



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Câmpus de Araraquara-SP

GUSTAVO HENRIQUE RODRIGUES CASTRO

A EDIÇÃO COMO PRÁTICA SEMIÓTICA:

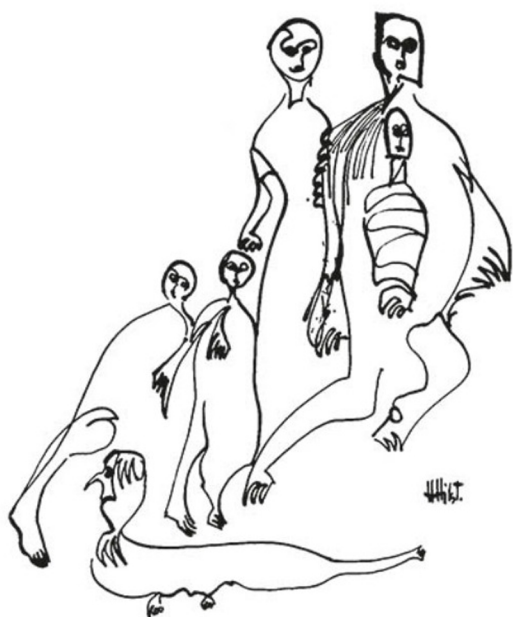
Estudo da identidade editorial “Hilda Hilst” em *Da poesia*

Araraquara-SP
2020

GUSTAVO HENRIQUE RODRIGUES CASTRO

A EDIÇÃO COMO PRÁTICA SEMIÓTICA:

Estudo da identidade editorial “Hilda Hilst” em *Da poesia*



Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, câmpus de Araraquara-SP, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa. Linha de Pesquisa: Estrutura, Organização e Funcionamento Discursivos e Textuais.

Orientador: Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann.

Fomento: FAPESP-Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo: 2018/08922-8) e CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior

C355e	Castro, Gustavo Henrique Rodrigues A edição como prática semiótica : estudo da identidade editorial "Hilda Hilst" em Da poesia. / Gustavo Henrique Rodrigues Castro. -- Araraquara, 2020 137 f. : tabs., fotos Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara Orientador: Matheus Nogueira Schwartzmann 1. Identidade editorial. 2. Hilst, Hilda. 3. Níveis de Pertinência da Análise Semiótica. 4. Prática de edição. 5. Semiótica Francesa. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

GUSTAVO HENRIQUE RODRIGUES CASTRO

A EDIÇÃO COMO PRÁTICA SEMIÓTICA:
Estudo da identidade editorial “Hilda Hilst” em *Da poesia*



Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, câmpus de Araraquara-SP, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa. Linha de Pesquisa: Estrutura, Organização e Funcionamento Discursivos e Textuais.

Orientador: Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann.

Fomento: FAPESP-Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo: 2018/08922-8) e CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior.

Data da defesa: 30/04/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Matheus Nogueira Schwartzmann
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Membro Titular: Eliane Soares de Lima
Universidade de São Paulo.



Membro Titular: Jean Cristtus Portela
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras, câmpus de Araraquara-SP.

Araraquara-SP
2020



À minha mãe, Lúcia, e ao meu pai, Toni, por tudo e sempre.

À minha tia Zu, por me ensinar a amar os livros.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, por financiar minha pesquisa de iniciação científica (IC: 2015/18393-4), meu estágio na Universidade de Limoges, na França (BEPE: 2016/05416-9), bem como o meu mestrado (MS: 2018/08922-8) e o meu doutorado (DR: 2019/27000-7).

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

Ao meu orientador, Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann, por todo aprendizado e por toda paciência nessa trajetória que já é quase longa; pela dedicação e pelo cuidado com o ensino e com a formação dos seus alunos e pela bonita carreira traçada entre semiótica e literatura, exemplo e modelo durante esse trajeto.

Ao prof. Dr. Jean Cristtus Portela, pela leitura atenta do meu relatório de qualificação e do texto final deste trabalho; pelas conversas, aulas e correções sempre muito esclarecedoras.

À profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, pela leitura atenta do meu relatório de qualificação.

À profa. Dra. Eliane Soares de Lima, pela leitura atenta do meu texto no “SeLin” e na ocasião da defesa.

Às funcionárias da Seção de Pós-Graduação, do Escritório de Pesquisa e da Biblioteca da FCLAr, em especial, Natália de Melo Castilho, Ana Luísa Fontes Simioni e Milena Rodrigues sempre solícitas, amáveis e acolhedoras.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa em Semiótica (GPS), da Unesp de Araraquara, e do “Projetos Semióticos”, da Unesp de Assis, pelo espaço fértil de discussão e de aprendizado.

Aos governos do PT, pelo investimento em saúde, educação, emprego.

Aos meus amigos de Assis, Araraquara, Limoges e Lucélia, que estiveram sempre comigo neste trajeto, por todas as risadas, apoio e amor.

À minha tia Sueli e ao meu tio Paulo, por terem sido sempre tão amorosos e prestativos comigo, por toda ajuda dada a mim e à minha mãe.

À minha tia Dulce e ao meu tio Edmilson, por todas as conversas, risadas, *drinks* e caronas.

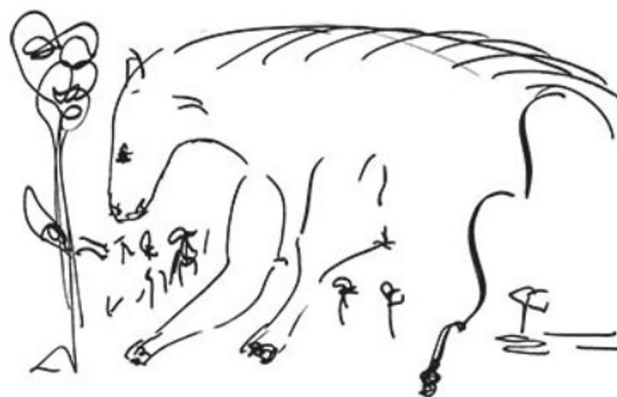
À minha irmã e ao meu cunhado, Mileni e Natiel, a quem sempre pude recorrer.

Aos meus sobrinhos, Gabriel, Maria Clara e Miguel, por envolverem nossa família de alegria e esperança.

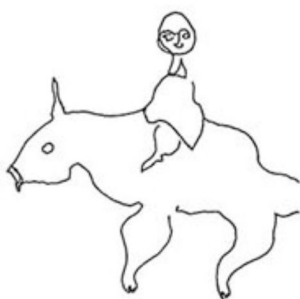
À minha tia Zu, por um dia ter colocado um livro do Júlio Verne nas minhas mãos (funcionou!).

E, por fim, à minha mãe, Lúcia, e ao meu pai, Toni, a quem não sei exatamente pelo que agradecer, pois a eles devo tudo, sempre.

#FOIGOLPE #BOLSONAROGENOCIDA #MOROBANDIDO



*O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um 'Potlatch'.
E hoje, repetindo Bataille:
"Sinto-me livre para fracassar".*



Hyda Hily, contracapa de *Amavisse* (2017a, p. 530).



É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. [...] Se pelo menos um amante da poesia foi atingido e levantou de cara limpa depois de ler minhas esbraseadas evidências líricas, escreva, apenas isso: fui atingido. E aí sim vou beber, porque há de ser festa aquilo que na Terra me pareceu exílio: o ofício de poeta.

Hilda Hilst (1998, p. 53).

RESUMO

Este estudo se apoia nos trabalhos de Jacques Fontanille sobre os níveis de pertinência da análise semiótica, especialmente naqueles que permitem refletir sobre uma Semiótica da Cultura de base linguística e discursiva, interessada não apenas pela análise do sentido produzido por textos e discursos, mas também pelos problemas de significação que emergem de sua circulação. Desse modo, em diálogo com a obra de Gérard Genette no que se refere à noção de paratexto, analisamos os procedimentos editoriais (a prática semiótica de edição) da obra “Da poesia”, volume de poemas completos da escritora brasileira Hilda Hilst. Ao avançar sobre temas como suporte, prática, edição e (re)valorização da obra literária em perspectiva linguístico-discursiva, o trabalho se estabelece como experiência de uma semiótica da circulação de inspiração fontanilliana. O seu objetivo principal é demonstrar como a prática de edição atua na construção do que chamamos aqui de “identidade editorial Hilda Hilst”, que não se confunde nem com uma identidade autoral (identidade global, que atravessa a obra) nem com a identidade enunciativa dos poemas (identidade local, homologável à dimensão do eu-lírico). Segundo nossa hipótese, a construção dessa identidade editorial ocorre por meio de uma estratégia marcada por outras duas práticas semióticas, que surgem, na obra, subjacentes à prática de edição: a prática da crítica, que atesta o valor literário, estético e social da obra, e a prática mercadológica, que atesta o seu valor de consumo e de venda. Nesse cenário, a prática de edição, quando orientada por uma axiologia crítico-literária, atenuaria os valores considerados polêmicos, buscando, com isso, responder a uma demanda de (re)valorização da obra de Hilst e de apagamento de sua “biografia”. Já quando orientada em função de valores de mercado, intensificaria esses mesmos aspectos polêmicos, com vistas a uma comercialização mais eficaz, considerando a “personalidade polêmica” um fator positivo para as vendas. A partir dos resultados obtidos, o trabalho demonstra que a prática de edição é um fenômeno semiótico capaz de pautar, numa dada cultura, os procedimentos de consagração de um texto literário na medida em que determina as modalidades de circulação de uma obra. No caso de “Da poesia”, certos discursos sobre o autor (Hilst), amplificados pelo gesto editorial, funcionam como base para a construção de uma “narrativa de vida” que serve aos objetivos de uma Editora. Vê-se, ainda, como outros recursos de edição (notas do editor, fotografias etc.) atuam, justamente, na atenuação ou na amplificação desses discursos (polêmicos) que a prática de edição retoma. Pode-se concluir, assim, que o “valor da obra” não depende apenas de seu valor como texto literário, mas também de sua apropriação e reprodução por outras instâncias socioculturais — colocando em xeque a suposta autonomia que, historicamente, tem sido atribuída ao texto literário.

Palavras-chave: Identidade editorial. Hilst, Hilda. Níveis de Pertinência da Análise Semiótica. Prática de Edição. Semiótica Francesa.

ABSTRACT

This study is based on the work of Jacques Fontanille about the levels of relevance of semiotic analysis, especially those that allow us to reflect about the Semiotics of Culture on a linguistic and cultural basis, interested not only in the analysis of the meaning produced by texts and discourses, but also by the problems of signification that emerge from their circulation. Thus, in dialogue with Gérard Genette's work regarding the notion of paratext, we analyze the editorial procedures (the semiotic practice of editing) of the work "Da poesia", a volume of complete poems by the Brazilian writer Hilda Hilst. By advancing on themes such as support, practice, editing and (re)valorization of the literary work in a linguistic-discursive perspective, the work establishes itself as an experience of a Fontanillan-inspired semiotics of circulation. Its main objective is to demonstrate how the practice of editing acts in the construction of what we call "Hilda Hilst's editorial identity", which is not to be confused either with an authorial identity (global identity, which runs through the work) or with the enunciative identity of the poems (local identity, homologous to the dimension of the lyric self). According to our hypothesis, the construction of this editorial identity occurs through a strategy marked by two other semiotic practices, which appear in the work underlying the editing practice: the critical practice, which attests to the literary, aesthetic, and social value of the work, and the marketing practice, which attests to its value of consumption and selling. In this scenario, the editing practice, when guided by a critical-literary axiology, would attenuate the values considered controversial, seeking to respond to a demand for (re)valuing Hilst's work and erasing her "biography". But when oriented towards market values, it would intensify those same polemical aspects, aiming at a more effective marketing, considering the "polemical personality" a positive factor for sales. From the results obtained, the work demonstrates that the practice of editing is a semiotic phenomenon capable of guiding, in a given culture, the consecration procedures of a literary text, since it determines the modalities of circulation of a work. In the case of "Da poesia", specific discourses about the author (Hilst), amplified by the editorial gesture, act as the basis for the construction of a "narrative of life" that serves the objectives of a Publisher. We also see how other editing resources (editor's notes, photographs, etc.) operate, precisely, in the attenuation or amplification of these (polemical) discourses that the editing practice resumes. Thus, considering that several axiologies are mobilized within a given volume (such as the literary-artistic, the critical, the advertising), we conclude that the "value of the work" does not depend only on its value as a literary text, but also on its appropriation and reproduction by other sociocultural instances — questioning the supposed autonomy that has historically been attributed to the literary text.

Keywords: Editorial identity. Hilst, Hilda. Levels of Relevance of Semiotic Analysis. Editing Practice. French Semiotics.



Lista de figuras

Figura 1 - Exterior de <i>Da poesia</i>	29
Figura 2 - Folhas de rosto e de guardas de capa.	30
Figura 3 - Sumário.	30
Figura 4 - Poema e gravura de “Da morte. Odes mínimas”.	32
Figura 5 - Capa de “Alcoólicas”.	33
Figura 6 - Capas. Obra completa de Hilda Hilst publicada por Companhia das Letras.	64
Figura 7 - Hierarquização em três planos.	65
Figura 8 - Logomarca de Companhia das Letras.	67
Figura 9 - Capa de <i>Da poesia</i>	70
Figura 10 - Capa de do box de <i>Da prosa</i>	70
Figura 11 - Capa do volume 1 de <i>Da prosa</i>	71
Figura 12 - Percursos do olhar nas capas.	79
Figura 13 - Oposição figura/fundo.	81
Figura 14 - Enquadramentos.	83
Figura 15 - Gráfico dos antropônimos em <i>Da poesia</i>	107
Figura 16 - Exemplo de N.E. inserida por asterisco.	110
Figura 17 - Exemplo de N.E. inserida por numeral.	110
Figura 18 - Exemplo de N.E. inserida sem marcação (1).	113
Figura 19 - Isotopias temáticas e figurativas entre N.E. e texto autoral (1).	117
Figura 20 - Isotopias temáticas e figurativas entre N.E. e texto autoral (2).	117
Figura 21 - Exemplo de N.E. sem marcação (2).	121

Lista de quadros

Quadro 1 - Tipos de paratextos.	57
Quadro 2 - Tensão /horizontal vs. vertical/, /contínuo vs. descontínuo/.	66
Quadro 3 - Percorso do olhar do enunciatário.....	69
Quadro 4 - Esquema narrativo canônico do Potlatch.....	90
Quadro 5 - Organização topológica esquerdo/direito.	112
Quadro 6 - Exemplo de N.E. inserida por asterisco e numeral.	119

Lista de tabelas

Tabela 1 - Peritexto de <i>Da poesia</i> (HILST, 2017).	34
Tabela 2 - Epitexto de <i>Da poesia</i> (HILST, 2017a).	35
Tabela 3 - Plano do conteúdo e da expressão das capas.	73
Tabela 4 - Tópicos frasais do texto de “Apresentação”.....	91
Tabela 5 - Isotopias temáticas e figurativas para Hilda.....	104
Tabela 6 - Isotopias temáticas e figurativas para Hilst.	105
Tabela 7 - Isotopias temáticas e figurativas para Hilda Hilst.	106
Tabela 8 - Tipos e ocorrências de N.E.....	109
Tabela 9 - Exemplo de N.E. (asterisco e numeral).	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 O problema da identidade editorial em <i>Da poesia</i>	26
2 Do objeto	29
3 Da organização dos capítulos	36
1 IDEIAS PARA UM EXERCÍCIO	38
1.1 As práticas semióticas	38
1.1.1 O modelo dos níveis de pertinência	41
1.2 Literatura, cultura e práticas de significação	44
1.3 O papel da capa na construção do livro: alguns apontamentos	47
1.4 O paratexto em perspectiva Semiótica	52
2 EXERCÍCIOS PARA UMA IDEIA	63
2.1 O paratexto visual e sincrético	63
2.1.1 O corpo das capas e o novo compasso	64
2.1.1.1 Sobre a tua grande face	75
2.2 O paratexto verbal	86
2.2.1 O potlatch como estratégia	87
2.2.1.1 “Apresentação” de <i>Da poesia</i> : a duração do excesso	90
2.2.1.2 O “Posfácio”: provocação e construção da competência	95
2.2.1.3 Luxo e isolamento como performance	98
2.2.1.4 Sanção: descompasso e maldição	101
2.2.2 A construção do ator autor	103
2.2.3 Editando notas	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
BIBLIOGRAFIA	127



INTRODUÇÃO

O livro é um espelho flexível da mente e do corpo. Seu tamanho e proporções gerais, a cor e a textura do papel, o som que produz [...], o cheiro do papel, da cola e da tinta, tudo se mistura ao tamanho, à forma e ao posicionamento dos tipos para revelar um pouco do mundo em que foi feito. Se o livro se parecer apenas com uma máquina de papel produzida conforme a conveniência de outras máquinas, só máquinas vão querê-lo.

Robert Bringhurst, 2018, p. 15.

Toda comunicação é comunicação (e interação) entre simulacros [...], simulacros que todos os interactantes, bem como as culturas às quais eles pertencem, ajudaram a construir.

Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille, 1993, p. 59.

O primeiro excerto desta epígrafe pertence à obra do tipógrafo norte-americano Robert Bringhurst, intitulada *Elementos do estilo tipográfico* (2018). Trata-se de um dos vários trechos em que ele tenta nos convencer de que a tipografia não é meramente um trabalho técnico com fontes, espaços e pontos. Mais que isso, ele prossegue, a tipografia teria o poder de nos revelar “um pouco do mundo em que [o livro] foi feito”, um “mundo” humano, permeado por relações de tensão e de afeto (BRINGHURST, 2018, p. 266).

Dizer que o livro ocupa um lugar de destaque nas mais diversas culturas não é uma novidade. E esse prestígio certamente não lhe foi imputado apenas pelo fato de ele transmitir conhecimento (literário, técnico, científico etc.) sobre “o mundo”, menos ainda por ter um

trabalho tipográfico arrojado, como quer Bringhurst (2018). O prestígio do livro remonta, também, à “naturalidade” com a qual manuseamos e lemos uma obra e, portanto, ao trabalho secular e obstinado dos primeiros escribas e copistas.

Transitando entre trabalho artesanal, arte e “dom”, em oficinas, ateliês e mosteiros, esses primeiros profissionais do livro e do texto normalizaram alfabetos, criaram letras, serifas, diacríticos e uma infinidade de “senhas de leitura” e de sinais gráficos que há séculos nos ajudam a ler. Os copistas e os escribas também engendraram uma das mais significativas “revoluções da leitura” (CHARTIER, 1998), que foi a passagem do rolo para o *volumen*, livro de formato parecido ao dos livros de hoje, com folhas em blocos costuradas em uma mesma capa¹.

Mais tarde, a Revolução Industrial, a imprensa, o aprimoramento da técnica e do material de produção, a institucionalização da publicidade e da edição alteraram drasticamente os modos de produção e de circulação do livro. Este último deixou de ser um objeto único (ou, às vezes, com pouquíssimos exemplares), fruto de um trabalho artesanal, para se tornar produto de um trabalho maquinico, do qual emerge como um objeto quantitativamente ilimitado, cujo fim, em essência, é justamente o de ser reproduzido.

O fato é que a “era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2020)² alterou mais os modos de produção e de circulação do livro, e o estatuto dos atores envolvidos na sua fabricação, e menos o seu formato, que permaneceu o mesmo desde a primeira “revolução da leitura” (CHARTIER, 1998). Nesse novo cenário, marcado pela “reprodução em massa”, as atividades arroladas à produção do livro, historicamente conduzidas por diversos atores (livreiros, copistas, escribas), passaram a se concentrar no editor (ao menos em termos de tomada de decisões), sujeito dotado de habilidades “literárias”, “técnicas” e “comerciais” (BOURDIEU, 2018), e de uma autonomia atestada sobre o texto e o escritor (CHARTIER, 2014).

É nesse sentido que, desde o século XIX ao menos, o editor assumiu a função de “[...] preparador de originais [...]”, e mais comumente de “**diretor literário**”, isto é, o “**supervisor** dessa preparação [...]” (ARAÚJO, 2006, p. 55-6, grifos nossos). Diante desse poder de decisão com relação àquilo que é publicado e, mais especificamente, com relação ao modo como um

1 Esse novo formato servia melhor à leitura analítica, de estudo, pois permitia que o leitor virasse as páginas apenas com uma mão, deixando a outra livre para empunhar uma pena e anotar. Isso não era possível quando se lia em um rolo de pergaminho ou papiro, por exemplo. Neste último caso, dependia-se de ambas as mãos para desenrolar o pergaminho de uma haste do rolo e enrolá-lo na outra (CAVALLO; CHARTIER, 1998).

2 Segundo Walter Benjamin, “podemos, dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição do objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias” (2020, p. 167).

texto será publicado (da tipografia até o nome de uma personagem ou um título), muitos estudiosos têm se questionado em que medida o trabalho de edição pode afetar um texto.

Os chamados “problemas de edição” estão amplamente presentes nos estudos sobre o texto literário, em diversas perspectivas. Restringindo-nos à literatura brasileira e à literatura portuguesa, inúmeros trabalhos comprovam que as decisões editoriais estabelecidas em obras de autores como Fernando Pessoa (cf. BRAGANÇA, 2013), Tomás Antônio Gonzaga (cf. MARQUES, 1997), Mário de Sá-Carneiro (cf. CASTEX, 1986), Monteiro Lobato (cf. MARTINS, 2003), Mário de Andrade (cf. SÁ, 2013), Machado de Assis (cf. GONÇALVES, 2014) e Guimarães Rosa (GAMA, 2016) alteraram profundamente o sentido e a “proposta” dos textos.

Mônica Gama, por exemplo, revela que “muitos dos paratextos criados ou encomendados” por Guimarães Rosa:

se perderam quando a obra passou a ser editada pela Nova Fronteira. Além de capas, houve perdas que alteraram propostas estéticas importantes: eliminou-se a alternância entre a inclinação da **fonte** que indicava a diferença entre a voz autoral (em itálico) e a ficção propriamente dita (em romano) em Tutameia; a eliminação das imagens da coruja e do caranguejo ao final de alguns textos do mesmo conjunto de contos; a eliminação de **orelhas** que tinham **textos e ilustrações relevantes para a apreensão das obras**, entre outras (GAMA, 2016, p. 29, grifos nossos).

Todos esses componentes (tipo, orelhas etc.) não nasceram com o livro, isto é, com o formato de livro que conhecemos hoje. Ao contrário, foram aprimorados ao longo dos últimos séculos, sendo paulatinamente adicionados às obras para que, enfim, o livro servisse à leitura, armazenamento e transmissão das narrativas de modo eficiente. Contudo, especialmente a partir do momento em que o livro se tornou um objeto “reproduzido em massa”, capa, orelha, tipo (fonte) etc., assumiram outro estatuto, além daquele que, a princípio, determinava a função desses elementos, que era a de auxiliar na leitura.

Isso ocorreu porque além de ser um objeto de fruição estética, o livro é agora um objeto de consumo (= de venda), que deve, portanto, adaptar-se aos interesses de uma editora, de um público, enfim, do mercado. Podemos então dizer que o livro é construído em função de um duplo objetivo: a eficiência de leitura e a eficiência de comercialização, junto ao que o tipo de papel, a capa, os paratextos (GENETTE, 2009)³, que são elementos produtores uma leitura facilitada, tendem, igualmente, a produzir uma leitura rentável da obra.

