\_\_\_ & LEONEL, M. C. **O amor tudo vence: invariantes e variantes na narrativa**. Itinerários. Araraquara, n.º 20, p.89-104, 2003.

NASCIMENTO, E. M. F. S. **A construção da imagem social do profissional executivo**. Revista do Centro Universitário Barão de Mauá. Ribeirão Preto: PUBLIMAUÁ, n. 1, 2001, p.11-18.

\_\_\_\_\_. **Mecanismos de referencialização e produção discursiva**. Revista da ANPOLL, São Paulo: Humanitas/USP. N.9, p.227-237, jul.dez.2000.

NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da modernidade**. São Paulo: Ática, 1996.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. **Um mais além erótico**: Sade. São Paulo: Mandarin, 1999.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.

PRETI, Dino. **A linguagem proibida**: um estudo sobre a linguagem erótica: baseado no Dicionário moderno de Bock, de 1903. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

PROPP, V. **Morphologie du conte**. Paris:Seuil, 170.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática: 1992.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUSSO, M. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Rio de janeiro: Rocco, 2000.

SARTRE, J. P. **O imaginário**. São Paulo: Ática, 1996.

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**. São Paulo: EDUNESP, 1995.

SILVA, I. A. (org.) **Corpo e sentido**. São Paulo: EDUNESP, 1996.

SKINNER, Quentin. **A arma do riso** in: Folha de São Paulo Mais!. 4/08/2002.

SLAVUTZKY, Abrão & KUPERMANN, Daniel (org.). **Seria trágico... se não fosse cômico**: humor e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VALLEJO, A. **Topogogía de J. Lacan: del narcisismo**. Buenos Aires: Helguero, 1979.