3 Segundo Genette (2009), paratexto é uma noção compósita. Ela é composta pelo peritexto, que são os textos que acompanham o texto principal dentro da mesma obra (notas, prefácios, posfácios etc.), e pelo epitexto, textos que, localizados em outra unidade material, como artigos, obras críticas, remetem à obra. Os paratextos podem ser originais (publicados junto com a obra), anteriores (publicados antes da obra) ou posteriores (publicados depois da obra).

Nesse aspecto, a prática de *marketing* está na base de todas as decisões feitas com relação aos elementos que compõem o livro. Por meio de escolhas específicas como a composição da capa, a tipografia, a diagramação etc., a prática de *marketing*, controlada pela edição, determina a identidade do autor construída na obra, define um público-alvo, avaliza um preço e estabelece estratégias de convocação da atenção, visando, de um lado, melhores condições de venda e, de outro, a eficiência de leitura.

É o que indica Fabienne Plegat Soutjis (1999 *apud* PORTELA, 2009, p. 77), no que talvez seja o primeiro estudo a tratar da edição sob a perspectiva da semiótica textual e discursiva. Para Jean Cristtus Portela (2009), em leitura de Soutjis:

Seja visando ao lucro (o que o alinha ao lado do mercador), seja visando à instrução (o que o alinha ao lado do professor), o editor exerce um fazer-interpretativo sobre o livro que edita. Esse fazer-interpretativo é exercido em várias etapas da edição do livro, indo de sua escolha para edição até sua apreciação crítica com vistas a uma nota de editor. **O editor é um primeiro leitor privilegiado, responsável por controlar a leitura de seus adjuvantes, que tornam possível o processo editorial. Como dirige a composição gráfica do livro e, não raramente, sua composição literária, o discurso editorial, na figura do sujeito editor, atua como mediador entre o autor do livro e seu leitor** (PORTELA, 2009, p. 77, grifos nossos).

Como destaca Portela, essa mediação busca construir uma leitura instrutiva e uma leitura rentável. Isso nos permite atribuir diversos estatutos ao livro (obra literária, produto do mercado etc.), mais ou menos equivalentes ao estatuto das práticas que engendram a sua produção e a sua circulação.

Diante disso, reconhecer que as componentes do livro foram aprimoradas para criar uma experiência de leitura satisfatória e funcional indica apenas um aspecto de sua constituição complexa e multiestatutária. Não se pode perder de vista que as últimas décadas transformaram o livro em um produto do mercado, portanto, em um objeto cerceado por valores que não são homogeneamente literários ou estéticos. E a mediação editorial busca, justamente, equalizar esses dois universos de valores, o da literatura e o do comércio, sendo, justamente, ao longo dessa mediação que surgem muitos dos problemas de edição, pois as decisões levadas a cabo por um editor nem sempre estão de acordo com a “proposta original”⁴ de uma obra.

4 A noção de “proposta original” é, de algum modo, perigosa, pois pode nos aproximar da ideia conhecida como “falácia intencional” (cf. BEARDSLEY; WIMSATT, 1975), o “mito literário” segundo o qual seria possível depreender, do texto, a intensão primeira do autor. Essa aproximação, evidentemente, não é nosso objetivo. Empregamos o termo “proposta original” buscando apenas assinalar a distância nem sempre bem-vinda entre o modo como os originais chegam a um editor, com todas as escolhas autorais, e o modo como, após a edição, eles chegam ao leitor, com todas as escolhas editoriais.

Diversas pesquisas conduzidas no âmbito dos estudos literários trataram dos problemas de edição, como aqueles que citamos linhas antes. Todavia, essa é uma discussão relativamente para a Semiótica Francesa. As questões de edição, **consideradas para além dos problemas do texto-enunciado**, tornaram-se metodologicamente viáveis para os semioticistas apenas em meados dos anos 2000, com os trabalhos de Jacques Fontanille e sua proposta de uma Semiótica da Cultura (FONTANILLE, 2008)⁵.

Em Semiótica, foi justamente o estabelecimento de outros planos de imanência, como o do suporte e o das práticas, o que permitiu aos semioticistas tratar **do livro** e não apenas do **texto** literário. Assim, atualmente, podemos assumir de antemão que a obra, considerada em sua totalidade — o que, além do texto, inclui o papel escolhido, o tipo (fonte), o formato etc. —, produz sentido e convoca um enunciatário leitor⁶ ideal, capaz de transitar por dois universos de valores distintos, um literário ou estético, e outro mercadológico ou comercial⁷.

Nesse sentido, considerar que o livro também é feito para **atrair** consumidores nos conduz aos domínios da fidejacia e da veridicção, àquilo que A. J. Greimas e J. Fontanille (1993) chamaram de simulacro, como indicamos em epígrafe. Os autores se referem à capacidade que tem a linguagem de construir objetos e de colocá-los em relação, de destacar, atenuar e recriar seus aspectos. Nesse mundo de “linguagem”⁸, os sujeitos são alvos de manipulações e os objetos são atravessados por práticas e discursos capazes de condenar ou consagrar, explicar ou confundir cada fato ou cada objeto cotidiano.

É também essa a perspectiva presente no excerto de Bringhurst (2018) em epígrafe e que aparece semioticamente formulada na hipótese de Soutjis (1999). O que Bringhurst nos revela — por meio de um discurso mais figurativo e menos científico, de fato, — é que a tipografia modaliza o livro, imputa-lhe um dever-parecer (atrativo, sóbrio, canônico),

5 Há alguns trabalhos sobre o tema em Semiótica, que direta ou indiretamente tocam no problema da prática edição e dos sentidos que ela (re)constrói, considerando, para isso, outros níveis de produção do sentido, além do patamar do texto-enunciado: cf. Jean Cristtus Portela (2008a), Matheus Nogueira Schwartzmann (2009) e Cíntia Alves da Silva (2016).

6 Portela (2009, p. 77), em leitura de Soutjis (1999), destaca que a edição “instaura o papel do “leitor visado” e do “leitor real”, espelhos nos quais o editor busca ler o sentido de sua identidade”.

7 Embora essa não seja uma explicação “semiótica”, podemos entender que os valores e discursos que compõem esses universos são definidos por uma editora, pela crítica, pelas universidades, pelos autores consagrados, pelas vendas, enfim, por aquilo que Bourdieu (2018) chamou de “lógica diacrítica do campo literário”: a força responsável por regular os atributos dos objetos da cultura feitos “para vender” e serem lidos. Em semiótica, essa atribuição pode ser encarada como procedimentos de atribuição de **competência modal** (GREIMAS; COURTÉS, 2016).

8 Fazemos alusão, aqui, à noção de semiosfera, que o semioticista francês Jacques Fontanille toma de Iuri Lotman: “o espaço e as condições necessárias para que a linguagem e a comunicação possam ocorrer” (FONTANILLE, 2015, p. 266, tradução nossa).

manipulando o leitor a assumir um contrato de crença (e de compra) não apenas com texto do autor que é publicado, mas com a obra em sua totalidade.

Visto desse modo, o livro passa a ser um objeto mais complexo do que tem sido considerado pela maioria dos estudos textuais e discursivos. E parece-nos importante reconhecer que o texto — neste caso o texto literário — “existe” em nossa cultura em um suporte dotado dessas particularidades. A Semiótica Francesa quase sempre dedicada a analisar o sentido advindo do texto, por muito tempo deixou de lado essas questões, examinando o texto literário como se ele se prescindisse de um suporte, como ocorre nos primeiros trabalhos de Semiótica Textual, a exemplo dos de Greimas (1993) e de Denis Bertrand (2003).

Foi esse gesto textualista de análise que perdurou nas primeiras décadas da Semiótica Textual e Discursiva, como aponta Matheus Nogueira Schwartzmann em sua tese *Cartas Marcadas: prática epistolar e formas de vida na correspondência de Mário de Sá-Carneiro* (2009). Para Schwartzmann, foi “**por uma questão de estabelecimento de nível de pertinência** que muitos semioticistas jamais entraram [...] [nessa] discussão” (2009, p. 67, grifos nossos), o que os levou a excluir do escopo da Semiótica as questões relativas ao suporte, às práticas, enfim, quase todos os problemas relativos à circulação da obra literária.

Segundo Schwartzmann, “o que se buscava [...], mais frequentemente, eram análises que dessem conta das estruturas de conteúdo [...], em detrimento da forma pela qual o texto manifestava-se” (2009, p. 67). Desse modo, deixou-se de lado a maneira como “a expressão textual se configurava” para selecionar “um determinado gênero formal inscrito no universo socioletal” (SCHWARTZMANN, 2009, p. 67).

Isso ocorreu na medida em que a distinção entre texto e discurso, que foram os níveis de análise historicamente privilegiados em Semiótica, permitia (e ainda permite) incluir ou excluir da análise determinadas componentes do objeto-semiótico em estudo. Assim, pode-se analisar o livro como discurso, afastado dos seus componentes formais/materiais. Ou, ainda, como texto, nesse caso aproximado das dimensões formais/materiais que o conformam. Logo, “na perspectiva do discurso, teríamos como objeto uma matéria englobante, fundada no plano do conteúdo e, na perspectiva do texto, teríamos o que há de mais palpável e material, aquilo que há de visível, fundado, então, no plano da expressão” (SCHWARTZMANN, 2009, p. 71).

Como o ponto de vista assumido foi o do texto, deixou-se fora da discussão sobre a significação os “efeitos de sentido específicos” que nascem “da relação direta entre texto-enunciado e objeto-suporte”, como pôde concluir Schwartzmann (2009, p. 264). Também foram deixados de fora do debate sobre a significação os sentidos construídos pelas práticas que, atuando pelas “bordas” do texto literário, constroem o sentido global da obra, como é o

caso das práticas de edição e de *marketing*. Desse modo, até recentemente, a Semiótica pouco pôde falar sobre como os recursos de edição, publicação e circulação determinam a estabilidade e a autonomia, o sentido e o estatuto do texto principal⁹ da obra literária.

Esse nosso olhar mais preocupado com os fenômenos ocorridos “nas bordas” do texto literário remonta ao trabalho que desenvolvemos em nossa iniciação científica. Nele, buscamos analisar a construção identitária do ator Hillé, personagem principal de *A obscena senhora D* (HILST, 2001) (FAPESP: 2015/18864-7) da poeta, romancista e dramaturga brasileira Hilda de Almeida Prado Hilst [1930-2004]. Nessa pesquisa, também realizamos uma sucinta reflexão teórica, a partir de um recenseamento bibliográfico, sobre o modo como a Semiótica geriu os estudos sobre a identidade discursiva dos sujeitos, levando em conta o surgimento de novos conceitos, como o de forma de vida (FAPESP/BEPE: 2016/05416-9).

Foi no âmbito dessa primeira pesquisa que tomamos conhecimento da proposta dos Níveis de Pertinência da Análise Semiótica, levada a cabo pelo semioticista francês Jacques Fontanille, cujos trabalhos teremos oportunidade de enumerar e comentar detalhadamente mais adiante. Além dos trabalhos de Fontanille, também pudemos explorar textos da fortuna crítica hilstiana que traziam reflexões bastante diversas sobre a obra de Hilst.

Uma delas, em especial, sempre nos chamou a atenção. Primeiro, por se tratar de uma questão muito reiterada ao longo dos textos críticos. Segundo, por colocar em evidência a possibilidade de se adotar outros níveis de pertinência diante de um problema semiótico que até poderia ser abordado no patamar do texto-enunciado, mas que, certamente, ganharia em complexidade se fosse considerado para além dele.

Trata-se da quase unânime afirmação de que Hilda Hilst teria alcançado mais visibilidade em função de sua “personalidade polêmica” (sua “aura mística e exótica”, seu humor “desbocado”, seus “diálogos com mortos”, seu contato com “discos voadores”) que em função de sua obra. É justamente essa a questão que elegemos agora como problemática de pesquisa para o mestrado, tomando como objeto de estudo *Da poesia* (HILST, 2017a), volume de poemas completos publicado por Companhia das Letras em meados de 2017.

O “Posfácio” desse volume retoma justamente o problema da “personalidade polêmica” vs. “obra” que, segundo a crítica, teria levado a obra de Hilst a esse quadro de invisibilidade, elegendo essa problemática como mote dessa edição. Segundo o “Posfácio” de *Da poesia* (HILST, 2017a), “o descompasso entre *ser vista* e *ser lida* foi uma constante no

9 Segundo a distinção que propomos, **texto principal** é o escopo maior da publicação (um romance, um conjunto de poemas etc.) e **texto secundário**, os textos inseridos nas “bordas” e interstícios do texto principal (prefácios, notas, comentários etc.).

trabalho de Hilst”. Diante disso, “a publicação [...] [desse volume] se inscreve no rol de iniciativas que buscam acertar esse compasso” (HILST, 2017, p. 532).

A leitura do “Posfácio” (HILST, 2017a) nos levou a três questionamentos, que são, de modo geral, os objetivos perseguidos ao longo desta pesquisa:

- (i) lançar luz sobre a participação das questões ligadas à prática de edição na constituição do sentido da obra literária. Ou seja: abordar o livro não apenas como um objeto literário, mas também como um objeto produzido por uma prática de edição, que leva em conta, por sua vez, questões de mercado (público, vendas etc.) juntamente com as questões crítico-literárias;
- (ii) pensar em que medida uma obra editada em livro pode contribuir com a construção de uma identidade editorial para um autor¹⁰ (“Hilda Hilst”), equalizando duas demandas: uma literária, que busca “acertar o compasso entre ser vista e ser lida”, e outra mercadológica, que busca construir uma obra vendável;
- (iii) e, por fim, verificar como os desdobramentos mais recentes da Semiótica podem ajudar a tratar da identidade de um autor construída por uma edição, tendo em vista que o problema da identidade editorial ultrapassa o patamar texto-enunciado e coloca, no centro da discussão sobre a obra literária, o suporte e os textos que a circundam e que circulam na cultura.

Para dar cabo do primeiro e do segundo objetivos, partiremos de trabalhos oriundos das mais diferentes áreas de estudo, que versam sobre edição, história e constituição do livro. Obras e estudos como os de Pierre Bourdieu (2018), Roger Chartier (2014; 2002; 1996), Gérard Genette (2009), Guglielmo Cavallo e Chartier (1999; 1998), Emanuel Araújo (1986) e Wilson Martins (1957), e teses como as de Luciana Bittencourt Tiscoski (2015), Mônica Gama (2013) e Luciana Salazar Salgado (2007) contribuirão em larga medida com a delimitação dos limites e das fronteiras do problema que discutiremos aqui.

Quanto ao terceiro objetivo, serão especialmente os trabalhos mais recentes de Fontanille que possibilitarão estender a reflexão semiótica sobre identidade para a prática de edição. Assim, buscaremos pensar no modo como o livro, considerado em totalidade (suporte, paratextos editoriais etc.) e segundo as práticas que mobiliza, engendra o que chamaremos de **identidade editorial**¹¹. Além desses trabalhos, nos embasaremos em teses como as de Cíntia

10 Autor será, naturalmente, uma identidade actorial construída no discurso, o “ator autor”. O conceito de ator, conforme definido por Greimas e Courtés (2016, p. 44), recobre em pequena medida as noções de personagem, eu-lírico etc., e, por meio de noções como *ethos* e estilo, pode recobrir mais facilmente a noção de autor.

11 A identidade editorial será, evidentemente, a identidade que um autor assume no interior do discurso editorial, produzido e textualizado por uma prática de edição específica, neste caso, a de Companhia das Letras.

Alves da Silva (2016), Matheus Nogueira Schwartzmann (2009) e Jean Cristtus Portela (2008a), que assumem o ponto de vista das práticas para tratar dos problemas de edição.

Segundo a hipótese que perseguiremos aqui, a construção da identidade editorial “Hilda Hilst” se alternaria entre duas demandas: de um lado, a iniciativa de afastar de *Da poesia* (HILST, 2017a) essa “personalidade polêmica”, respondendo à demanda crítico-literária de dar visibilidade à obra, já que teria sido a própria “aura exótica” de “Hilda” o motivo dessa invisibilidade; de outro, a necessidade de recolocar essa “personalidade polêmica” em cena. Neste último caso, supomos que a prática de edição manteria esses traços polêmicos na obra para potencializar as vendas, atraindo um público interessado mais pela figura “excêntrica” de “Hilda” do que, necessariamente, por sua obra.

A escolha da Semiótica de linha francesa e dos seus desdobramentos mais recentes é uma condição importante para alcançarmos os objetivos elencados aqui. Nesse cenário teórico, nossa principal metodologia de análise será o modelo dos Níveis de Pertinência da Análise Semiótica (FONTANILLE, 2008a, 2008b; 2006; 2005, 2004), que tem se mostrado eficaz na abordagem de objetos de sentido cujos mecanismos de significação não estão situados apenas na dimensão “linguística” do texto, mas, também, em sua materialidade ou nos usos que dele se faz. Trata-se de um modelo que abre caminho para estudos inovadores sobre semióticas-objeto pouco descritas pela teoria, como a prática de edição da obra literária.

Diante disso, além da aplicação do modelo fontanilliano a uma semiótica-objeto relativamente nova para a teoria (a prática de edição), realizaremos uma reflexão semiótica sobre a circulação e o tratamento editorial da obra de poesia de Hilst, a partir da discussão de um tema apontado como central pela crítica: o embate “Hilda” vs. “Hilst”¹², que ganha centralidade em *Da poesia* (HILST, 2017a). Outra importante contribuição deste estudo está no fato de ele mobilizar, sob a perspectiva da Semiótica Francesa, trabalhos sobre o livro e a edição¹³, fazendo avançar questões sobre suporte, edição, circulação e valoração da obra literária em uma abordagem linguística e discursiva.

A seguir, trataremos, especificamente, do problema da identidade editorial construído por *Da poesia* (2017a). Falaremos, assim, de aspectos relativos ao estabelecimento dessa problemática, ao modo como ela está construída nesse volume e sobre a maneira segundo a qual ela foi abordada e justificada pela crítica ao longo dos últimos anos.

12 Neste trabalho, empregaremos uma oposição semelhante àquela assumida por Schwartzmann (2016; 2009) que distingue, na figura de Sá-Carneiro, o sujeito autoral (Sá-Carneiro) do sujeito sócio-histórico (“Mário”).

13 Referimo-nos aos trabalhos já citados de Pierre Bourdieu (2018), Roger Chartier (2014; 2002; 1996), Gérard Genette (2009), Guglielmo Cavallo e Chartier (1999; 1998), Emanuel Araújo (1986) e Wilson Martins (1957); teses como as de Luciana Bittencourt Tiscoski (2015), Mônica Gama (2013) e Luciana Salazar Salgado (2007).

1 O problema da identidade editorial em *Da poesia*

Hilda de Almeida Prado Hilst — ou Hilda Hilst, como preferia assinar seus textos — escreveu extensa obra em língua portuguesa. São quase trinta livros, que abarcam os três grandes gêneros literários: o romance, a poesia e a dramaturgia. Hilst também assinou uma série de crônicas publicadas em jornais do interior de São Paulo, às quais se somam uma menor e interessante produção de aquarelas e desenhos.

Laureada com inúmeros prêmios, tendo inclusive recebido dois “Jabutis”, não lhe faltaram elogios e reconhecimento de críticos renomados, como Anatol Rosenfeld (1969) e Antônio Buarque de Holanda (1952). Mas, embora Hilst tenha recebido em vida o reconhecimento da crítica especializada, a sua obra sempre foi taxada de hermética pelos leitores “comuns”, permanecendo por anos na “geladeira literária” do Brasil, com seus livros eram publicados em pequenas tiragens, quase sem alcance e distribuição. A esse respeito, Massao Ohno, artista gráfico, editor e entusiasta da autora, chegou a lhe falar da angústia de editar suas obras. Segundo ele, elas se “empilhavam nos estoques” (DINIZ, 2013, p. 32).

Esse quadro de invisibilidade começaria a mudar em 2001, quando da publicação da obra completa de Hilst pela Editora Globo, em volumes individuais e antológicos organizados por Alcir Pécora, professor de literatura da Unicamp. Anos mais tarde, em 2017, a compra dos direitos autorais de Hilst pela Companhia das Letras acabaria por lançá-la de vez no cenário literário nacional. Diferentemente do que fez a Editora Globo, que optou por publicar alguns títulos separadamente, Companhia das Letras investiu na ideia de “obra completa” em “edição crítica”. Publicou, em 2018, os dois volumes de *Da prosa* (HILST, 2018a; 2018b), e em 2017, *Da poesia* (HILST, 2017a), sendo este último o objeto de estudo deste trabalho.

Nele, a questão do embate “Hilda” vs. “Hilst” é central. No “Posfácio” desse volume (HILST, 2017a), pode-se encontrar a afirmação de que “o descompasso entre ser vista e ser lida foi uma constante no trabalho da autora [Hilst]” (HILST, 2017a, p. 532). O artigo “O excesso em dois registros”, que também está contido em *Da poesia* (HILST, 2017a), traz declarações semelhantes. Segundo esse artigo, “Hilst ainda não teve sua obra devidamente avaliada, isso porque sequer é bem conhecida” (HILST, 2017a, p. 563).

Nesses textos, também são estabelecidas hipóteses para o que teria levado uma obra premiada e diversa como a de Hilst à “geladeira literária” do Brasil. Segundo o já citado artigo “O excesso em dois registros”, teria sido a “aura exótica” de “Hilda” o que sempre ocupou o centro das discussões a respeito de sua obra. O “seu isolamento numa fazenda [...], suas roupas que vão de princesa a camponesa, seu convívio com cães abandonados [...], seu diálogo com

vozes misteriosas” (HILST, 2017a, p. 563) são fatores que teriam colaborado para que Hilst fosse lembrada por sua “conduta”, mais do que por sua literatura.

O “Posfácio” de *Da poesia* (HILST, 2017a) levanta justamente essa hipótese:

Ela [Hilst] queria ser lida, lida *mesmo*, por leitores atentos. Suas entrevistas revelam o modo como a própria autora se dedicou a construir sua imagem pública e a reivindicar espaço no meio literário. Essa autoconstrução, que dançou ao sabor dos *capricci* da imprensa, desaguou na imagem que hoje se tem de Hilda Hilst. Hilda, a reclusa da Casa do Sol, com dezenas de cães. Hilda, que apareceu no *Fantástico* nos anos de 1970 dizendo que gravava vozes de mortos. Hilda provocadora, desbocada, obscena, meio louca, eremita, arredia, indomesticável... [...]. Essa imagem [...] acabou por dificultar o acesso à obra, revestindo-a com um misto de impenetrabilidade e fama (HILST, 2017a, p. 533, grifos do autor).

De modo geral, é possível notar que os textos da crítica selecionados para compor *Da poesia* (HILST, 2017a) acabam por atribuir à “Hilda” os motivos da invisibilidade da obra de Hilst. Do ponto de vista da Semiótica, a princípio, podemos assumir que essa constatação por parte da crítica indica uma cisão identitária que redunde em duas narrativas: a de “Hilda”, a “mulher de personalidade polêmica”, e a da Hilst, a instância autoral.

Nesse caso, o que nos parece mais interessante de se observar é: ao dar espaço nesse volume a textos que contêm esses aspectos “polêmicos”, a prática de edição acaba por retomar os traços constitutivos dessa “personalidade exótica”, de uma mulher “eremita, arredia, indomesticável”, como enfatiza o trecho acima retirado do “Posfácio”. Mais que isso, sob o ponto de vista global desse volume, a partir da seleção desses textos específicos, a prática de edição insere, na mesma unidade material em que se encontram os poemas de Hilst, os traços identitários valorizados como polêmicos, que supostamente teriam levado a sua obra ao quadro de invisibilidade, enfatizando assim a homologação dessas identidades.

Essa homologação se intensifica ao passo que é possível observar nos poemas um discurso semelhante àquele que teria predominado diante da própria obra da autora. Em *Bufólicas*, há versos como “mudo, pintudão / o reizinho gay / reinava soberano / sobre toda a nação” (HILST, 2017a, p. 493). Em *Do desejo*, os temas mantêm-se ainda no universo da imoralidade, das palavras “abaixo da cintura”, como dizia Hilst: “Pensei subidas onde não havia rastros. / Extasiada, fodo contigo / Ao invés de ganir diante do Nada” (HILST, 2017a, p. 480).

Como se nota, figuras e temas como “pintudão”, “foda”, “provocadora, desbocada, obscena” constroem um discurso da baixa corporeidade, dando lugar à imoralidade, ao calão. Trata-se de uma “isotopia” (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2016) que pode ser lida tanto na poesia de Hilst, quanto nas declarações que os textos da crítica, selecionados pela prática de edição para compor *Da poesia* (HILST, 2017a), trazem a respeito de “Hilda”.

É isso o que acaba aproximando a instância autoral de uma pretensa “instância ontológica”. Assim, o objetivo editorial anunciado em *Da poesia* (HILST, 2017a) não parece se sustentar. A cisão identitária entre uma “Hilda” que já teria alcançado a visibilidade do público por sua conduta “polêmica” e uma autora “sequer bem conhecida” não nos parece, de fato, ocorrer. Ao contrário, os paratextos acabam por contribuir para que os textos de Hilst, “baixos” ou “imorais”, passem a funcionar como uma extensão da própria identidade de “Hilda”. Ocorre exatamente como a crítica havia elucidado: “Hilda”, a polêmica mulher da Casa do Sol, segue predominando largamente diante de Hilst e sua obra.

Essas isotopias temáticas e figurativas, que projetam elementos de uma narrativa de vida sobre os valores da obra e vice-versa, não são uma marca apenas da obra de Hilst. De fato, muitos escritores são recebidos pela crítica segundo esse viés que vai matizar a produção artística por um prisma biográfico¹⁴. No caso de Hilst, especificamente, o que nos parece ocorrer é uma certa sobreposição de identidades: o “sujeito-histórico” (“Hilda”)¹⁵, dada a sua visibilidade, submete o sujeito-autoral (Hilst) a um crivo (“polêmico”, “imoral”) de leitura.

Com isso, temas e figuras propagados nos discursos sobre a “personalidade polêmica” de “Hilda”, também veiculados pela obra de Hilst, ganharam destaque em jornais literários e em textos da crítica a ponto de terem espaço em uma edição cujo mote é, justamente, desfazer essa sobreposição. Portanto, há na cultura uma supervalorização¹⁶ da imagem de “Hilda” — “a excêntrica filha de fazendeiros de café” — em detrimento de Hilst e sua obra, na medida em que esta seria lida em função daquela. É o que se pode concluir com o já citado trecho do “Posfácio”, segundo o qual “o descompasso entre ser vista e ser lida foi uma constante no trabalho” de Hilst, daí o fato de “a publicação [...] [de] *Da poesia*” se inserir “no rol das iniciativas que buscam acertar esse compasso” (HILST, 2017a, p. 532) de visibilidade.

É diante desse problema que concebemos nossa hipótese de trabalho. Acreditamos que, em *Da poesia* (HILST, 2017a), o exercício de construção da identidade editorial “Hilda Hilst” é paradoxal. Em vez de ressaltar a imagem de “Hilda” construída (excêntrica e polêmica) na cultura, a edição que analisaremos vai na direção de valores mais literários e da afirmação

14 Podemos citar um caso semelhante: o da obra de Mário de Sá-Carneiro [1890-1916], conforme aponta Schwartzmann. Para ele, “o tema do suicídio, ‘marca’ do fim d[a vida do poeta], aparece com frequência nos estudos sobre a sua obra”. Por conta disso, “muitos leitores e pesquisadores [ao falarem da sua obra] buscaram, de fato, tratar principalmente do poeta, do próprio Mário, sujeito-histórico” (2016, p. 57).

15 Esse “sujeito sócio-histórico” é acessível unicamente no interior dos discursos (entrevistas, reportagens etc.) em que aparece “textualizado”, dotado de uma identidade recoberta por uma espécie de “efeito de biografia” (SCHWARTZMANN, 2016).

16 Esse fenômeno de (re)valorização é entendido aqui, em perspectiva semiótica, como um procedimento de atribuição modal.

de uma nova narrativa de vida. Por meio dela, vê-se uma “Hilda” urbana, de boa família, dedicada à literatura, distante, portanto, dos valores “polêmicos” que a teriam alçado à fama.

Junto a isso, supomos que o caráter mercadológico (atento ao “gosto das massas”), que atravessa o estatuto da obra literária, não apaga totalmente os valores “polêmicos” dessa identidade dotada de mais visibilidade, deixando-os “potencializados” em textos específicos dessa obra. Ocorre como se essa edição assumisse uma demanda da crítica em um nível mais evidente (= acertar o descompasso entre “ser vista e ser lida”), sem abandonar totalmente a demanda de mercado, tomando o fato de “Hilda” já ter alcançado a fama (por meio de sua “personalidade polêmica”) como um “fator positivo” para as vendas.

É justamente dessa tensão entre identidades que buscaremos tratar aqui. Em *Da poesia* (HILST, 2017a), há diversos elementos que permitem sustentar essa hipótese. Antes de pontuá-los, é importante detalhar nosso objeto de estudo, para então tratarmos do modo como ele atualiza a problemática identitária e editorial que discutiremos ao longo dos próximos capítulos.

2 Do objeto

Da poesia (HILST, 2017a) contém 581 páginas, compostas em papel “Pólen soft” (de tom amarelado), dobradas no formato “in-4º (13 × 21cm e 700g), com textos impressos em tipografia *Warnock*. A capa e o projeto gráfico ficaram sob responsabilidade da *designer* e ilustradora brasileira Elisa von Randow. Para realizar o projeto, a artista teve à sua disposição os conhecidos retratos que Fernando Lemos (LEMO; MASSI, 2018) fez de Hilda Hilst no final da década de 1950. Outras fotografias foram recolhidas do acervo pessoal de Lygia Fagundes Telles, atualmente sob os cuidados do Instituto “Moreira Salles”:

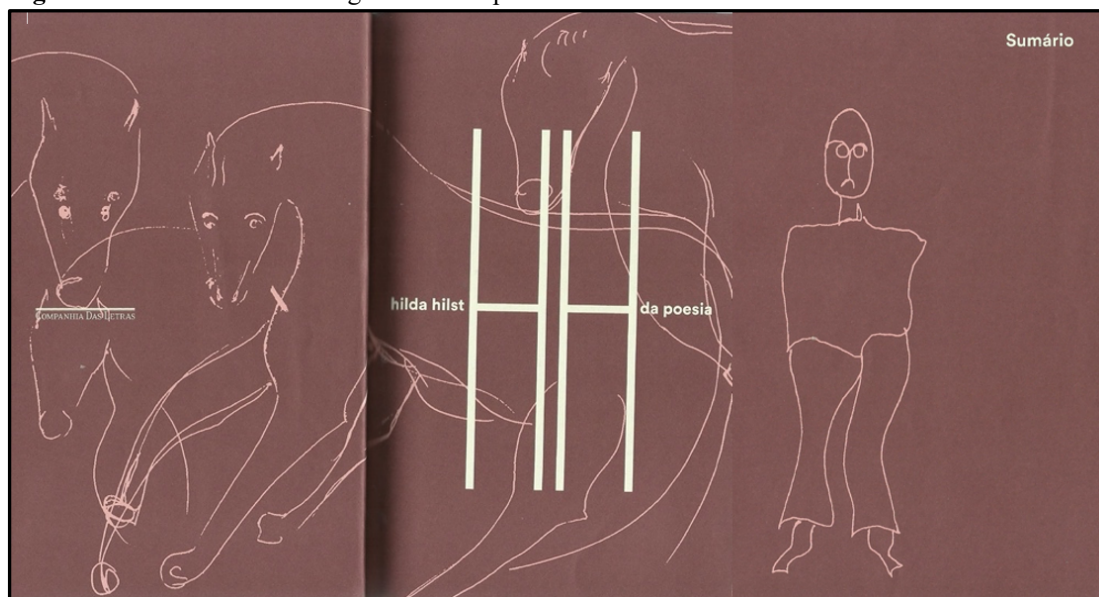
Figura 1 - Exterior de *Da poesia*.



Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

O interior da obra contém uma série de “folhas de rosto” e “guardas de capa”. É sobretudo nesses peritextos que poderemos ver o modo como a prática de edição de *Da poesia* (HILST, 2017a) aproveitou alguns dos desenhos feitos por Hilst quando do projeto gráfico:

Figura 2 - Folhas de rosto e de guardas de capa.



Fonte: reprodução total a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

Nessa edição, respeitaram-se os livros individuais de poemas originalmente publicados por Hilst. Desse modo, cada um dos 422 poemas está localizado no interior do seu “livro original”, totalizando 26 seções organizadas cronologicamente, de acordo com os títulos publicados, indo de *Presságio* (HILST, [1950] 2017a) até *Cantares do sem-nome e de partidas* ([1995] 2017a). *Da poesia* (HILST, 2017a) também traz a seção “Poemas inéditos, versões e esparsos”, um diferencial com relação às edições anteriores:

Figura 3- Sumário.

10 Apresentação	215 Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo (1967)	477 Do desejo (1992)
15 Presságio (1950)	221 Exercícios para uma ideia (1967)	485 Da noite (1992)
39 Balada de Alzira (1951)	227 Júbilo, memória, noviciado da paixão (1974)	491 Bufólicas (1992)
69 Balada do festival (1955)	301 Da morte. Odes mínimas (1980)	507 Cantares do sem nome e de partidas (1995)
79 Roteiro do silêncio (1959)	351 Cantares de perda e predileção (1983)	517 Poemas inéditos, versões e esparsos
113 Trovas de muito amor para um amado senhor (1960)	405 Poemas malditos, gozosos e devotos (1984)	
133 Ode fragmentária (1961)	427 Sobre a tua grande face (1986)	532 Posfácio — Victor Heringer
161 Sete cantos do poeta para o anjo (1962)	437 Amavisse (1989)	551 Lygia Fagundes Telles sobre Hilda Hilst
169 Trajetória poética do ser (I) (1963-1966)	453 Via espessa (1989)	557 De Caio Fernando Abreu para Hilda Hilst
197 Odes maiores ao pai (1963-1966)	461 Via vazia (1989)	563 Hilda Hilst, o excesso em dois registros — Vilma Arêas e Berta Waldman
205 Iniciação do poeta (1963-1966)	467 Alcoólicas (1990)	570 Sobre a autora
		572 Índice de títulos e primeiros versos

Fonte: reprodução total a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

Podemos ver que essa obra contém um vasto paratexto editorial, como é característico das edições críticas. O primeiro desses elementos é o texto de “Apresentação”. Nele, há uma exposição literário-biográfica da produção poética de Hilst. Por literário-biográfico nos

referimos ao fato de que, na “Apresentação” (HILST, 2017a), as datas de publicação das obras são assumidas como perspectiva temporal de narração.

Esse ponto de vista — aquele que apresenta a vida segundo a obra — será matizado pelo peritexto seguinte, o “Posfácio” escrito por Victor Heringer¹⁷ (HILST, 2017a, p. 532-50). Trata-se de um texto no qual duas práticas se fundem: a de crítica literária e a de crítica biográfica. Como veremos, o “Posfácio” retoma episódios ocorridos com “Hilda” como ponto de partida para a análise da obra de Hilst (2017a), apresentando reflexões sobre como essas “cenar da vida” teriam impactado o desenvolvimento da literatura hilstiana.

Ligya Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu também tiveram textos (re)publicados nessa edição. “Ligya Fagundes Telles sobre Hilda Hilst” é um excerto de *A disciplina do amor*, obra de Telles publicada em 2010 por Companhia das Letras. O relato possui cerca de cinco páginas e está localizado na seção final do livro. O subtítulo “Da amizade” indica uma narrativa “íntima”. A autora de *As meninas* anuncia já nas primeiras páginas que deixará para os críticos de Hilst “a tarefa de análise de sua vasta obra em prosa e verso” (HILST, 2017a, p. 551), propondo-se a falar do tempo que passaram juntas “em juventude e maturidade”. Diversos episódios são narrados, revestidos pelas paixões que alimentam a saudade e a memória.

Já a carta de Caio Fernando Abreu¹⁸, datada de 29 de abril de 1969, traz uma interessante apreciação crítica de “Osmo” e de “O unicórnio”, textos que podem ser lidos como contos ou como “capítulos” do seminal *Fluxo-Floema* (HILST, 2017a). A carta se organiza em torno de duas paixões ou estados de alma do sujeito Caio Fernando Abreu: a admiração — de um escritor iniciante por uma escritora premiada — e a saudade, nesse caso, de uma amiga, “Hilda”, a “querida unicórnea”, como ele preferiu chamá-la na carta.

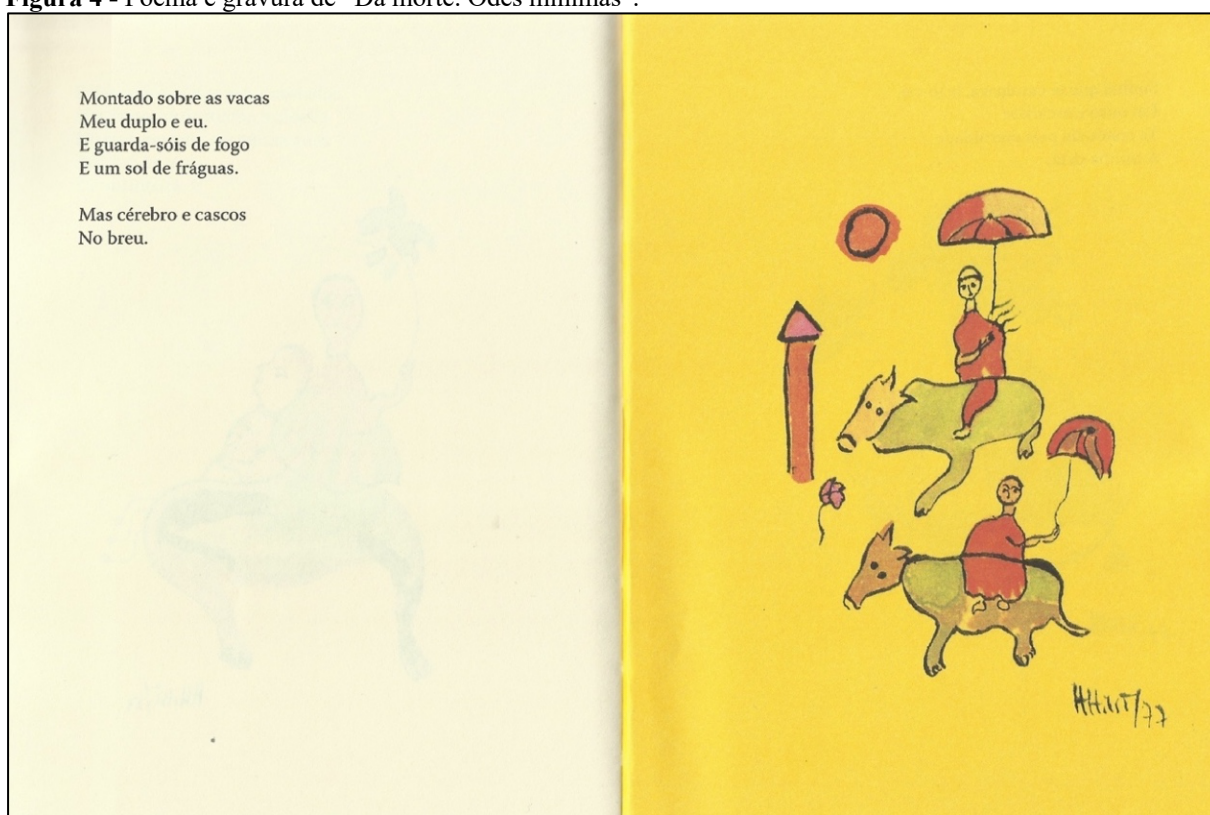
Em seguida, temos o artigo “Hilda Hilst, o excesso em dois registros”, publicado originalmente em *O jornal do Brasil*, em 1989, por Vilma Arêas e Berta Waldman, e republicado em *Da poesia* (HILST, 2017a). O texto contém um pequeno trecho introdutório escrito pelas autoras, seguido da transcrição de parte de uma entrevista que as pesquisadoras realizaram com Hilst na década de 1980. As questões que compõem a entrevista incidem em problemáticas bastante frequentadas pelos estudiosos de Hilst: a linguagem chula das personagens, a “estratégia de chamar a atenção para a sua obra por meio do registro pornográfico” (PÉCORA, 2005) e o público leitor ausente.

¹⁷ É importante destacar desde já que, sob o ponto de vista das práticas semióticas, o livro é um enunciado global, ainda que traga marcas de diversos enunciadore, como o nome de Heringer. Portanto, sob controle da instância de edição, tanto o posfácio quanto a capa, por exemplo, podem ser tomados como fruto de uma mesma prática que controla diferentes atos enunciativos.

¹⁸ Publicada originalmente em *Cadernos de Literatura Brasileira* (HILST, 1999).

Além de escrever, Hilst também desenhava. Ao longo de *Da poesia* (HILST, 2017a), o leitor pode encontrar uma pequena amostra de sua produção plástica-artística. Desde as edições passadas (Biblioteca Azul, por exemplo), cinco de suas aquarelas são publicadas junto aos poemas de *Da morte. Odes mínimas*. Em *Da poesia* (HILST, 2017a), manteve-se essa tradição. Nesse volume, especialmente, as aquarelas ocupam uma página inteira, localizadas entre os poemas, sempre nas laudas de número ímpar. Suas páginas são amarelas, de tom bem mais “vivo” do que o amarelo do “Pólen Soft”, papel usado em toda essa edição:

Figura 4 - Poema e gravura de “Da morte. Odes mínimas”.



Fonte: reprodução total a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a, 310-11).

Na porção do livro que contém as aquarelas, as páginas à esquerda trazem um poema. Nesse exemplo acima, pode-se ler: “montado sobre as vacas / meu duplo eu. / E guardas-sóis de fogo / E um sol de frágua. // Mas cérebros e cascos / No breu.” (HILST, 2017a, p. 310). Também é possível encontrar 27 desenhos, localizados nas “capas individuais” de cada livro de poemas, o que é uma novidade com relação às edições passadas:

Figura 5 - Capa de “Alcoólicas”.



Fonte: reprodução total a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a, p. 467).

Outro aspecto que se destaca nessa edição recente é a quantidade de “senhas de leitura”, termo cunhado por Chartier (1996). As “senhas”, segundo ele, são “instruções” que buscam “produzir uma leitura correta” e facilitada da obra (CHARTIER, 1996, p. 95). Do ponto de vista da prática de edição, um dos elementos mais interessantes de peritexto editorial (textos produzidos pela edição) que podemos encontrar em *Da poesia* (HILST, 2017a) é o conjunto de “Notas do editor (N.E)”, formado por 41 elementos. Por fim, para uma apresentação mais detalhada de nosso objeto, elaboramos as tabelas a seguir, usando a noção genettiana¹⁹ (GENETTE, 2009) de paratexto. Na “tabela 1”, temos o peritexto, composto pelos **textos secundários**, localizados na mesma unidade material que o **texto principal** de uma obra²⁰:

19 A noção de paratexto será discutida mais detalhadamente no capítulo teórico, mas a definição que já apresentamos em nota (cf. nota 3) basta para entender a organização das tabelas.

20 Conforme distinção já proposta, **texto principal** é o escopo maior da publicação (um romance, um conjunto de poemas etc.), e **texto secundário**, os textos inseridos nas “bordas” e interstícios do texto principal (prefácios, notas, comentários etc.).

Tabela 1 - Peritexto de *Da poesia* (HILST, 2017).

PERITEXTO	
Descrição	Página em <i>Da poesia</i>
A N T E R I O R	Fotografia “Lygia e Hilda”. 1960. 534.
	“Lygia F. Telles Sobre H. Hilst”. <i>A disciplina do amor</i> . Excertos. 2010. 551-56.
	“De Caio F. de Abreu para H. Hilst”. Carta. 1999. 557-62.
	“Hilda Hilst, o excesso em dois registros”. <i>Jornal do Brasil</i> , 1989. 563-69.
	“Para o Daniel”. <i>Fac-símile</i> . 1988. 519.
	“Aquarelas”. Casa do Sol. 1977. 305; 307; 309; 311; 313.
O R I G I N A L	Primeira e segunda capas. -
	“Lombada”. -
	“Orelhas”. -
	“Folhas de Rosto e guarda”. 5-8.
	Fixa catalográfica. 8.
	Sumário. 9.
	Texto de “Apresentação”. 10-14.
	Notas de edição. 12; 14; 49; 83; 111; 135; 165; 166; 352; 469; 518; 519; 521; 522; 524; 526-530; 532; 533; 534; 535; 536; 537; 538; 539; 540; 544; 545; 546; 547; 548; 549; 551; 563; 567.
	Desenhos feitos por Hilst. 15; 39; 59; 79; 113; 133; 161; 169; 197; 205; 215; 221; 227; 301; 351; 405; 427; 437; 453; 461; 477; 485; 491; 517; 531.
	Capas individuais dos livros de poemas. 15; 39; 59; 79; 113; 133; 161; 169; 197; 205; 215; 221; 227; 301; 351; 405; 427; 437; 453; 461; 467; 477; 485; 491; 507; 517.
	Epígrafes. 17; 41; 43; 55; 61; 81; 90; 114; 118; 135; 149; 162; 171; 187; 206; 216; 229; 230; 162; 298; 352; 407; 439; 469; 478; 492; 509.
	Dedicatórias. 16; 40; 60; 63-4; 74; 80; 97; 108; 170; 199; 218; 263; 286-9; 291; 292; 317; 353; 406; 428; 438; 468; 470; 479; 508.
	Títulos. 15; 39; 59; 79; 113; 133; 161; 169; 197; 205; 215; 221; 227; 301; 351; 405; 427; 437; 453; 461; 467; 477; 485; 491; 507; 517.
	“Posfácio”. 532-50
	“Índice de títulos e primeiros versos” 572-82
	Calofão. 584
	“Sobre a autora”. 570
	“Índices sistêmicos”. Círculo preenchido: 49; 57; 136-47; 150-59; 429-35; 521; 524; 527-30. Numeral: 18-48; 58-135; 148-150; 160-429; 436-520.

Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a) e de Genette (2009).

E, na “tabela 2”, temos o epitexto, composto por textos que fazem referência à *Da poesia* (HILST, 2017a), localizados em outros suportes:

Tabela 2 - Epitexto de *Da poesia* (HILST, 2017a).

EPITEXTO	
Descrição	Referência em <i>Da poesia</i>
<i>Amavisse</i> (HILST, 1989).	530.
<i>Sete cantos do poeta para o anjo</i> (HILST, 1962).	165.
<i>Poesia 1959/1967</i> (HILST, 1967).	14; 111.
<i>Do desejo</i> (HILST, 1992).	14; 111.
<i>Roteiro do silencio</i> (Hilst, 1959).	83; 111.
<i>Sete cantos do poeta para o anjo</i> (HILST, 1962).	165.
“H. Hilst: poeta, narradora, dramaturga”. Prefácio. <i>Fluxo Floema</i> (HILST, 1970).	Nota 1: 532.
<i>Fico besta quando me entendem</i> (DINIZ, 2013).	Nota 2: 532.
“Na casa de Hilda Hilst”. <i>Cult</i> , maio de 2015.	Nota 3: 433.
“As entrevistas de H. Hilst” (DESTRI, 2015). <i>In: Tereza</i> , n. 15, v.1, mai. 2015.	Nota 4: 533.
“As várias faces da poesia de H. Hilst” (DUARTE, 2014). <i>In: Nau literária</i> , v.10, n. 14, 2014.	Nota 5: 534.
<i>Do corpo ao texto</i> (tese) (SOUZA, 2009).	Nota 6: 535.
“Depoimento de Moura Fuentes”.	Nota 10: 537.
“Nota do organizador por A. Pécora”. <i>In: Odes mínimas</i> (HILST, 2003)	Nota 11: 537.
“Reportagem completa”. <i>Fantástico</i> em 1979. <i>Youtube</i> .	Nota 14: 540.
“Entrevista”. <i>Cadernos de Literatura Brasileira</i> (SALLES, 1999).	Nota 17: 544.
<i>A personificação demoníaca de deus em Poemas malditos, gozosos e devotos</i> (BRANDÃO et al, 2012).	Nota 18: 544.
<i>Recepção e fluxo do grotesco em H. Hilst</i> (tese) (SILVA 2008).	Nota 20: 546.
<i>O limiar da carne: amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst</i> (tese) (SILVA, 2011).	Nota 21: 547.
O R I G I N A L <i>Booktrailer: Da poesia</i>, de Hilda Hilst. Publicado no <i>Youtube</i> por Companhia das Letras (2017).	-
P O S T E R I O R <i>Da prosa</i>, vols. I e II (HILST, 2018).	-
P O S T E R I O R “Flip homenagem Hilda Hilst”. <i>Folha de São Paulo</i>, 2018.	-
P O S T E R I O R “Hilda Hilst: Quem é a homenageada da Flip 2018”. <i>Veja</i>, 2018.	-
P O S T E R I O R “Hilda Hilst: conheça a autora homenageada da Flip 2018”, <i>Globo</i>, 2018.	-

Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a) e de Genette (2009).

3 Da organização dos capítulos

A fim de dar conta dos objetivos perseguidos ao longo deste trabalho, bem como para comprovar a hipótese que levantamos, apresentaremos, no primeiro capítulo, intitulado “Ideias para um exercício”, os pressupostos teóricos que embasam esta discussão. Inicialmente, conduziremos uma reflexão teórica a partir de trabalhos sobre o livro e a edição, tendo como pano de fundo algumas questões teóricas fundamentais em Semiótica. O objetivo será o de estabelecer que a constituição do objeto-livro ocorre por uma série de processos que não são puramente textuais e/ou literários, sendo por meio da noção de prática que podemos entrever e analisar todos esses processos.

Para a primeira questão, falaremos do modo como a dimensão “mercadológica” do livro pode ser depreendida já a partir de sua capa, lançando mão de alguns estudos que o consideram um objeto de mercado. Nessa prática mercadológica, as capas funcionam como uma espécie de “chamada”, para usar um termo do jargão publicitário. Sua função, como veremos, é a de manipular o leitor para assumir um contrato fiduciário (de compra e de leitura) que corrobora as estratégias e os objetivos editoriais.

No que diz respeito à segunda questão, faremos uma apresentação da noção de prática semiótica, contextualizando seu surgimento, juntamente com uma descrição detalhada do modelo fontanilliano dos Níveis de Pertinência. Após detalhar esse modelo, demonstraremos como essa metodologia de análise permite reunir, sob um ponto de vista semiótico, reflexões importantes sobre o estatuto mercadológico e literário de uma obra, conduzidas já há algum tempo por estudiosos do livro e da edição. A ideia será a de evidenciar como a noção de prática (também de estratégia), circunscrita no modelo dos níveis, pode fazer avançar a discussão sobre a função do suporte e das práticas edição, de crítica e de *marketing* na valorização da obra.

Posteriormente, dedicaremos algumas páginas ao trabalho de Gérard Genette, *Paratextos editoriais* (2009), a fim de demonstrar, primeiro, como a noção de paratexto, aliada às noções de prática e de estratégia, permite encarar a obra literária como resultante de um “procedimento de montagem” (PORTELA, 2008). Sob esse ponto de vista, veremos que o sentido global da obra é construído pela relação entre diferentes “peças”, “amalgamadas” a partir de propriedades textuais, discursivas e materiais (intertextualidade, interdiscursividade e suporte formal/material). Ao mesmo tempo, faremos algumas aproximações entre o ponto de vista de Genette (2009) e o da Semiótica, indicando intersecções teóricas entre o que parece ser, a princípio, dois modos distintos de focalizar o mesmo problema: o de um conjunto de textos colocados em relação em uma mesma unidade global e coesa de sentido.

No segundo capítulo, “Exercícios para uma ideia”, no item “O paratexto visual”, analisaremos alguns peritextos e epitextos visuais de *Da poesia* (HILST, 2017a). Na análise das capas, buscaremos comprovar as suposições teóricas que levantamos no item “O papel da capa na construção do livro: alguns apontamentos”. Veremos, portanto, como nessa “região” do livro a prática de edição equaliza diferentes graus de presença da identidade de “Hilda” e de “Hilst”, levando o enunciário editorial a traçar um percurso segundo o qual se deve passar primeiro pela obra da autora, para só então chegar à sua “identidade polêmica”. Acrescentando a essa análise o retrato de Hilst²¹, buscaremos comprovar que as alterações estabelecidas pela prática de edição, no retrato usado na capa, visam manter justamente esse percurso.

Já no item “O paratexto verbal”, analisaremos as notas de edição, os textos da crítica, uma carta e um relato. O objetivo será o de demonstrar a maneira como as questões de suporte, bem como os procedimentos de tematização e de figurativização, atuam na construção da identidade editorial “Hilda Hilst”. Examinaremos, assim, a forma pela qual os peritextos de *Da poesia* (HILST, 2017a) permitem ler o percurso autoral de Hilst como um trajeto de abdicação de uma vida luxuosa e de dedicação à literatura. Por fim, na análise das notas de edição, demonstraremos como a prática de edição, lançando mão das propriedades do suporte formal e material, estabiliza diferentes lugares de inscrição para o texto autoral e para o texto editorial.

A organização dos capítulos de análise, que considera primeiro os paratextos visuais e, depois, os paratextos verbais, obedece ao protocolo de leitura imposto pelo livro. Os paratextos visuais são o primeiro elemento que o leitor apreende, tendo em vista que a leitura começa, sempre, pela capa, passa pelas folhas de rosto e de guarda para, por fim, chegar aos textos da crítica e aos poemas. Antes de proceder ao exame de cada um desses elementos, apresentamos, a seguir, os pressupostos teóricos que embasam a nossa discussão.

21 A ficha catalográfica indica que o retrato da capa foi retirado do ensaio fotográfico feito por Fernando Lemos, que pode ser encontrado na obra *Fernando Hilda Lemos Hilst* (LEMONS; MASSI, 2018).

I

IDEIAS PARA UM EXERCÍCIO²²

Tendo perdido a inocência e o poder oracular, o discurso teórico tem a obrigação de apresentar a lista dos ingredientes que compõem o valor veridictório a que ele aspira.

Claude Zilberberg, 2011, p. 15.

1.1 As práticas semióticas

Estranha ideia, poder-se-ia pensar, retornar às “práticas” hoje.

Jacques Fontanille, 2008b, p. 1.

O excerto dessa epígrafe foi retirado do *avant-propos* de *Pratiques Sémiotiques* (2008b), obra em cujo prefácio Fontanille reivindica a pertinência e atualidade da noção de **prática semiótica**. Embora o termo não seja totalmente novo para os semioticistas, aparecendo já no *Dicionário de semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 2016) em 1979, quase trinta anos depois, Fontanille não deixou de prever o estranhamento que a publicação de *Pratiques Sémiotiques* (2008b) viria a causar. Segundo ele, houve um tempo em que se “interessar *práxis* era uma maneira de fazer referência a uma ideologia de inspiração ‘materialista’, senão marxista, e o materialismo marxista não desperta tanta curiosidade hoje” (2008b, p. 1, tradução nossa)²³. Além disso, ele destaca que a noção de *práxis*²⁴ se desenvolveu respondendo a uma crítica

22 Trata-se de uma paráfrase do título que Hilst dá a um de seus conjuntos de poemas: “Exercícios para uma ideia” (HILST, 2017a, p. 221-27).

23 Trecho original: “*Il fut un temps où s’intéresser à la praxis était une manière de faire référence à une idéologie d’inspiration “matérialiste”, sinon marxiste, et le matérialisme marxiste ne fait plus guère recette aujourd’hui*” (FONTANILLE, 2008b, p. 1).

24 José Luiz Fiorin destaca que a *práxis* enunciativa “foi introduzida para operacionalizar na análise uma preocupação recorrente de Greimas: a de que o caráter idioletal dos textos individuais não pode fazer esquecer o caráter eminentemente social da comunicação humana” (2010, p. 23).

endereçada ao “idealismo formal” do(s) estruturalismo(s), uma vez que “as estruturas não saíam à rua”, como se dizia na França na década de 1960. Curiosa ideia, portanto, que um semioticista queira se voltar, atualmente, para o estudo das práticas (FONTANILLE, 2008b, p. 1).

Hoje, mais de uma década após a publicação de *Pratiques Sémiotiques* (2008b), vê-se que o estranhamento de fato ocorreu mais em função do impacto teórico e epistemológico da proposta fontanilliana — a elaboração das bases de uma semiótica da cultura e da experiência no âmbito da Semiótica Francesa — que em função da coloração “ideológica”, à qual a noção de prática semiótica poderia remeter.

Amparada por uma teoria das práticas semióticas, essa reflexão fontanilliana (FONTANILLE, 2008b) trouxe para o centro da discussão teórica e epistemológica o modo como a significação responde à diversidade de “interferências” nem sempre “linguísticas” que atravessam a produção do sentido. Essas interferências, por bastante tempo relegadas ao conjunto de dados **não pertinentes** para a análise, ressurgem com centralidade em *Pratiques Sémiotiques* (FONTANILLE, 2008b).

De modo geral, é possível afirmar que essa proposta possibilitou ao analista integrar, no exame do sentido, o agenciamento da diversidade de elementos figurativos, materiais/matéricos, formais, práticos-estratégicos, éticos e atitudinais que podem entrar em jogo na significação e “forçar” a semiose a se adaptar e a se otimizar com relação às condições de produção e de circulação do sentido na cultura.

Mais especificamente, a teoria das práticas, circunscrita em uma reflexão semiótica sobre a edição da obra literária, permite encará-la como o fruto de um processo complexo de construção. Esse processo envolve diversos atores (escritores, editores etc.), objetivos (publicação, venda etc.) e objetos (livros, manuscritos etc.). Sob essa perspectiva, examinar a obra equivale a abordá-la como resultante de seleções, acomodações e conversões sucessivas, dinâmicas, que ultrapassam os limites do texto-enunciado ou de uma “enunciação literária”.

A análise semiótica *standard* (cf. GREIMAS, 1993) permite abordar os processos de significação que se dão no patamar do texto-enunciado, fazendo isso a partir do exame da constituição semionarrativa e discursiva dos textos, evidenciando relações entre sistema e uso, seleção e combinação que dão o “tom” e a “cor” do texto. Pode-se, assim, chegar aos seus percursos e programas narrativos, inventariar suas principais temáticas e papéis, analisar paixões, identificar as formas de manipulação, reconstituir o *éthos* ou estilo do seu autor, assumindo sempre como limite para análise o texto, o “todo homogêneo de sentido”.

Mas a produção do sentido não se dá em uma ilha. A significação é atravessada por textos e discursos oriundos de outras obras e suportes, pela veiculação nas mídias e pelos

diferentes lugares nos quais o sentido é produzido e apreendido (de universidades a presídios, por exemplo). Desse modo, o sentido, produto da enunciação, acaba sempre por ser renovado — ou ao menos “deformado” — pelas diferentes práticas que determinam a circulação dos textos e discursos na cultura. Trata-se de uma contingência de práticas, suportes, discursos etc. que, embora estejam aquém do texto principal, incidem diretamente sobre ele, chegando muitas vezes a modificar o seu conteúdo e estatuto (SCHWARTZMANN, 2009).

Sob esse ponto de vista, em última instância, a significação de uma obra, bem como o valor e o estatuto que são atribuídos ao texto e ao seu autor, resultariam menos de um “regime de sentido de regularidade” (LANDOWSKI, 2014), imposto por condições formais de produção e apreensão dos discursos, e mais de um “regime de sentido de ajustamento” (LANDOWSKI, 2014) entre diferentes tipos de experiência semiótica, no geral mediadas por figuras, textos, objetos, práticas, estratégias e formas de vida. Trata-se de um ajustamento entre “sensibilidades”, uma vez que a própria experiência sensível (de interpretação, de figuratividade, de conjuntura estratégica, de *éthos*) é convertida em plano da expressão de uma dada semiótica-objeto, alocada, por sua vez, em um nível ideal de análise.

É precisamente sobre essa diversidade de elementos que a proposta de Fontanille (2008b) lança luz, permitindo que se direcione um novo olhar para o sentido, dessa vez mais preocupado com as “âncoras particulares e individualizantes da semiose” (FONTANILLE; COUÉGNAS, 2018, p. 171), nesse caso, a “semiose” da obra de literatura.

No âmbito de uma reflexão semiótica sobre a dimensão editorial de uma obra literária, perspectiva que interessa à reflexão proposta aqui, o ponto de vista das práticas permite dar um passo adiante no exame da significação. Se levarmos em conta que “todo objeto de significação é um texto [...], veremos que, ao longo dos anos, o objeto de estudo da Semiótica apenas foi crescendo em complexidade, [...] marcada pela proposta dos níveis de pertinência da análise semiótica (SCHWARTZMANN, 2016, p. 4).

É a partir da proposta fontanilliana dos níveis que se torna possível “reconhecer que um dado livro, por exemplo, tomado como objeto de significação, tem sentidos que nascem da sua organização material” (SCHWARTZMANN, 2016, p. 4). Ou seja:

um mesmo texto literário [...] que mude de suporte de inscrição, isto é, que não mais seja impresso em livro, mas sim em revista [...], ou ainda, em um site na internet, terá, como bem sabemos, acrescida uma nova dimensão de sentido, que advém não especialmente de mudanças em seu conteúdo, mas sim de suas propriedades formais, que preveem práticas e estratégias específicas propostas pela mudança de suporte ou meio de circulação. Nesse caso, o “valor” assumido pelo objeto de inscrição numa dada cultura pode, portanto, “contaminar” o valor do próprio texto-enunciado, pois um poema ou um artigo científico publicados on-line (em um blog, por exemplo) não

costumam ter o mesmo estatuto daqueles publicados em papel [...]. De certo modo, até poderíamos chamar todos os elementos integrados à prática editorial de “texto”, isso é certo, mas o fato é que a partir do momento que classificamos tais elementos segundo suas propriedades sensíveis, materiais e formais, conferindo-lhes uma expressão terminológica própria, criamos ferramentas para compreender o modo complexo pelo qual diferentes substâncias se integram à forma semiótica (SCHWARTZMANN, 2016, p. 4).

Hoje, a partir dos trabalhos de semioticistas como Fontanille, essa abertura para novas categoriais de análise e, conseqüentemente, para novas problemáticas do texto literário, tornou-se metodologicamente viável, consistindo em um modo produtivo de enriquecimento dos resultados aos quais a análise semiótica pode levar.

A proposta dos Níveis de Pertinência da Análise Semiótica (FONTANILLE, 2008a, 2008b; 2006; 2005, 2004; FONTANILLE; COUÉGNAS, 2018) é um modelo teórico formado por planos de imanência distintos, que são o do texto-enunciado, o do objeto-suporte, o das práticas-estratégias e o das formas de vida. A seguir, veremos detalhadamente o funcionamento desse modelo e as especificidades de cada nível.

1.1.1 O modelo dos níveis de pertinência

Para tratar da prática de edição de *Da poesia* (HILST, 2017a), dois métodos de análise serão empregados: o modelo do Percurso gerativo do sentido (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2016) e o modelo dos Níveis de pertinência da análise semiótica (FONTANILLE, 2008a, 2008b; 2006; 2005, 2004; FONTANILLE; COUÉGNAS, 2018). O modelo de Greimas e Courtés (1993; 1966) é composto por três patamares de geração do sentido: os níveis fundamental, narrativo e discursivo. É um modelo amplamente empregado em semiótica, e dispensa apresentações.

Quanto ao modelo dos níveis de pertinência, há mais de uma década Fontanille propõe uma abordagem semiótica “fundamentada por vários planos de imanência” (FONTANILLE; TSALA-EFFA, 2019), modelizada no que se tem chamado de Níveis de pertinência da análise semiótica. Em sua formulação inicial, esse modelo contava com seis níveis de pertinência para análise: (1) o do **signo-figura**, (2) o do **texto-enunciado**, (3) o do **objeto-suporte**, (4) o das **cenar práticas**, (5) o das **estratégias** e (6) o nível de pertinência das **formas de vida** (FONTANILLE, 2008a, 2008b; 2006; 2005; 2004).

Recentemente (cf. FONTANILLE; COUÉGNAS, 2018), essa tipologia foi revista e um novo modelo foi apresentado, trazendo como diferencial a homologação do nível de pertinência das estratégias ao nível de pertinência das cenas práticas. Com isso, um novo patamar foi estabelecido: o da prática-estratégia. O modelo mais atual de planos de imanência se funda em uma tipologia de quatro grandes regimes semióticos: as **figuras** (signo-figura), as **obras** (texto-

enunciado e objeto-suporte), os **fluxos** (práticas e formas de vida) e as **existências** (modos de existência e modos antropológicos) (FONTANILLE; COUÉGNAS, 2018)²⁵.

Embora alguns desses planos de imanência estejam sob a tutela de um mesmo regime de sentido, como é o caso do texto e do suporte, das práticas e das formas de vida, cada patamar de análise resulta da formulação metodológica de diferentes tipos de experiência semiótica (SCHWARTZMANN, 2009, p. 90). São elas: a **figuratividade** para o nível do signo; a **coerência** e **coesão interpretativas** para o nível do texto-enunciado; a **corporeidade** para o nível do objeto-suporte, a **conjuntura prática** para o nível da prática-estratégia e, para o nível das formas de vida, a experiência semiótica de **éthos** e de **comportamento** (FONTANILLE, 2008a; FONTANILLE; COUÉGNAS, 2018). Portanto, todos os níveis têm como correlato um plano específico de imanência, de modo que a hierarquia entre os níveis será correlata à hierarquia entre os planos (SCHWARTZMANN, 2009, p. 89).

Como dizíamos, cada plano de imanência poderá ser convertido em uma semiótica-objeto autônoma, uma vez que todos eles são elaborações metodológicas progressivas de diferentes tipos de experiência semiótica (SCHWARTZMANN, 2009, p. 90). Um exemplo seria o do texto-enunciado. O fato de ele constituir uma semiótica-objeto independente implica que se considere como pertinentes para esse plano de imanência apenas os elementos de significação decorrentes de uma experiência de coesão e coerência interpretativas.

Mesmo com essa “restrição” inicial, os procedimentos de descrição/análise podem ser ajustados de acordo com o plano de imanência mais adequado, isto é, à medida que significações fundadas por outros tipos de experiência passam a interessar à análise, é possível “deixar de lado” o nível do texto e ir em direção ao patamar mais adequado, visando à “eficiência” e à “otimização” da análise, no sentido que deu Fontanille (2008a) a esses termos. Se ao longo da análise de um texto-enunciado emergir um “sentimento” de conjuntura estratégica, os elementos de sentido que o fundam constituirão outro plano de imanência, e o seu exame, por fim, deverá ser conduzido noutro nível de pertinência, o da prática-estratégia.

A necessidade de se construir um ou mais planos de imanência dependerá dos objetivos de cada análise. No caso de se assumir uma única semiótica como objeto de estudo, a análise será contínua, porque ficará circunscrita ao plano de imanência que funda o nível adequado de análise. No caso de se construir mais de um plano de imanência, tratando, portanto,

25 Além dos próprios trabalhos de Fontanille (2008a, 2008b; 2006; 2005; FONTANILLE; COUÉGNAS, 2018), uma explicação bastante detalhada da primeira versão do modelo fontanilliano pode ser lida em Silva (2016), Schwartzmann (2009) e Portela (2008a).

de duas ou mais semióticas-objeto, a análise será descontínua, pois implicará na passagem de um nível a outro (FONTANILLE, 2008a, p. 44).

É importante ressaltar: essa passagem não configura apenas uma “troca” de níveis, como se, terminada a análise do texto, devesse começar a análise da prática de modo “separado”. Nesse caso, o que é previsto por Fontanille é uma integração entre níveis, regulada por um **princípio de composição** (FONTANILLE, 2008b, p. 35).

Não se pode perder de vista que os planos de imanência podem constituir uma semiótica-objeto autônoma também porque são dotados de um plano da expressão e de um plano do conteúdo. Na passagem de um nível a outro, o “princípio de composição” garante que os elementos sensíveis (a experiência semiótica) do plano de imanência do nível anterior funcionem como plano da expressão do nível pertinência seguinte (FONTANILLE, 2008b, p. 35). Desse modo, se na análise de um texto-enunciado o analista se deparar com uma conjuntura estratégica, serão as isotopias figurativas da expressão e as isotopias temáticas do conteúdo do texto que irão constituir o plano de expressão da prática.

Há uma direção canônica para a progressão da análise, ou seja, para a passagem de um nível a outro: das semióticas-objeto mais elementares, os signos-figuras, às semióticas-objeto mais complexas, as formas de vida. Quando passamos do nível do signo-figura (n1) e chegamos ao nível do texto-enunciado (n2), ou quando saímos do nível do texto (n2) e passamos para o nível dos objetos (n3), e assim por diante, temos uma **integração ascendente**. Isso ocorre porque o nível superior encontra-se integrado no nível inferior. Todavia, ao longo da análise de um texto, pode emergir uma problemática relativa aos signos, impondo uma passagem “inversa” pelos níveis de pertinência. Nesse caso, ocorrerá uma **integração descendente**, contrária à progressão canônica do modelo de Fontanille (2008b), pois o patamar superior, o dos signos, estará manifestado no patamar inferior, o dos textos.

Nada impede que se “salte” de um nível a outro “diretamente”. Ou seja, pode-se passar de um nível a outro sem se adentrar em cada um dos níveis alocados, segundo o modelo, entre os planos de imanência das semióticas-objeto projetadas pela análise. Por exemplo, ao identificar uma conjuntura estratégica no nível do texto-enunciado (n2), cujo patamar de análise é o plano de imanência das práticas-estratégias ([n2] → [n4], integração ascendente), não é necessário passar pelo nível dos objetos. A integração pode “saltar” alguns patamares (n3 no nosso exemplo), configurando uma **síncope ascendente** ou **descendente**, a depender da direção (canônica ou inversa) imposta pela análise (FONTANILLE, 2008b, p. 58-60).

A abordagem da edição, situada no nível das práticas, permitirá analisar os diversos procedimentos que a edição engloba. Essa perspectiva tem como diferencial e vantagem a

possibilidade de mudar de plano de imanência cada vez que um procedimento específico solicitar uma descrição apropriada (SCHWARTZMANN, 2009). Assim, torna-se possível analisar obra e identidade editorial como efeitos de sentido resultantes da integração entre níveis de imanência distintos, e não somente como produto do texto literário.

Essa possibilidade de adequação de níveis é ideal para pensarmos a problemática de identidade e de edição. Nesse sentido, veremos a seguir que é justamente a possibilidade de construir outros planos de imanência, para além daquele do texto-enunciado, o que permitirá tratar da identidade editorial “Hilda Hilst” como uma significação construída a partir das propriedades materiais do livro e da integração entre práticas distintas no interior de *Da poesia* (HILST, 2017a), como as práticas de edição, de crítica e de *marketing*.

1.2 Literatura, cultura e práticas de significação

Como dizíamos, diversos estudos demonstram que as decisões levadas a cabo pelo editor desempenham um importante papel junto aos sentidos construídos em uma obra. Em grande parte desses estudos, assume-se a tese mais conhecida do historiador francês Roger Chartier. Segundo ele, “as formas que permitem a leitura, a audição ou a visão do texto participam profundamente da construção de seus significados” (2002, p. 61).

Embora essa afirmação tenha caído no “gosto-público acadêmico” por meio dos trabalhos de Chartier desenvolvidos a partir de 1990, Gérard Genette (1981; [1987] 2009) havia chegado a constatações semelhantes pouco tempo antes, por meio da noção de paratexto. Para Genette ([1987] 2009), os paratexto são textos que “cercam” o texto do autor (como as notas, prefácios etc.) e que contribuem, em alguma medida, com a construção do sentido de uma obra.

Alguns desses elementos paratextuais incluem aquilo que Chartier chama de “senhas de leitura”, instruções que figuram na obra “a fim de produzir uma leitura correta dela” (CHARTIER, 1996, p. 95). As senhas de leitura “são cruzadas com outras trazidas pela “disposição [...] do texto, [por] sua tipografia, [e por] sua ilustração” (CHARTIER, 1996, p. 96). Esses dados não fazem parte do trabalho do escritor, mas do “editor-livreiro, e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto” (1996, p. 96), de modo que as modificações do “editor-livreiro” submetem a obra “a coerções que não são idênticas àquelas que governam sua escrita” (CHARTIER, 2002, p. 76).

Genette (2009) também traz observação semelhante, ao falar no “peritexto editorial” de uma obra, espécie de espaço enunciativo próprio da edição:

Denomino como *peritexto editorial* toda a zona [...] que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata, porém com maior exatidão, da edição, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes. A palavra zona indica que o traço característico desse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material; trata-se do peritexto mais exterior: a capa, a página de rosto e seus anexos; e da realização material do livro, cuja execução depende do impressor, mas cuja decisão é tomada pelo editor em eventual conjunto com o autor: escolha de um formado, do papel, da composição tipográfica etc. (GENETTE, p. 21, grifos do autor).

Como se vê, Chartier (1996) e Genette (2009) reconhecem ao menos duas instâncias produtoras de sentido no interior da obra literária: a instância editorial e a instância autoral. Ambos também reconhecem uma hierarquia entre elas: a instância editorial submete a instância autoral a uma grade de edição, que é construída visando uma série de protocolos de publicação, que exigem, portanto, adaptações e mudanças no texto.

Os critérios que definem os protocolos de publicação são de diversas ordens, podendo decidir do tema do livro à sua apresentação material. Se nos atermos, por exemplo, a trabalhos da área de *marketing* do livro, veremos que muitos estudos tomam o “perfil” (= identidade) do escritor como um fator preponderante na comercialização e, portanto, na publicação. A tese de José Antônio Rosa, *Análise do livro como produto e como negócio no contexto brasileiro atual*, por exemplo, indica o que poderíamos chamar de “protocolo de autor ideal”. Este último deve ser dotado de “popularidade, simpatia e reputação”, “base de leitores ou admiradores”, “histórico”, singularidade e legitimidade (2008, p. 120).

Vejamos que, para Rosa (2008), a questão “quem se publica?” interessa tanto quanto saber sobre “o que se publica?”. E é em Bourdieu que podemos encontrar a resposta do porquê o “perfil” do autor é tão importante na publicação. Ao que parece, para Bourdieu, o “prestígio” de um autor enquanto “figura pública” está, muitas vezes, ligado ao “prestígio” de uma editora:

o editor é aquele que tem o extraordinário poder de assegurar a publicação, ou seja, de **fazer com que um texto e um autor tenham acesso à existência pública** (*Öffentlichkeit*), conhecida e reconhecida. Essa espécie de “criação” implica quase sempre uma **consagração**, uma transferência de capital simbólico (análoga à de um prefácio) cuja importância é proporcional ao grau de consagração daquele que a realiza [...] (BOURDIEU, 2018, p. 199, grifos nossos).

Ao longo desse artigo, Bourdieu identifica uma série de relações entre autor, editor e críticos de literatura. Para ele, o “conjunto de textos oferecidos à ‘escolha’ dos ‘responsáveis’ pela edição é, por si só, o produto de uma seleção regulada pela lógica diacrítica do campo [editorial]” (BOURDIEU, 2018, p. 199).

Dito de outro modo, quando da confecção dos manuscritos, “os autores se orientam conforme representações menos ou mais acuradas das diferentes editoras, pelo menos no caso daquelas que estão ligadas a certas vertentes [...] ou a grandes autores”. É, portanto, essa representação que guia “a conduta de todos os atores, inclusive dos editores e dos críticos, particularmente sensíveis ao efeito de marca exercido pelas capas” (BOURDIEU 2018, p. 199).

Nessa reflexão de Bourdieu que pinçamos aqui, a noção de representação surge a partir de um “ponto de contato” entre diferentes práticas: as práticas de edição, de crítica e de escrita literária. Cada prática possui um núcleo actancial diferente, o que nos permite pensar em sujeitos editores, críticos, escritores, marqueteiros etc., visando diferentes objetos, sejam eles repressões idealizadas sobre a obra, sobre o público ou sobre o mercado.

Como, de modo geral, essa idealização joga com as representações que estão no centro do campo editorial e literário, ela se coloca em confronto direto com o dispositivo de controle que dá manutenção a hegemonia do cânone, estabelecido pelas tensões entre normas, leis, discursos etc. (BOURDIEU, 2018). Dessa maneira, em um projeto editorial, antes de questões propriamente literárias, estão em jogo tensões comerciais, institucionais, jurídicas, que também são fatores responsáveis por garantir à editora e à obra o seu lugar de prestígio na cultura.

Essas instâncias que circundam a obra e que são por ela retomadas compõem também o seu sentido, que nesse caso passa a ser marcadamente temporal, ideológico, mercadológico. Nesse aspecto ideológico, a prática de crítica literária desempenha um papel vital no interior da prática de edição, funcionando como uma espécie de “discurso de autoridade”, dotado de capital simbólico e institucional (BOURDIEU, 2018)²⁶. Dito de outro modo, a dimensão crítica, isto é, os diferentes discursos judicativos sobre Hilst e sua obra, podem constituir uma marca tão evidente dos procedimentos de edição quanto o são a tipografia e diagramação, de modo que é possível depreender do gesto editorial, responsável por escolher os textos da obra, uma “intencionalidade” na junção das “peças” que a compõem.

Em Semiótica, é a dimensão prático-estratégica que permite tratar de todas essas questões discutidas por Bourdieu (2018), Chartier (2002; 1996), Genette (2009) e Rosa (2008). Elas aparecem manifestadas na própria constituição do objeto-livro, como marcas na enunciação-enunciada (por exemplo, a indicação de um capista e de um prefaciador, a indicação de um artigo da crítica etc.). Se olharmos para a obra sobre o ponto de vista do texto, veremos apenas textos distintos, que se retomam (por citação, paráfrase) sem compor uma unidade

26 Por exemplo, é comum que os autores dos textos críticos e teóricos apareçam acompanhados de modalizações (“o importante crítico de literatura...”) bem como de nomes de instituições, de agências de fomento e de grupos de pesquisa, remetendo-nos às noções de capital simbólico e institucional de Bourdieu (2018).

global. Se olharmos para a obra sob o ponto de vista das práticas, será possível depreender uma “coerência paradigmática” (FONTANILLE, 2015) fundando a globalidade desses textos.

É justamente esse o cenário que nos interessa: uma perspectiva teórica que permita identificar, em uma semiótica-objeto, níveis distintos que se inter-relacionam. Ou seja, determinar instâncias produtoras de sentido que revelam interfaces entre dimensões textuais, objetais, práticas e culturais na constituição dos objetos semióticos. No caso da prática editorial e das coerções que impõe, as reflexões de Chartier, Bourdieu e Genette, especialmente, tornam-se espaço fértil para uma reflexão teórica que estabelece a centralidade do sentido nas práticas semióticas e em outros níveis de imanência para além daquele do texto-enunciado.

Dante disso, *Da poesia* (HILST, 2017a) se oferece como um objeto de estudo exemplar para se compreender, de modo mais específico, como ocorrem as relações entre as práticas de edição, de *marketing* e de crítica literária. Abordado desse modo, o problema da construção da identidade editorial “Hilda Hilst” se estende para além da dimensão do texto, ultrapassando os limites de uma enunciação literária para chegar aos problemas de mercado, de edição, de crítica e ao modo como essas práticas se relacionam no interior do objeto livro.

1.3 O papel da capa na construção do livro: alguns apontamentos

Para afunilar um pouco essa discussão, buscaremos demonstrar aqui como a própria constituição do objeto-livro permite entrever diversos planos de imanência que atuam na construção do sentido do texto literário, isto é, instâncias produtoras de sentido independentes e hierarquizadas no interior da obra. Se considerarmos o ponto de vista da leitura, segundo o protocolo de uso que o livro impõe, é na capa que ocorre o primeiro contrato entre enunciador e enunciatário da obra. Portanto, nesse elemento, já podemos entrever algumas das práticas que delimitamos no item anterior.

As capas, historicamente, têm ocupado um papel central na composição do livro. Elas podem ser encontradas desde o século III a.C. pelo menos, quando o *códex* começou a substituir o *volumen* na Europa²⁷. Sua função era a de ser um invólucro protetor, geralmente de couro, que garantia a preservação do texto contra as investidas do tempo e do uso (GENETTE, 2009).

Mais tarde, já no início do século XX, a capa passou a ser encarada como parte da obra. Ao menos como uma parte dependente dela, na medida em que propõe uma micronarrativa que condensa e acentua aspectos específicos do texto (CUNHA, 2007, p. 137).

²⁷ Retomando, *códex* é livro em formato próximo ao que conhecemos hoje, com capas e páginas encadernadas e fixadas em uma mesma costura lateral. Já o *volumen* consiste no formato “rolo”, de pergaminho, papiro, couro etc., que precedeu à instauração do *códex* (CAVALLO; CHARTIER, 1998).

No Brasil, as editoras começaram a explorar a “visualidade significativa” das capas a partir da década de 1950 (CUNHA, 2007). É nesse momento, segundo Cunha, que as editoras deixam de encará-las como elemento acessório e passam a tirar proveito de sua valência semântica (2007). Desde então, em uma de suas acepções, a capa pode ser definida como elemento de síntese cuja função é a de estabelecer uma leitura específica da obra (CUNHA, 2007).

Em tese, seria a partir do texto do autor que o capista selecionaria temas e figuras marcantes para construir a capa. A partir dessa primeira triagem, proporia uma reorganização para esses elementos de sentido, acomodando-os no plano de expressão de outro tipo de texto, nesse caso, um texto sincrético, como a maioria das capas.

Mas, ao “interpretar” um texto literário, traduzindo-o “para outro código estético”, o capista não deve apenas “resumir” o texto, afirma Cunha (2007). É preciso que a capa também construa uma leitura “rentável” sobre a obra. Dito de outro modo, uma leitura embasada em critérios eficientes de mercado (CUNHA, 2007). Embora Cunha (2007) não leve o tema da rentabilidade adiante, a menção a essa questão traz para a discussão do estatuto das capas a relação entre a prática de edição, prevista no trabalho do capista, e a prática de *marketing*.

É preciso explicar melhor essa questão. O fato de um tema ser reiterado ao longo de uma obra (como ocorre com a morte na poesia hilstiana, por exemplo) não indica, necessariamente, que a manutenção dessa temática, na capa, permitirá elaborar uma estratégia lucrativa de composição. Antes, é preciso imaginar quais as expectativas uma capa construída a partir de um tema como esse poderia aguardar do mercado.

Esse é o trabalho que fazem os “marqueteiros” do livro. Na já citada tese de Rosa (2008), destaca-se que a produção de uma obra parte sempre da elaboração de um conceito, como acontece com qualquer outro objeto da cultura submetido ao mercado. O conceito nada mais é que uma “versão detalhada da ideia apresentada em termos significativos para o consumidor” (KOTLE; ARMSTRONG, 1991, p. 292, *apud* ROSA, 2008, p. 119). Essa versão deve responder aos “anseios do cliente potencial”, lançando mão de “atributos [...] capazes de exercer a necessária atração sobre a clientela” (ROSA, 2008, p. 119).

Tudo começa com a escolha do escritor. Segundo Rosa, ele pode ser um atributo “positivo ou negativo” da obra. Suas “condutas em relação ao texto, título, conteúdo são estruturais no estabelecimento de um conceito” (ROSA, 2008, p. 119). Assim, estabelecer um conceito corresponde a equalizar um “perfil” de autor com as expectativas mercadológicas que antecedem a produção do livro. Isso indica, de entrada, o papel central que a identidade editorial — “Hilda Hilst” — ocupa no escopo da instância de edição — de *Da poesia* (HILST, 2017a).

Mas, linhas acima, afirmávamos justamente que um projeto de edição não responde unicamente a coerções e demandas de mercado (ROSA, 2008). Sobretudo no formato atual dos volumes, as obras contêm um paratexto crítico denso, composto por textos da fortuna crítica, comentários, prefácios e apresentações de autoria da crítica literária. Todos esses textos que circundam o texto do autor são fundados por uma prática mais ou menos delimitável: a crítico-literária. E esta não se confunde com a de *marketing*. O estatuto dos textos que compõem uma obra advém, portanto, de práticas distintas, cujas cenas predicativas não são sobreponíveis, mas se tocam no interior da cultura. O ponto a que gostaríamos de chegar é: as edições dependem fortemente da crítica de literatura e do texto literário em si. Nesse sentido, Rosa (2008) não chega a discutir sobre o papel que os discursos crítico e literário desempenham no estabelecimento de um “conceito de livro”. Ainda assim, ele leva em conta critérios de natureza crítico-literária. Primeiramente, Rosa (2008, p. 118-121) enumera os “fatores” do “mercado-alvo”. Para ele, deve-se levar em conta que a “freguesia” é dotada de um “perfil” e de um “comportamento” (ROSA, 2008, p. 118-121). Depois, ele enumera os “atributos do produto”:

- (1) atributos do autor (“base de leitores”, “popularidade” etc.);
- (2) atributos do texto (“ideias”, “teses”, “estética” etc.);
- (3) e, por fim, atributos exteriores (“preço”, “*design*”, “mídia” etc.).

Nessa síntese, coerções de diferentes naturezas competem na definição de um conceito. De um lado, o discurso da publicidade permite prever que a *anamnese* do mercado consumidor é fundamental para o estabelecimento do conceito do livro. De outro, a definição do conceito parte de discursos produzidos em outras esferas da cultura: a literária (“autor”, “texto”), a editorial e a crítica (“estética”, “níveis de clareza”) (ROSA, 2008, p. 120). Sob esse ponto de vista, o livro torna-se uma grande encruzilhada de axiologias. Há, nele, uma espécie de tensão. Valores produzidos no interior de cosmogonias distintas se chocam uns com os outros através da obra literária. Isso nos leva a reconhecer ao menos dois estatutos para capa e, por extensão, dois estatutos para o livro. De Rosa (2008) emerge a concepção de que a capa — e por metonímia todo o livro — constitui um produto de mercado. Portanto, o processo de composição deverá partir de uma “lógica comercial” predominante. Cunha (2007), por sua vez, focaliza o livro mais como produto da literatura, privilegiando, evidentemente, aspectos da capa que são literários, estéticos²⁸.

28 Genette (cf. 2009, p. 29-30) chega a apresentar o que seria a “receita” de uma capa, que leva em consideração, a um só tempo, aspectos literários e mercadológicos da obra.

No pensamento do estudioso francês Pierre Bourdieu, esses dois pontos de vista sobre a obra de literatura (arte e produto) se fundem no interior de uma única reflexão: o campo editorial. Em artigo publicado no final da década de 1990, traduzido recentemente para o português, Bourdieu destaca uma questão que já mencionamos aqui:

para encaminhar seus manuscritos, os autores se orientam conforme representações menos ou mais acuradas das diferentes editoras [...]. Essas representações orientam a conduta de todos os atores, inclusive dos editores e dos críticos, particularmente sensíveis ao efeito de marca exercido pelas capas [...] (BOURDIEU, 2018, p. 201).

Grosseiramente falando, esse trecho de Bourdieu contém a seguinte ideia: embora seja o autor quem escreve a obra, é o editor que a leva “à existência pública”. Portanto, há uma dependência entre escrita literária e edição. O “editor”, dotado de certo “prestígio”, institucionalizado por uma editora, compartilha o seu capital simbólico com os autores. Isso ocorre quando os livros trazem na capa o selo de uma “casa de edição” específica²⁹. É assim que se pode dizer que “Hilst” foi publicada por Companhia das Letras, fazendo isso por meio de um procedimento de englobamento, em que a parte (à parte do cânone), isto é, Hilst é englobada ao todo, ao grupo de autores publicados por uma editora prestigiada.

Outra questão interessante é o fato de os autores também se orientarem a partir das representações da crítica especializada, quando da composição de seus manuscritos. Como já dissemos em nota, é comum que os autores dos textos críticos e teóricos apareçam modalizados nos textos (“o importante crítico de literatura...”), seguidos de nomes de instituições e de agências de fomento. Isso indica a retenção de um capital simbólico (BOURDIEU, 2018) que pode ser transferido para o autor. Dessa maneira, os autores devem se ater ao efeito de “marca” das capas. E a editora deve se ater à “marca” de cânone que pode ser conferida pela crítica. Os julgamentos³⁰ são estabelecidos, portanto, a partir da posição central ou periférica assumida por esses atores no campo editorial, de modo que cada posição no campo editorial:

[...] está **ligada a um sistema de coerções e finalidades**, ainda que definidas negativamente, muitas vezes reforçadas pelas disposições dos agentes [...], que tendem a **alinhar seus ocupantes conforme uma classe**, menos ou mais ampla, de **tomadas de posição** (BOURDIEU, 2018 [1999], p. 201, grifos nossos).

29 O fato de uma obra ser publicada com selo *La Blanche* da editora francesa Gallimard, uma das mais reconhecidas no mundo, poderia colocar um autor contemporâneo ao lado de escritores como um Marcel Proust. Ao menos em termos de “existência pública”, o selo editorial remete a um estilo de editar (as capas brancas e verdes, sóbrias) que funda um *ethos* editorial (DISCINI, 2015), próprio da Gallimard, uma editora que só publica “clássicos”.

30 Autor marginal, de vanguarda, cânone; “editora dos clássicos”, “editora independente”; críticos institucionalizados ou não, críticos internacionalizados ou não e assim por diante.

Das reflexões de Cunha (2007) e de Rosa (2008) sobre a capa e o livro, depreendemos ao menos três práticas que se atravessam na construção de uma significação para a obra literária. São elas: as práticas de escrita e de crítica literárias, e a prática de *marketing*. Nossa proposta caminha no sentido de pensar que esse atravessamento de práticas não ocorre livremente. Ele é controlado por uma prática mais englobante: a de edição. É em função dela que práticas tão distintas podem se cruzar coerentemente para compor o livro.

A partir dessas constatações, o texto autoral perde uma pequena parcela de sua centralidade. Na prática de edição, os poemas de Hilst são uma peça dentre tantas outras que “deslizam” na “esteira” de montagem controlada pela edição (PORTELA, 2008, p. 113). De certo modo, esse é o ponto de vista assumido por Bourdieu (2018). No seu artigo sobre o campo editorial, é possível constatar que a interdependência entre edição, comércio, escrita e crítica literárias faz parte da lógica diacrítica do campo editorial. No interior dele, uma representação só surge a partir de um “ponto de contato” entre ao menos quatro práticas (*habitus* seria o termo mais preciso) distintas: de *marketing*, de escrita e de crítica literárias, e de edição.

Para Bourdieu, portanto, uma obra possui ao menos dois estatutos: arte e produto. E quem detém a competência de conciliar “a arte e dinheiro, amor à literatura e meta de lucro” (2018, p. 222) é o “editor”. É exatamente o que dizíamos anteriormente via Cunha e Rosa, isto é, a prática de edição é particularmente sensível às coerções do mercado, porque o livro precisa necessariamente vender. Nesse sentido, a capa que reveste a obra é uma zona de primeiro confronto entre o leitor e a obra, entre as práticas de edição, crítica e mercado.

No geral, do ponto de vista da leitura, será por meio da capa que o enunciatário tomará conhecimento das primeiras informações sobre a obra, como título e autor. É disso que advém sua importância “comercial”. A capa constitui uma espécie de “chamada”, para usar o jargão publicitário. Por meio dela, o destinatário será manipulado a um caminho específico de compra, e o enunciatário por um caminho específico de leitura. Em ambos os percursos, os valores mobilizados incidirão sobre obra, autor e editora.

Mas a capa é apenas um dos elementos, talvez o mais evidente, que permitem entrever os diversos estatutos que a obra literária pode assumir. Há uma infinidade de outros aspectos do livro que nos permitem chegar a essa conclusão, reconhecendo instâncias produtoras de sentido que não se confundem com a instância autoral. Um modo de identificar todos esses elementos seria reconstruir o procedimento de “montagem” da obra, identificando cada parte que a compõe. A seguir, trataremos justamente da noção genettiana que nos permitirá olhar

para a obra como um objeto composto por diferentes peças e, portanto, fruto de um procedimento de composição por partes: a noção de paratexto (GENETTE, 2009).

1.4 O paratexto em perspectiva Semiótica

A noção de paratexto foi cunhada pelo estudioso francês Gérard Genette em *Palimpsestes* (1981 *apud* GENETTE, 2009, p. 9), sendo retomada, posteriormente, em *Paratextos Editoriais* (2009). Segundo Genette, sua preocupação inicial era a de definir um conjunto operacional de termos e noções que desse conta do fato de que “um texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de título, um prefácio, ilustrações que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo” (GENETTE, 2009, p. 9).

Ainda segundo Genette, “o paratexto compõe-se, pois, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as idades” (GENETTE, 2009, p. 10) que podem ser definidos em função de constituintes espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais. Nesse sentido, definir um paratexto equivale, para Genette (2009), a “determinar o seu lugar”, sua “data de aparecimento e talvez de desaparecimento”, “seu modo de existência verbal ou outro”, as “características de sua instância de comunicação” e as “funções que animam sua mensagem” (GENETTE, 2009, p. 12).

Podemos entender melhor essa postura de Genette em termos semióticos, localizando-a no interior de uma gramática tensiva (ZILBERBERG, 2011). No caso das invariantes espacial, temporal, substancial e pragmática, o procedimento analítico é presidido por uma lógica implicativa (ZILBERBERG, 2011, p. 163-89), o que equivale a definir “ou isso ou aquilo”, expressão empregada por Genette (2009, p. 18). Dito de outro modo, a identificação de um elemento textual como pertencendo a um determinado grupo de paratexto leva à impossibilidade de identificá-lo como pertencendo também a outro grupo.

Assim, se o paratexto estabelece continuidade com relação ao objeto-suporte do texto principal, então ele é um peritexto; sendo um peritexto, ele não poderá ser classificado, ao mesmo tempo, como epitexto, já que este último não estabeleceria relação de continuidade com o objeto-suporte do texto principal, e sim uma ruptura “espacial” com ele. Se há concomitância com a data de publicação da obra, então ele será um peritexto/epitexto original; se há anterioridade ou posterioridade, ele será um peritexto/epitexto anterior ou posterior, sempre escolhendo uma categoria mediante à exclusão das outras.

Já no caso da constituinte funcional especialmente, estaríamos diante de uma lógica concessiva (ZILBERBERG, 2011, p. 163-89), isto é, uma lógica da ordem do acontecimento, do

imprevisto, uma vez que cada obra, cada edição, estabelece relações distintas entre texto principal e paratexto, atribuindo-lhes diferentes papéis, de modo que é quase impossível contar com um quadro de funções pré-estabelecido.

Isso ocorre porque a instância paratextual funciona como um quebra-cabeças, no sentido mais elementar desse jogo: encaixar partes para formar um todo. O paratexto genettiano decorre de um “encaixe de peças” (um sumário, um prefácio etc.), ou melhor, de uma “adição de peças”, como permite entrever a fórmula: “paratexto = peritexto + epitexto” (GENETTE, 2009, p. 11), de modo que as possibilidades de funções e papéis que um paratexto pode desempenhar são inúmeras, dependendo, portanto, do modo como as partes são combinadas.

Essa perspectiva nos interessa especialmente por sua visada “modular” a respeito da obra. Portela em sua tese sobre os manuais didáticos de Semiótica, indica que a prática de edição “atua como uma ‘linha de montagem’ pragmático-cognitiva, mais ou menos hierarquizada, que garante a coerência de construção de um objeto de comunicação” (2008a, p. 113). Uma “linha de montagem” é um processo dinâmico no qual peças são acrescentadas ao todo em diferentes etapas. Na proposta de Genette (2009), embora o autor leve em consideração as relações do paratexto com o texto principal e as diferentes funções que podem se estabelecer a partir disso, trata-se de uma perspectiva estática e protocolar. Nesse sentido, um texto de apresentação teria sempre a função mais óbvia de apresentar, por uma espécie de delegação de voz, o texto principal ou a obra, citando-o, comentando-o etc. Um posfácio teria caráter conclusivo e estaria sempre alocado no final da obra, e assim por diante.

Nesse cenário, é interessante observar as particularidades dos textos, o seu modo de organização em uma dada obra e a “intencionalidade” que emerge de sua organização sob a forma de um gesto editorial, que atribui uma função específica a um texto no interior de uma unidade global e coesa. Nesse sentido, a noção de prática semiótica nos permite focalizar as particularidades de um elemento de paratexto e apreender o modo como eles são construídos por meio de programas de uso que são definidos no interior de cada obra. Em Portela (2008a, p. 113), a expressão “pragmático-cognitiva” se refere às duas dimensões do discurso, o que o permite situar, a partir de Fontanille, a prática como “o termo mediador entre o mundo ‘palpável’ dos objetos e a dimensão pragmático-cognitiva das estratégias” (PORTELA, 2008a, p. 54) que sustém a inscrição dos textos no suporte:

as práticas constituem-se em sua superfície por um conjunto de atos, cuja significação raramente é conhecida de antemão, e que se constrói “em tempo real” por adaptações desses atos em relação uns aos outros. Ela se define também por sua temática principal, que fornece o “predicado” central da prática, ao redor do qual se organiza um dispositivo actancial que compreende

um operador, um objetivo e, sobretudo, outras práticas com as quais a prática de base interage (FONTANILLE, *apud* PORTELA, 2006, p. 181).

Sob esse ponto de vista, a prática de edição pode ser tomada como um “conjunto de atos” (seleção, diagramação, inscrição etc., de atribuições de papéis) que medeiam a inscrição de (para)textos diversos em um determinado suporte, deixando no centro da discussão o modo como essa mediação estabelece adaptações sucessivas para colocar os textos em relação no interior de uma unidade de sentido global e coesa. Tomada como “termo mediador”, a noção de prática permite abordar a edição como um procedimento de montagem não-protocolar, sem que se percam de vista as acomodações e os ajustamentos estratégicos estabelecidos nos textos de uma obra, “em tempo real” e *in loco*, desde a inserção de notas até a organização no suporte.

Trata-se de uma mediação que coloca textos em relação. Por um lado, é possível tratar dessas relações lançando mão das noções de intertextualidade e interdiscursividade (FIORIN, 2016), que dão conta de retomar as relações de citação e paráfrase responsáveis por ligar o elemento de paratexto ao texto principal, como mostraremos mais adiante. Por outro, a intertextualidade (e interdiscursividade) não dá conta de explicitar os efeitos de sentido construídos pela relação global desses textos. Ela indica a relação material marcada entre os textos, mas desconsidera as relações estabelecidas em função do suporte.

Por exemplo, o fato de um posfácio retomar o texto principal da obra pode ser encarado como intertextualidade, ou como uma operação discursiva que, em função da localização no suporte, dá ao posfácio um papel conclusivo, um caráter de discurso de habilitação pelo /saber/ (FONTANILLE, 1999). A noção genettiana de paratexto (GENETTE, 2009) nos parece ideal para pensar questões como essa, sendo um bom método de sistematização para um corpus intertextual e interdiscursivo, como é o caso de *Da poesia* (HILST, 2017a). A sua vantagem nos parece ser a de permitir considerar, no interior dessas relações entre textos e discursos, relações entre suportes e práticas (de leitura e de circulação).

Todavia, é importante pontuar alguns impasses que a proposta genetteana impõe ao ponto de vista da Semiótica. O primeiro deles é o que seguiremos chamando de problema das “edições originais”. Para o estabelecimento do paratexto anterior, original e posterior (elementos de epi- ou peritexto que surgem antes, juntamente ou depois da obra), Genette assume como critério de distinção a data da edição original do texto analisado (GENETTE, 2009, p. 12). No caso de *Da poesia* (HILST, 2017a), ou seja, de uma edição de poemas completos (todos os poemas num único volume), cada livro de poemas possui uma data diferente de primeira edição. *Presságio* saiu primeiramente em 1950, *Cantares*, em 1995, por exemplo.

Tendo a possibilidade de assumir datas inaugurais de diferentes edições, torna-se possível que um mesmo elemento de paratexto seja classificado como anterior e posterior, a depender de qual livro de poemas se considera. Seria o caso, por exemplo, do artigo “Hilda Hilst — O excesso em dois registros” (HILST, 2017a).

Em assumindo a data da primeira publicação de *Presságio* (HILST, [1950] 2017a) como referência, esse artigo deve ser classificado como um peritexto posterior, escrito mais de trinta anos após o primeiro livro de poesia de Hilst. O contrário também seria verdadeiro se a referência assumida for a data inaugural de *Cantares* (HILST, [1995] 2017a). Nesse caso, esse artigo de *Da poesia* (HILST, 2017a) deve ser classificado como peritexto anterior, escrito seis anos antes de *Cantares*. Com essa possibilidade de classificação dupla, o alcance taxionômico dessa tipologia é reduzido em função de situações como as do exemplo acima, em que seria difícil resolver o impasse de classificação. Portanto, para que uma tipologia de paratextos seja operatória e possa funcionar como um modelo de sistematização de corpus, ela necessita de um critério de classificação que possibilite estabelecer uma tipologia uniforme.

Em face dessa necessidade, a saída que encontramos foi a de assumir, sempre, a data da edição analisada como referência (aqui se trata da data do volume *Da poesia*, obra publicada em meados de 2017), tendo em vista que a data da edição se sobressai e engloba a data de todos os livros publicados anteriormente. Essa opção resolve o problema da dupla classificação do paratexto (anterior/original/posterior). Mas há outros elementos paratextuais que não são definidos por critérios temporais. É o caso dos paratextos estabelecidos em função de um critério espacial. Esse critério leva em conta a continuidade do paratexto com relação ao espaço ocupado pelo texto principal em uma edição, por exemplo, os poemas de Hilst (2017a).

A partir dessa referência espacial, estabelecem-se dois tipos distintos de paratexto. Os **peritextos**, que são os paratextos localizados no mesmo objeto-suporte do texto principal (uma nota de rodapé ou um posfácio) e os epitextos, que são um tipo paratexto necessariamente localizado em outros objetos-suporte (uma resenha, por exemplo). Consecutivamente, a invariante temporal permitirá afunilar essa primeira hierarquia. Com ela, podemos ter peritextos ou epitextos anteriores, originais ou posteriores, a depender de sua relação com a data de publicação da edição analisada, como dizíamos.

Genette insere ainda uma terceira hierarquia. Nas palavras do próprio autor, “por razões funcionais [...], cabe estabelecer a distinção entre o paratexto **simplesmente** posterior, e o paratexto tardio” (2009, p. 13, grifo nosso). O paratexto tardio é um tipo de paratexto posterior dotado de dois subtipos: o **paratexto tardio ântumo** e o **paratexto tardio póstumo**. O

primeiro compreende tudo aquilo que foi publicado antes da morte de um autor; o segundo, o que foi publicado após a sua morte.

É Genette (2009) quem concebe o paratexto tardio como uma modalidade de paratexto posterior diferenciada. Vejamos que o advérbio “simplesmente”, destacado no trecho de Genette, pode ser entendido no sentido de “puramente”, ou seja, um paratexto que é “apenas” de tipo posterior. E pode ser entendido como “simples”. Neste último caso, acrescido de mais um critério (a data de morte do autor), o paratexto posterior assumiria outra roupagem terminológica, mais complexa e composta: a do paratexto tardio, de tipo póstumo ou ântumo.

No caso de *Da poesia* (HILST, 2017a), que é um livro publicado após a morte de seu autor, todos os elementos de paratexto serão paratextos tardios póstumos, obrigatoriamente. Mas há de se considerar que o posfácio escrito para *Da poesia* (HILST, 2017a) foi publicado na mesma data que o volume no qual ele se insere. Considerando que o prefácio surge juntamente com os poemas nessa edição, ele é um peritexto original. Mas, se levarmos em conta a data de morte de Hilst [2004], é possível classificá-lo como peritexto posterior, de tipo tardio póstumo.

Com essa possibilidade de dupla classificação, o critério temporal principal, que está na base da distinção entre paratexto anterior e posterior (a data da edição), perde sua força. Isso ocorre uma vez que o paratexto tardio toma como base outro critério, no caso a data de morte do autor, de modo que a alocação de um elemento de paratexto em determinado grupo da tipologia deve, necessariamente, implicar a impossibilidade de classificá-lo como um elemento pertencente a outro grupo (é a lógica implicativa). Essa “lógica” implicativa indica, portanto, que um elemento de paratexto não pode “ser ao mesmo tempo original e póstumo”. É Genette quem nos diz isso, ao afirmar que a invariante temporal do paratexto obedece a uma lógica alternativa/exclusiva, de tipo “ou isso/ou aquilo” (GENETTE, 2009, p. 18), como já dissemos.

Vimos que a invariante espacial consiste no espaço ocupado pelo paratexto com relação ao objeto que contém o texto principal (epitexto = fora e peritexto = dentro) (GENETTE, 2009, p. 12-3). E que a invariante temporal é definida com relação à data de publicação do texto principal (anterior, original ou posterior) (GENETTE, 2009, p. 12-3).

Além disso, o paratexto não é um conjunto de textos independentes, mas um conjunto “auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser” (GENETTE, 2009). Essa “razão” é o texto principal. Assim, um paratexto definido segundo a “data de morte do autor” fica deslocado no interior de uma tipologia que se organiza, enfim, sempre em função do texto.

Diante disso, não encontramos motivos que justifiquem o emprego desse tipo de paratexto posterior, o paratexto tardio, seja ele póstumo ou ântumo, e iremos desconsiderá-lo.

Propomos, então, uma redução dos subgrupos obtidos em função da invariante temporal. Logo, poderemos ter, em tese, peritextos ou epitextos anteriores, originais ou posteriores.

Outra questão que deve ser pontuada é a da terminologia dos critérios empregados por Genette (2009). O critério espacial da continuidade que mencionamos mais acima funciona apenas para o estabelecimento dos dois primeiros tipos de paratexto: peritexto ou epitexto. Os outros tipos que podem se alocar no interior dos grupos peri- ou epitextuais tomam, por sua vez, outro critério, que é a “data de primeira edição”. Como vimos, o critério “data da primeira edição” pode gerar alguns impasses, a depender da constituição do livro analisado. Além disso, embora tenhamos sugerido a exclusão do subgrupo do paratexto tardio (ântumo ou póstumo)³¹, ele também opera em função de um terceiro critério, que é a “data de morte do autor” (GENETTE, 2009). Do ponto de vista do método, seria importante, portanto, que os tipos de paratexto pudessem ser estabelecidos em função da aplicação de um único critério global, com uma terminologia uniforme e precisa. Nesse sentido, cabe ressaltar que a classificação de um texto no interior da tipologia genetteana depende primeiramente de dois fatores, são eles: sua relação de continuidade com o objeto-suporte (peritexto, epitexto) e sua relação de equivalência com a data da edição analisada (anterior, original ou posterior).

Propomos, então, reduzir as invariantes temporal e espacial a um único critério geral. Isso é possível porque, em ambos os casos, o que está em jogo é a relação de **concomitância** do paratexto com o espaço e o tempo do volume analisado. A concomitância é uma propriedade topológica, no sentido que deu a ela Greimas (1984) e Greimas e Courtés (2016), descrita como categoria complexa: concomitância *vs.* não-concomitância (anterioridade *vs.* posterioridade):

Quadro 1 - Tipos de paratextos.

TIPO DE PARATEXTO	TRAÇO CATEGÓRICO DISTINTIVO
PERITEXTO ANTERIOR	/concomitância espacial//não-concomitância temporal//anterioridade/
PERITEXTO ORIGINAL	/concomitância espacial//concomitância temporal/
PERITEXTO POSTERIOR	/concomitância espacial//não-concomitância temporal//posterioridade/
EPITEXTO ANTERIOR	/não-concomitância espacial//não-concomitância temporal//anterioridade/
EPITEXTO ORIGINAL	/não-concomitância espacial//concomitância temporal/
EPITEXTO POSTERIOR	/não-concomitância espacial//não-concomitância temporal//posterioridade/

Fonte: elaboração nossa a partir de Genette (2009) e Greimas (1984).

31 Embora esse exercício de revisão para exclusão pareça desnecessário, acreditamos ser importante pontuar essas incompatibilidades que a obra de Genette (2009) estabelece com relação ao “olhar” semiótico. A noção de paratexto pode ser uma ferramenta importante para o analista que lida com corpus variado de textos. Apontar esses entraves da proposta genetteana nos parece ser uma forma de contribuir com o uso dessa noção.

A vantagem desse critério nos parece ser a sua uniformidade e alcance. Ele permite compor os grupos levando em consideração uma única constituinte, a partir da relação topológica (concomitância espacial ou temporal) que subjaz cada elemento.

Uma outra questão a ser pontuada é a do critério de composição. Do modo como Genette (2009) apresenta a noção de paratexto, a sua composição, isto é, a quantidade dos enunciados convocados para análise paratextual é infinita do ponto de vista “do método” e finita do ponto de vista do analista. Com isso, queremos dizer que Genette (2009) não apresenta um critério de seleção para os elementos que devem ou não compor a análise paratextual, de maneira que o analista pode “escolher” quais textos selecionar ou desconsiderar. Isso, porque, basta um enunciado apresentar alguma relação de dependência com a edição analisada para poder compor o conjunto do paratexto. Portanto, o alcance de um *cópus* paratextual dependerá das pretensões do analista. Nesse caso, é preciso elencar um critério que defina os limites do paratexto a ser construído para/pela análise.

Acreditamos que a noção de **intertextualidade** (cf. FIORIN, 2012; 2010) pode ser uma boa ferramenta para resolver essa questão³². Não é difícil notar que a proposta de Genette (2009) visa a um *cópus* intertextual, na medida em que a dependência entre os paratextos e o texto principal geralmente se dão por paráfrase ou citação. A Semiótica entende que as relações de dependência que formam a constituinte funcional de um paratexto tratar-se-ão, geralmente, de relações de dependência contraídas entre textos (intertextualidade).

Nesse sentido, pensando na contribuição que este estudo pode dar aos trabalhos que lidam com *cópus* semelhantes ao nosso, propomos uma “solução semiótica” bastante simples. No caso de *corpora* que lidam com peritextos (dentro do livro) e epitextos (fora do livro), é possível assumir como critério de seleção as relações de intertextualidade, isto é, as referências materialmente marcadas estabelecidas entre a obra analisada (inclusive aí seus peritextos) e o elemento de epitexto a ser considerado, por exemplo, uma resenha de uma obra, um anúncio de pré-venda, um áudio-livro etc.

De acordo com o que buscamos demonstrar até aqui, as invariantes espacial e temporal estão nas bases da tipologia de Genette (2009). Elas bastam para construir um modelo taxionômico capaz de sistematizar o *cópus* da análise inter- ou paratextual. Agora veremos o papel das outras invariantes (pragmática, substancial e funcional) na proposta de Genette. Tomemos inicialmente a **invariante substancial**. Ela diz respeito à “natureza dos enunciados”

32 Poderíamos pensar, também, em intratextualidade, no sentido genettiano do termo, na medida em que as relações entre textos são estabelecidas no interior de um texto coeso e mais englobante: a obra.

considerados na análise. Genette enfatiza que sua proposta é pensada, majoritariamente, a partir dos “paratextos textuais ou, ao menos, verbais: títulos, prefácios, entrevistas”, assim, “no mais das vezes [...] o paratexto é um texto: se ainda não é o texto já é texto” (GENETTE, 2009, p. 14).

É importante ponderar a respeito dos sentidos que a noção de texto pode assumir na proposta genetteana e na proposta da Semiótica de linha francesa. Para Genette, os textos são enunciados verbais que podem ser considerados textuais por compartilharem o mesmo estatuto, nesse caso, o que ele chama de “estatuto linguístico de texto” (2009, p. 14). Mas, como dizíamos, o autor não ignora o fato de que o valor paratextual não recai apenas sobre aquilo que ele considera texto. Também poderemos ter paratextos “icônicos”, como as ilustrações, e “materiais”, como a tipografia (2009, p. 14).

Já a Semiótica, no geral, emprega texto “em sentido restrito”. Isso ocorre “quando a natureza do objeto [...] (a obra de um escritor, um conjunto de documentos ou de depoimentos recolhidos) marca-lhe os limites; nesse sentido, texto se torna sinônimo de *corpus*” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 503). Vejamos que, nesse caso, o horizonte de pertinência do texto equivale aos limites do conjunto ou da unidade de dados a serem considerados, portanto, “texto designa uma grandeza considerada anteriormente à sua análise” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 503).

No caso de *Da poesia* (HILST, 2017a), a diversidade de textos (verbais, visuais e sincréticos) constituem uma única unidade de sentido delimitada pelo espaço da obra. Logo, todo o conjunto de textos pode ser entendido como um *cópus* cujo estatuto é o de um (macro)texto sincrético, global e coeso. Assim, num conjunto paratextual diverso, no qual Genette (2009) ponderaria a existência de textos (verbais) e de manifestações icônicas (desenhos, imagens.), a Semiótica francesa estará sempre diante de textos, seja considerando esse conjunto uma unidade de sentido global e coesa (sincrética) delimitada pelo livro, seja tomando cada texto isoladamente como uma unidade de sentido independente.

Para a Semiótica, imagens e poemas são sempre “texto”, pois apresentam certo “acabamento”, isto é, configuram-se como um “todo coerente de sentido” (BARROS, 2003). Desse modo, não assumiremos a nomenclatura de Genette (2009, p. 14) para distinguir entre paratextos textuais, de estatuto linguístico, e paratextos “icônicos”, de estatuto imagético. Para essa distinção, convocaremos a nomenclatura que tem sido usada em Semiótica (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 467) há algum tempo. Teremos, com isso, elementos paratextuais verbais (prefácio), sincréticos (a capa) ou não-verbais (como os desenhos feitos por de Hilst).

A possibilidade de empreender a homologação entre a nomenclatura de Genette (2009) e a da Semiótica (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 467) ainda indica que a invariante substancial não diz respeito à **sistematização** ou à **classificação** dos elementos paratextuais. Ao contrário,

a invariante espacial refere-se à modalidade de enunciado paratextual analisado. Tanto o é que a Semiótica segue, há mais de três décadas, distinguindo entre semióticas verbais, não-verbais e sincréticas. Essa distinção levou à elaboração de metodologias **de análise** desenvolvidas de acordo com a “natureza” ou com o estatuto do texto examinado.

Já a **invariante pragmática** do paratexto diz respeito às “características de sua instância, ou situação, de comunicação” (GENETTE, 2009, p. 14-5). Mais especificamente, o autor refere-se à “natureza do destinador e do destinatário”, ao “grau de autoridade e de responsabilidade” do enunciador e à “força ilocutória de sua mensagem” (2009, p. 15).

Do ponto de vista da Semiótica, a constituinte pragmática dos paratextos não nos parece necessariamente problemática, exceto por uma ou outra escolha terminológica. Na verdade, ela estaria localizada no que a Semiótica greimasiana concebe como sintaxe discursiva no percurso gerativo do sentido (GREIMAS; COURTÉS, p. 2016). A sintaxe discursiva engloba as “projeções da enunciação” (pessoa, tempo, espaço), os “efeitos de proximidade ou distanciamento da enunciação”, o “efeito de realidade ou referente” e as “relações argumentativas entre enunciador e enunciatário” (BARROS, 2001, p. 72-95). Assim, ao lidarmos com determinados elementos paratextuais e buscarmos neles a sua “condição pragmática”, tal como fala Genette (2009), empreenderemos um **procedimento de análise** mais ou menos análogo ao do nível discursivo, especificamente à sintaxe. Portanto, diferentemente das invariantes de tempo e espaço, a invariante pragmática não permite enquadrar um elemento paratextual no interior da tipologia genetteana.

Ao contrário, ela permite definir a sua relação contratual polêmica (= “natureza do destinador e do destinatário” e “grau de autoridade” [GENETTE, 2009, p. 15]), os efeitos de proximidade e de distanciamento do enunciador com relação ao enunciado (= “grau de responsabilidade” [*idem*]), e a competência cognitiva dos sujeitos (= “força ilocutória da mensagem” [*idem*]) (BARROS, 2001). Fica decidido, com isso, que a identificação da condição pragmática se dá por um **procedimento de análise** anterior, não sendo, pois, uma categoria taxionômica determinada *a priori*, como ocorre com as demais.

A última invariante apontada por Genette (2009) é a **invariante funcional**. Essa, sem muita novidade, diz respeito às “funções” que um elemento de paratexto pode assumir. Diferentemente das constituintes anteriormente mencionadas (espaciais, temporais, substanciais e pragmáticas), “as funções do paratexto não podem ser descritas teoricamente, e de certo modo, *a priori*, em termos de situação” (GENETTE, 2009, p. 17).

Isso porque já dizíamos, via Genette, que essas escolhas são “da ordem alternativa e exclusiva do ou isso/ou aquilo: um título, uma dedicatória, um prefácio, uma entrevista, podem

ter em vista ao mesmo tempo diversos fins”, isto é, diversas funções. No entanto, “um paratexto tardio não visa aos mesmos fins que um prefácio original” (GENETTE, 2009, p. 17-8). Logo, as únicas regularidades passíveis de serem introduzidas nessa “aparente contingência” consistem no estabelecimento das “relações de dependência” entre “funções e estatutos” e, portanto, em “identificar classes de tipos funcionais”, reduzindo, para isso, “a diversidade de práticas e mensagens a alguns temas fortemente recorrentes” (2009, p. 18)³³.

As constatações de Genette (2009) acerca da constituinte funcional do paratexto conformam-se bem com o ponto de vista da Semiótica francesa. Essa teoria, que tem nas bases de sua metodologia de análise o princípio de imanência (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2018, p. 255), considera a natureza específica dos textos. Todavia, não deixa de reconhecer que eles podem assumir funções estáveis, fixadas por usos recorrentes na cultura (os “gêneros”).

É justamente essa possibilidade de prototipagem dos discursos num determinado espaço/tempo, o que permitiu a Genette (2009) elaborar um estudo sincrônico sobre o paratexto. Em suas palavras, trata-se de uma tentativa de estabelecimento de “um quadro geral” e não de um estudo diacrônico, de uma “história do paratexto” (2009, p. 19). O que ele pretende fazer é definir o estatuto de um objeto e não estudar a sua evolução (GENETTE, 2009), tarefa que Semiótica assume há quase quatro décadas ao menos.

Desde o seu surgimento, a Semiótica tem privilegiado a definição e o estatuto dos objetos que estuda (GREIMAS, 1984; 1976). Dois exemplos clássicos, nesse sentido, estão em dois conhecidos textos de Greimas. O primeiro deles: “Por uma teoria do discurso poético”, escrito como introdução para obra *Ensaio de semiótica poética* (GREIMAS, 1976). Nele, o autor verifica a (im)possibilidade de definir a especificidade do “discurso poético”.

O segundo exemplo seria “Semiótica figurativa e semiótica plástica” (GREIMAS, 1984), escrito pelo estudioso genebrino para servir de apresentação a uma coletânea de artigos sobre Semiótica Visual. Esse conhecido texto traz uma discussão sobre os estatutos distintos das semióticas figurativas e plásticas. Portanto, é a partir de Greimas (1984; 1986) que assumiremos a ideia de que um tipo paratextual, localizado numa dada cultura, terá uma definição e um estatuto estáveis, reduzidos a “temas recorrentes”, como o prefácio nas culturas ocidentais³⁴.

33 Reforçando: “A situação espacial, temporal, substancial e pragmática [...] é determinada por uma escolha, mais ou menos livre, feita numa grade geral e constante de possíveis alternativas, das quais só se pode adotar um termo com a exclusão de outro: um prefácio é (por definição), peritextual, é original ou posterior [...], autoral ou alógrafo etc., e essa série de opções [...] define de maneira rígida um estatuto e, portanto, um tipo” (GENETTE, 2009, p. 18).

34 Uma descrição apurada a respeito da funcionalidade dos diferentes tipos de paratexto, além do próprio trabalho de Genette (2009), pode também ser buscada em obras teóricas, técnicas e didáticas sobre a edição e sobre o livro (cf. ARAÚJO, 2019; CHARTIER, 2014; 2002; HOUAISS, 1981a; 1981b; MARTINS, 1957).

O que Genette (2009) chama de estatuto invariável de um elemento de paratexto corresponde, na Semiótica, às isotopias figurativas do plano da expressão e às isotopias temáticas do plano do conteúdo, que são recorrentes num elemento paratextual. Atendo-se à expressão e ao conteúdo, estabeleceríamos propriedades textuais e discursivas recorrentes, definindo tipos textuais e discursivos, ou seja, um “gênero”.

O estatuto, por sua vez, depende da modulação do gênero no interior de uma prática. Em outras palavras, estamos diante da questão dos tipos textuais e discursivos cuja “tipificação” se dá, também, pela modulação do texto no interior de uma prática (FONTANILLE, 1999), como dizíamos. De todo modo, finalmente, essa reflexão sobre a constituinte funcional diz respeito aos resultados possíveis de se obter numa análise e não tem relação direta com a classificação de um paratexto no interior da tipologia genetteana.

Diante disso, após abordar todas as invariantes propostas por Genette (2009), parece-nos possível afirmar: são as invariantes temporal e espacial que servem de critério de classificação e de sistematização, e fundam sozinhas a tipologia proposta por Genette (2009). As demais invariantes (substancial, pragmática e funcional), ao que nos parece, ficariam melhor alocadas junto às ferramentas de uma análise inter- ou paratextual, dotada de um modelo metodológico com “categorias” mais ou menos fixas, como o da Semiótica.

Com essas ressalvas, acreditamos que a noção de paratexto proposta por Genette (2009) pode ser uma boa aliada para a análise semiótica que lida com um conjunto heteróclito de textos e de suportes, como é o caso desta dissertação. Essa abordagem pode oferecer as bases do que se poderia chamar de um modelo de organização de um corpus inter- ou paratextual, perspectiva fundamental para este trabalho. Trata-se, contudo, de aproximações não exaustivas entre as propostas da Semiótica e àquelas de Genette, que indicam os seus ganhos teóricos.

II

EXERCÍCIOS PARA UMA IDEIA

O autor não cria a obra, mas o contrário é verdadeiro: a obra cria seu autor. E este último não é apenas nem simplesmente uma ilusão. Não é um fantasma inconsistente projetado sobre a obra. Ele é a idiosincrasia da obra, ou melhor, é sua iconografia neste sentido bem preciso: a grafia da obra — sua escritura, sua forma, sua propriedade insubstituível — se torna ícone — figura, emblema figural, hipóstase, face³⁵.

Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy, 2005, p. 36.

2.1 O paratexto visual e sincrético

Existem inúmeros paratextos visuais e sincréticos em *Da poesia* (HILST, 2017a). Dentro dos limites desta dissertação, propomo-nos a analisar quatro capas e dois retratos. O primeiro ponto a esclarecer aqui é a inclusão de três capas na análise de uma obra que, oficialmente, contém apenas uma. Como já indicamos em nota, um ano após a publicação desse volume de poesia completa de Hilst (2017a), a Companhia das Letras publicou *Da prosa* (HILST, 2018a; 2018b), reunindo, como o título indica, a prosa completa da autora. As narrativas foram organizadas em dois grandes volumes reunidos num único *box*.

Essas capas podem compor um único conjunto de textos especialmente porque estão hierarquizadas em função da data de publicação: primeiro a capa de *Da poesia* (HILST, 2017a), lançado em 2017, seguida das capas do *box* que contém os volumes de *Da prosa* (2018a; 2018b), lançados em meados de 2018. Há também outra hierarquização, dada em função de um esquema de uso que se define a partir da ordem em que os objetos são retirados do *box*: primeiro, a capa do próprio *box*, seguida das capas dos volumes I e II de *Da prosa* (2018a;

³⁵ Trecho original: “L’auteur n’engendre pas l’œuvre, mais le contraire est vrai: l’œuvre engendre son auteur. Et ce dernier n’est pas seulement ni simplement une illusion. Ce n’est pas un fantôme inconsistent projeté sur l’œuvre. C’est l’idiosyncrasie de l’œuvre, ou bien c’est son iconographie en ce sens bien précis : la graphie de l’œuvre — son “écriture”, sa manière, sa propriété insubstituable — y devient icône — figure, emblème figural, hypostase, visage” (FERRARI ; NANCY, 2005, p. 36).

2018b). Outro fator que nos permite tomar esses textos sincréticos como um conjunto seriado de capas é a logomarca de Companhia das Letras. As quatro capas trazem o selo dessa editora. Desse modo, podemos assumir que elas são concebidas por uma mesma prática de edição³⁶, o que também é corroborado pela semelhança entre os formantes plásticos de cada uma delas.

Também cabe destacar que as tendências mais recentes de análise semiótica do texto sincrético têm apresentado resultados satisfatórios à medida que vêm privilegiando o estudo de uma seriação de textos, reunidos segundo algum critério de composição. Em trabalhos recentes³⁷, a análise de um conjunto seriado de obras tem se mostrado mais profícua que o exame isolado de um único texto. Quanto aos retratos que iremos analisar, um faz parte do projeto gráfico da capa de *Da poesia* (HILST, 2017a), para o qual buscaremos olhar um pouco mais segundo sua especificidade de retrato, e outro está contido na obra Fernando Hilda Lemos Hilst (LEMO; MASSI, 2018), mencionado como peritexto em *Da poesia* (2017a).

2.1.1 O corpo das capas e o novo compasso

Os critérios apresentados acima nos permitem estabelecer a sequência de capas a seguir. Ao longo das capas, o mesmo rosto se repete: o de uma mulher jovem. A localização dos rostos ao longo das capas também é relativamente similar. Ocupa a dimensão superior ora direita, ora esquerda, nunca exatamente o centro. Nas três primeiras capas, o sujeito da fotografia apresenta-se de frente. Na última, ele aparece de costas, com um olhar enviesado.

Figura 6 - Capas. Obra completa de Hilda Hilst publicada por Companhia das Letras.



Fonte: reproduzido a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a) e *Da prosa* (HILST, 2018a, 2018b).

36 Essa, por sua vez, seria uma prática de edição mais global: a publicação da obra completa (de prosa e poesia) de Hilda Hilst por Companhia das Letras.

37 Por exemplo: Maria Giulia Dondero (2014a; 2014b; 2013; 2012a; 2012a; 2012c); Pierre Luigi Basso-Fossali e Dondero (2011).

Em todas as fotografias, os olhos estão localizados nas extremidades superiores das letras “H”. Na fotografia da capa de *Da poesia* (HILST, 2017a), eles estão fechados. Na capa do *box*, fitam a uma lateralidade superior. Já no primeiro volume de *Da prosa* (HILST, 2018a), os olhos fitam a uma lateralidade mais inferior. Por fim, na última capa (volume 2), o olhar é centralizado, como se “nos olhasse de frente”. No geral, os traços que formam os contornos do corpo e das letras são arredondados e curvos, retilíneos e angulados.

Do ponto de vista de sua montagem, as capas apresentam uma hierarquização em três planos ou camadas:

Figura 7 - Hierarquização em três planos.

Primeiro plano	Segundo plano	Terceiro plano
Logomarca Número do volume Nome da autora HH Título da obra Logomarca	Envolvimento em vermelho. <i>Da poesia</i> Envolvimento em lilás. <i>Da prosa vol. I e vol. II</i>	 

Fonte: elaboração nossa a partir de *Da prosa* vol. I, vol. II e *Da poesia* (HILST, 2018a; 2018b; 2017a).

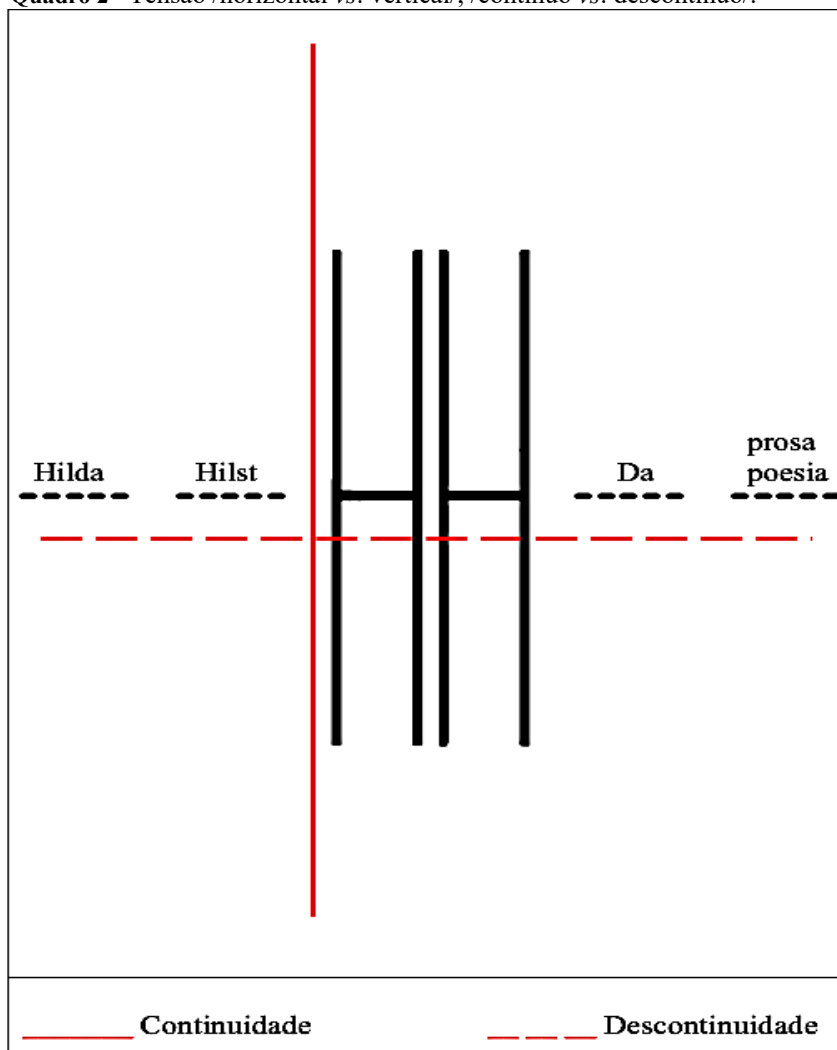
Uma primeira camada, mais anterior e sobreponente, é definida como lugar de inscrição dos textos verbais. Nela, estão inscritos o antropônimo “hilda hilst” e o título das obras³⁸ entremeados por duas letras “H” maiores. Nessa mesma camada ou plano, está a logomarca de Companhia das Letras, presente nas quatro capas analisadas. Em *Da poesia* (HILST, 2017a), a logomarca se localiza no canto superior esquerdo da capa. Nos dois volumes individuais de *Da prosa* (HILST, 2018a; 2018b) e no *box*, a logomarca está no canto inferior direito. As capas de *Da prosa* trazem como diferencial a seriação dos livros em “volume 1” e em “volume 2”, no canto superior direito (HILST, 2018a; 2018b).

³⁸ Nas capas analisadas, todos estão grafados por letras minúsculas (cf. HILST, 2018a; 2018b; 2017a).

O “envelopamento” da superfície material por uma cor de baixa solidez (= transparentes) cria uma camada intermediária. A baixa solidez das cores envelopantes confere a transparência necessária para que se veja, ao fundo, as fotografias que compõem as capas, inscritas numa terceira camada de inscrição, mais sobreposta e posterior que as duas outras.

Nas quatro capas, estabelece-se um procedimento de enquadramento em que a organização horizontal de todo texto verbal da capa e as retas horizontais de “HH” dividem os planos em dois quadrantes: um quadrante superior e outro inferior. De modo paralelo, as retas verticais de “HH” segmentam esses dois quadrantes em quatro porções principais, ao menos, tanto na parte alta quanto na parte baixa da capa:

Quadro 2 - Tensão /horizontal vs. vertical/, /contínuo vs. descontínuo/.



Fonte: elaboração a partir de Hilst, (2018a; 2018b; 2017a).

Como se vê, as retas formadas pelas quatro hastes verticais de “HH” aproximam-se, em termos de comprimento, da linha³⁹ horizontal formada por “hilda hilst”, pelas duas hastes horizontais de “HH” e por “da prosa/da poesia”⁴⁰. Constrói-se, assim, uma linha composta por pequenos segmentos individuais de tinta, orientados em função de um mesmo vetor imposto pela lógica ocidental de leitura. Além dela, quatro hastes verticais (“HH”) se estabelecem, formadas a partir de uma única “mancha” de tinta, contínua e ininterrupta.

A partir dos pequenos segmentos de tinta que formam a linha intervalada, a substância da expressão organizada horizontalmente se opõe à substância da expressão distribuída de modo vertical e contínuo nas hastes de “HH”. Dessa maneira, no centro da capa, forma-se uma zona de tensão entre a continuidade e a descontinuidade, entre a horizontalidade e a verticalidade: os elementos organizados horizontalmente (os títulos e o antropônimo) instauram a descontinuidade; em contrapartida, os elementos cuja distribuição é vertical instauram a continuidade, de modo que a verticalidade é análoga à continuidade e a horizontalidade é análoga à descontinuidade. A logomarca de Companhia das Letras também atualiza essa oposição, mas ela mobiliza de modo diferente as categorias mencionadas:

Figura 8 - Logomarca de Companhia das Letras.



Fonte: reprodução a partir do *Blog Cia. das Letras*⁴¹.

É possível observar que a distribuição da logomarca é majoritariamente horizontal. Como dizíamos mais acima, a horizontalidade atualiza a descontinuidade. Na logomarca, isso se estabelece a partir do texto verbal, composto por segmentos individuais (descontínuos) de tinta intervalados por espaços. Nela, a “continuidade” é instaurada pelas retas horizontais e paralelas, sobrepostas à “Companhia das Letras”. Assim, o diferencial da logomarca é que a continuidade também se atualiza na própria distribuição horizontal da tinta, o que só ocorria mediante à inscrição vertical da substância da expressão nos enunciados anteriores.

³⁹ A distinção entre reta e linha se dá em termos de continuidade (reta) e de descontinuidade (linha).

⁴⁰ Em minúsculo, como nas capas analisadas (cf. HILST, 2018a; 2018b; 2017a).

⁴¹ Disponível em <http://www.blogdacompanhia.com.br/>. Acesso em: dez. 2018.

“Afunilando” a descrição e pensando agora na lógica ocidental de leitura — lemos da esquerda para a direita e de cima para baixo —, o primeiro elemento constitutivo das capas é o antropônimo “hilda hilst”. Cada letra desse antropônimo constitui um segmento individual de tinta, portanto, uma continuidade mínima. Todavia, o espaçamento entre cada letra afirma de modo muito mais intenso a descontinuidade. Essa última é acentuada pelo “vazio” maior existente entre “hilda” e “hilst”, e entre “da” e “prosa/poesia”. Dito de outro modo, os elementos que compõem esse enunciado são intervalados por espaços menores na dimensão da palavra (o espaço entre as letras) e por espaços maiores na dimensão do texto (o espaço entre as palavras). Entre “hilda hilst” e “da prosa/poesia” pode-se ver as duas letras H, em tamanho consideravelmente maior. Suas extremidades se projetam no sentido superior e inferior das capas, rompendo com a horizontalidade instaurada pelo título e pelo antropônimo de Hilst.

Mas há aí um outro tipo de ruptura. Como se observa, o enunciado [“hilda hilst” + “HH” + “da prosa/da poesia”] transita entre o verbal e o sincrético. Há um procedimento de alongamento das letras H iniciais, que acabam por se tornar “índices”⁴² do nome da autora. Esse procedimento rompe com paradigma verbal do título e do antropônimo.

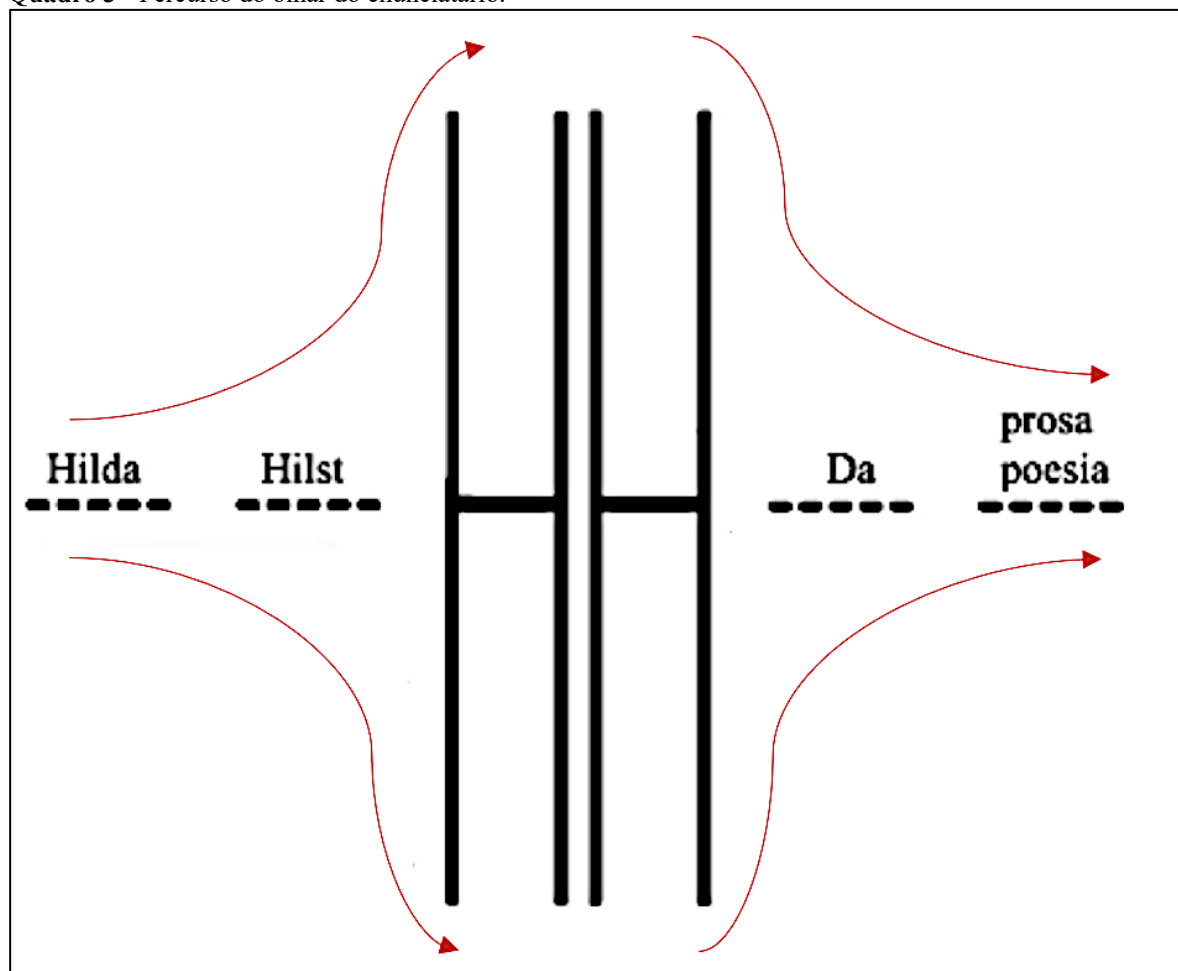
Disso decorre que os mesmos elementos que estabelecem a ruptura com o verbal, no caso o índice “HH”, são aqueles que rompem com a isotopia da horizontalidade, instaurando a verticalidade. Com isso, a horizontalidade se estabiliza como coordenada de inscrição dos enunciados textuais e a verticalidade se estabiliza como coordenada de inscrição dos enunciados visuais ou sincréticos, como é o “HH” e da logomarca respectivamente:

[horizontalidade / descontinuidade / verbalidade] vs. [verticalidade / continuidade / visualidade]

A partir do índice “HH” presente nas quatro capas, a visada do enunciatário editorial é ampliada. A projeção dessas hastes, que se alongam no sentido das dimensões inferior e superior das capas, desloca o olhar do enunciatário ao longo da leitura. É esse deslocamento que o leva a percorrer com seu olhar toda a extensão das capas:

42 No sentido peirceano do termo, isto é, de um signo “que se refere ao objeto que denota em virtude do fato de que é realmente afetado” (PEIRCE, 1975, p. 28). Hilda Hilst, com as maiúsculas, indica que o procedimento de indicialização se dê pelo alongamento do que já é alongado e pela exclusão do que não é: “Hilda Hilst”.

Quadro 3 - Percurso do olhar do enunciatário.

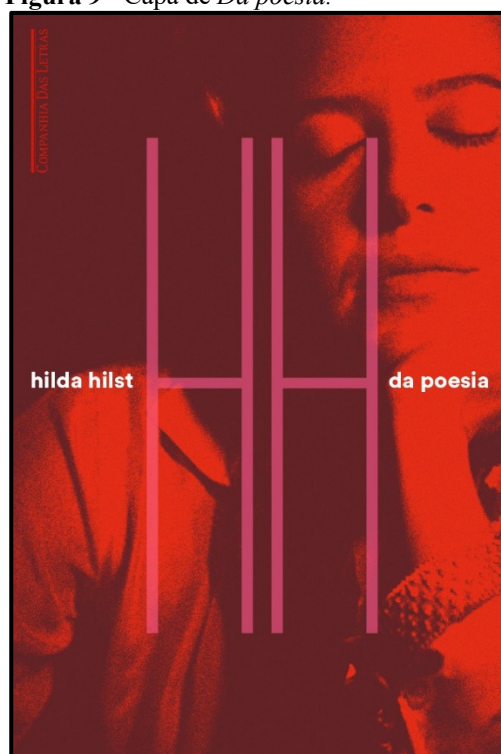


Fonte: elaboração. *Da prosa e Da poesia* (HILST, 2018a, 2018b; 2017a).

Na imagem acima, as setas em grená indicam esse percurso de expansão da visada. Como buscamos demonstrar, o modo como essas formas (“HH”) estão distribuídas na superfície da capa implicam um procedimento de condensação e expansão da visada do enunciatário das capas, que é levado a se concentrar nas dimensões reduzidas do antropônimo “hilda hilst” e, depois, a seguir com o olhar a extensão das hastes verticais que formam “HH”. É por meio desse procedimento que o enunciatário visualiza as capas como um todo.

É, também, por essa espécie de procedimento de *zoom* que o enunciatário das capas chega às quatro fotografias ao fundo. O prolongamento das hastes horizontais que formam “HH” conduz o olhar do enunciatário justamente para os olhos do rosto fotografado. Na primeira capa (*Da poesia*), os olhos estão alinhados com o ponto terminativo das hastes verticais de “HH”. Mais precisamente, somente o olho esquerdo é enquadrado:

Figura 9 - Capa de *Da poesia*.



Fonte: reprodução. *Da poesia* (HILST, 2017a).

Na segunda fotografia (*Da prosa, box*), embora não haja esse enquadramento, as hastes verticais de “HH” se estendem até o limite superior dos olhos. Duas delas terminam exatamente na pálpebra superior direita:

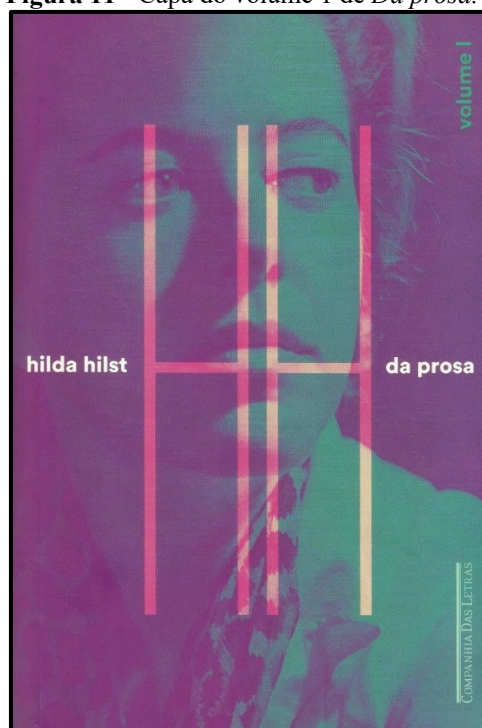
Figura 10 - Capa de do box de *Da prosa*.



Fonte: reprodução. *Da poesia* (HILST, 2017a).

Na terceira fotografia (vol. 1), as retas se expandem até a altura das sobrancelhas. Uma atravessa o olho direito e as duas outras enquadram o esquerdo. A luz incide mais na porção direita da face (do ponto de vista do leitor). A porção esquerda está englobada pela sombra, exceto o olho esquerdo. Este se desenha no interior de um pequeno e oblongo círculo de luz:

Figura 11 - Capa do volume 1 de *Da prosa*.



Fonte: reprodução. *Da prosa* (HILST, 2018 a).

Essa quarta e última imagem, capa do volume 2 de *Da prosa* (HILST, 2018b), obedecerá a um padrão semelhante. Os dois olhos são enquadrados lateralmente pelas hastes de “HH”, que se estendem até os limites das sobrancelhas. A porção direita da face é englobada pela sombra e a esquerda pela luz, e os olhos estão na porção iluminada do rosto. Nas quatro capas, há uma camada de cor transparente, em vermelho em *Da poesia* e lilás em *Da prosa* (HILST, 2018a; 2018b; 2017a). Essa camada engloba as capas por meio de um recurso de envelopamento, que, devido à sua transparência, não chega a cobrar toda a capa. É através da “transparência” dessa camada que se vê os retratos ao fundo, com a luz incidindo sobre rosto, olhos e mãos, destacando-os.

Há uma relação importante estabelecida entre as propriedades dessas cores envelopantes e o índice “HH”. Vemos que, em nenhuma das capas, o “HH” possui contornos desenhados por linhas. O que torna possível reconhecer os traços criados na região central da capa como dois “H’s aumentados” é o contraste entre a alta saturação das cores envelopantes (lilás e vermelho) e a baixa saturação das cores de “HH” (vermelho e lilás saturados de branco).

Pode-se notar que o rosto iluminado, sempre em destaque nessas quatro capas, perde um pouco os seus contornos ao ser visto através de “HH”. As cores de “HH”, além de uma saturação baixa, têm um brilho muito mais intenso comparadas às cores envelopantes. Isso faz com que, nos limites de “HH”, os contornos dos corpos ao fundo sejam vistos menos nitidamente, pois os formantes perdem nitidez no excesso de luminosidade.

No plano do conteúdo, as relações hierárquicas estabelecidas entre essas categorias constroem sentidos bastante específicos. É importante lembrar aqui que as capas trazem ao menos quatro figuras: a logomarca de Companhia das Letras, a seriação dos volumes em 1 e 2, a mulher fotografada, o antropônimo “hilda hilst”, e, por fim, o índice “HH”.

As figuras “hilda hilst”, bem como a da mulher, concretizam o tema da identidade. Isso ocorre pois elas projetam nas capas aspectos do *ethos* de um sujeito. Seu nome e os contornos do seu rosto, por exemplo, são elementos que contribuem para o estabelecimento desse efeito de individuação (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2016). Além disso, essas figuras estão inscritas numa capa de livro, ao lado de outros elementos, como “prosa”, “poesia”, “Companhia das letras” etc. A reiteração desses temas e figuras pertencentes a um mesmo campo semântico (literatura) atualizará também o tema da obra literária e, em conjunto, o papel de autor/escritor.

Dessa maneira, as capas trazem um sujeito com um nome (“hilda hilst”). Esse deve ser lido como autor de uma determinada obra. A obra, por sua vez, foi publicada por uma dada editora (Companhia das Letras) sob certo título (“da prosa/poesia”) e em determinado formato (em três volumes). No interior dessa isotopia mais englobante e saliente (literatura), o ator “hilda hilst” é modalizado como autor/escritor, enfim, como o sujeito que escreveu os livros.

Em todas as capas, o antropônimo possui ao seu lado uma versão “estilizada” por assim dizer (“HH”). As letras iniciais das duas palavras que compõem o antropônimo “hilda hilst” são reconhecíveis em “HH” no centro das capas. São, pois, as isotopias do plano da expressão que permitem identificar uma correspondência figurativa entre “hilda hilst” e “HH”.

De modo geral, é possível afirmar que os antropônimos convocam um referente contextual e histórico. Num percurso actorial, eles desempenham a função de ancorar “civilmente” o ator, no sentido que dá Maingueneau (2010, p. 30) a esse termo⁴³. Em tese, “hilda hilst” consiste em um nome atribuído a um sujeito em função de um registro civil. Obrigatoriamente, esse registro confere a esse sujeito origem, lugar e história.

43 Ao tratar da noção de autor, Maingueneau (2010, p. 25-47) chega a três noções: autor- responsável, no sentido de autor/produtor do texto; autor-ator, que “organiza sua existência em torno da atividade de produção de textos” e “constrói uma trajetória literária”; e à noção de autor “enquanto correlato de uma obra”, como quando se diz, por metonímia, que se lê “Hilda Hilst” (MAINGUENEAU, 2010, p. 30).

Já o “HH”, que ocupa o centro da capa, não traz esse referente. Por ser um elemento figurativo, o antropônimo estabelece uma forte relação com o mundo natural. Ao transformar o nome de um sujeito numa “marca”, o enunciador editorial apaga os traços que permitiriam reconhecer em “HH” um nome e um sobrenome.

Tabela 3 - Plano do conteúdo e da expressão das capas.

	“hilda hilst”		“HH”
PLANO DA EXPRESSÃO	branco	×	Vermelho/roxo/lilás
	sólido	×	transparente
	curvo	×	angulado
	descontínuo	×	contínuo
PLANO DO CONTEÚDO	civilidade	×	institucionalidade
	obstrução	×	acessibilidade
	suavidade	×	dureza
	intermitência	×	permanência

Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a)

Por meio desse procedimento de apagamento, o enunciador, se não chega a impedir que se intua a “história” desse sujeito, a coloca em segundo plano. Nesse sentido, é interessante observar que Maingueneau (2010, p. 30), ao tratar da categoria do autor, afasta do escopo de sua análise do discurso literário justamente esse sujeito civil, segundo ele, o indivíduo de “carne e osso”, o sujeito ontológico, do qual nem a Semiótica e nem a literatura podem tratar.

Vejam os que as oposições estabelecidas, no quadro acima, entre as categorias do plano da expressão desses dois enunciados (“HH”, “hilda hilst”) indicam uma cisão entre duas isotopias figurativas. Há um contraste que hierarquiza esses dois enunciados ao longo das quatro capas e, portanto, os conteúdos (temas e figuras) que eles realizam. Por ser maior e central, “HH” terá mais realce que “hilda hilst”. Destaca-se, assim, o que seria a “marca” da instância autoral, colocando, em segundo plano, o antropônimo que lhe identifica “civilmente”, o que configura uma ruptura isotópica entre instância autoral e instância antológica.

Esse procedimento de diferenciação seguido de ênfase ocorre justamente na região da capa em que as tensões entre continuidade e descontinuidade, horizontalidade e verticalidade são estabelecidas. Com isso, atenua-se a presença de “hilda hilst” e de semas como

intermitência, fragmentação e irregularidade que seriam marcas constitutivas da identidade do sujeito que o antropônimo nomeia.

De modo paralelo e contrário, inscrito em tamanho maior e mais horizontalmente, “HH” conterà semas como imobilidade, equilíbrio, firmeza, solidez e permanência, por exemplo. Assim, o enunciador indica, por homologação, que essas são marcas constitutivas da instância autoral, destacando, por oposição entre cores, formas e tamanhos, não a pessoa, sujeito ontológico, mas a sua marca “indicializada”, em uma versão “desumanizada” e institucional. Ocorre como se esse volume buscasse se afastar de “Hilda”, sujeito sócio-histórico que pode ser intuído a partir do antropônimo. Nesse procedimento, o antropônimo torna-se uma espécie de abreviatura, um acrônimo⁴⁴ de Hilda Hilst. A redução necessária à composição do acrônimo indica um processo de “desumanização” e (re)constituição identitária. Passa-se de uma identidade ontológica, civilmente registrada (“hilda hilst”), para uma identidade institucional, comercialmente concebida (“~~Hilda~~ Hilst”).

Agora podemos retomar o texto sincrético enunciado no centro das capas e destrinchar a sua organização sintagmática, o que revela outros elementos que corroboram a leitura que estamos propondo. A prática de edição de Companhia das Letras optou por realizar, por “colocar em presença” nas capas, três elementos: um antropônimo, um índice e um título, de acordo com a seguinte combinação:

[antropônimo | “hilda hilst”] → [índice | “HH”] → [título | “da prosa/poesia”]

Vê-se que a componente sintagmática ou narrativa também define uma hierarquia para esses elementos. Isso ocorre com base no princípio da linearidade do discurso (um elemento após o outro, sempre). Do ponto de vista da lógica ocidental de leitura, os enunciados analisados apresentam a seguinte hierarquização: primeiro “hilda hilst”, seguido de “HH” e, por fim, do título das obras. Ao que parece, essa sequência indica um percurso a ser desempenhado pelo enunciatário editorial. Este pode partir de uma imagem de “hilda hilst” relativamente “histórica” ou “civil”, dotada de nome e sobrenome, mas deve afastar-se dela.

O procedimento de inicialização, e de institucionalização, de construção de uma “marca”, tira de cena justamente as informações que permitiriam reconhecer no

44 Segundo o dicionário Houaiss (2009), um acrônimo é uma “palavra formada pela inicial ou por mais de uma letra de cada um dos segmentos sucessivos de uma locução, ou pela maioria dessas partes (Sudam = Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia)”.

antropônimo um “referente histórico”: “Hilda Hilst”. Parte-se de um sujeito duplamente modalizado (nome e sobrenome), passando pela indicialização de seu antropônimo (pelo apagamento de sua civilidade), para finalmente chegar a uma marca. Na totalidade da capa, o antropônimo configura um obstáculo (obstrução), enquanto “HH” permite ver (acessibilidade) as fotos ao fundo. É como se a prática de edição, por meio da organização material das capas, buscasse colocar em segundo plano o *ethos* civil (“desbocado”, etc.) de Hilda Hilst. E como se “HH”, funcionando como uma “janela”, uma “fresta”, permitisse ver através de si, ao fundo e em maior distância, uma imagem opaca de “Hilda”.

Em outras palavras, o percurso começa com “hilda hilst”, sujeito dotado de nome e sobrenome, passa pela indicialização do antropônimo e termina por chegar a sua obra, enunciada como pertencendo a mais geral e “desumana” classe de palavras: o substantivo “da poesia”. Nesse trajeto, o sujeito ontológico “fica para trás”. Chega-se aos títulos com “Hilda Hilst” despida de todo traço de civilidade (no sentido de civil). Ao final desse percurso, a aresta histórica desse sujeito é desbastada, polida pelo enunciador editorial e “Hilda hilst”, torna-se “marca”. Apenas a título de curiosidade, essa “*mise en marque*” está presente em outros epitextos de Hilst, que não analisaremos aqui. É o caso do site do Instituto “Hilda Hilst. Nele, há uma aba intitulada “obscena lucidez”, em que é possível comprar diversos produtos com a marca da autora. Nesse caso, sua “logomarca” foi construída a partir de uma figura muito comum na obra de Hilst: a porca, e toma, portanto, um traço figurativo relativo à obra para construir sua marca, afastando-se ainda mais do sujeito civil Hilda Hilst.

2.1.1.1 Sobre a tua grande face⁴⁵

Embora os leitores mais aficionados não demorem em reconhecer na figura da mulher fotografada o rosto de Hilda Hilst, as capas em si não trazem uma indicação explícita que permita estabelecer essa relação. Nada, na própria foto, garante que a mulher retratada seja a autora, ainda que o nome de Hilst esteja presente em todas elas. A mulher da capa poderia representar uma personagem, por exemplo, sendo uma modelo retratada.

De todo modo, por definição, um antropônimo é sempre constituído duplamente. Ele tem necessariamente um *ónoma* (= nome) e, ao menos implicitamente, um *anthropos*. É esta última componente que convoca a figura de um ser humano para concretizar o sujeito que o antropônimo nomeia. Assim, nas quatro capas, há a necessidade de um “sujeito-referência”. Na

⁴⁵ Trata-se do título de um livro de poemas de Hilst, publicado originalmente em 1986, pelo editor Massao Ohno (cf. HILST, 2017, p. 427).

introdução de *Sémiotique du portrait*, Anne Beyaert-Geslin (2017) coloca a seguinte questão: como uma imagem pode representar uma transformação do mundo? Para respondê-la, a autora passa por David Le Breton, Tzvetan Todorov e Philippe Descola.

A partir do primeiro autor, ela destaca a concepção de que o indivíduo moderno “não é mais o membro de uma comunidade no sentido que era o homem medieval”. Ele é, na verdade, o corpo desse homem singular e sozinho, uma “afirmação do ‘eu’” com uma “força superior” àquela do “nós” (LE BRETON, 2011 *apud* BEYAERT-GESLIN, 2017, p. 8, tradução nossa). Mas, de fato, foi Todorov quem levantou a hipótese de que os retratos “traduzem” essa “mutação social”. É por meio dela que o indivíduo “cessa de ser um simples brinquedo ou um ser dentre outros submetidos à ordem da natureza” e passa a merecer o “elogio da representação” (TODOROV, 2004, p. 78 *apud* BEYAERT-GESLIN, 2017, p. 8, tradução nossa).

Essa singularidade conferida pela representação se fundaria, agora segundo Descola (2013, p. 73-76 *apud* BEYAERT-GESLIN, 2017, p. 9, tradução nossa), na “exterioridade”, na “aparência”, mas conduz ao reconhecimento de uma “interioridade” por oposição⁷¹. Dessa reflexão, interessa reter a capacidade de individuação, ou de subjetivação, destacada por Beyaert-Geslin nas “representações” que compõem os retratos. A “representação” não apenas “destaca um sujeito de seu grupo social, individualizando o modelo, bem como o pintor [ou o fotógrafo], mas, em se ligando à ‘alma’ do modelo, ela revela também a diferença radical que faz dele um ser único” (BEYAERT-GESLIN, 2017, p. 9, tradução nossa)⁴⁶.

O retrato torna-se assim “símbolo de uma concepção [...] que, fundando-se na retomada de descontinuidades, distingue o humano do não humano”, circunscrevendo em seus domínios a “subjetividade”, a “reflexividade”, a “linguagem” e a “capacidade simbólica” (BEYAERT- GESLIN, 2017, p. 9, tradução nossa). Portanto, o retrato “indica mais precisamente

46 Trecho original: “Le Breton et Todorov offrent des lectures complémentaires qui, mariant anthropologie et sémiotique visuelle, permettent de comprendre comment l’image manifeste une transformation du monde. L’anthropologue explique qu’alors « l’individu n’est plus le membre d’une communauté au sens où pouvait l’entendre l’homme médiéval, (mais) devient un corps à lui tout seul », « l’affirmation du “je” (devenant) une force supérieure à celle du “nous autres” ». Todorov observe comment les images traduisent cette mutation sociale où l’individu « cesse d’être un simple jouet ou un être parmi d’autres soumis à l’ordre de la nature » et mérite peu à peu « l’éloge » de la représentation. L’avènement de l’individu s’y manifeste par la temporalité qui affecte la couleur du ciel autant que celle des champs, marquée par le cycle des saisons. « Les essences et Dieu habitent l’éternité ; les individus existent dans le temps », assure Todorov qui résume : la temporalité, c’est l’individualité. Si le temps transforme les formes du monde, il dessine surtout les visages et introduit peu à peu des traits d’individuation, des rides et des ombres. Il faudra reprendre cette discussion sur la temporalité pour voir comment l’espace et le temps de l’énonciation procurent, non seulement un ancrage déictique aux figures, mais les façonnent pour renouveler l’évènement de la présence. Si la singularité se fonde sur l’extériorité, sur l’apparence, elle renvoie aussi à la reconnaissance d’une intériorité. Telle est l’approche de Descola [...]” (BEYAERT-GESLIN, 2017, p. 9).

o modo como o sujeito toma lugar no seu mundo”⁴⁷ (BEYAERT-GESLIN, 2017, p. 9, tradução nossa), a saber um mundo compartilhado por semelhantes com relação aos quais é preciso se diferenciar. Dessa maneira, ao trazerem quatro retratos de uma mesma mulher, as capas convidam o enunciário a formular uma resposta para quem seria ela e qual seria o seu mundo.

Esse convite parece, de algum modo, colocar “em xeque” a estratégia editorial de “acertar o compasso” entre Hilst “ser vista” e “Hilda” “ser lida” (HILST, 2017, p. 532). Isso ocorre na medida em que elementos como o antropônimo e a fotografia constroem um efeito de individuação fortemente marcado por um referencial histórico, por um sujeito de “carne e osso” de cuja “personalidade” já falamos neste trabalho (“polêmica”, “desbocada” etc.).

No entanto, o modo como os formantes plásticos estão organizados no suporte acaba por atenuar esse efeito de individuação nas capas. No antropônimo, são as suas dimensões reduzidas e achatadas que constroem esse apagamento identitário. Não à toa, para reforçá-lo, o enunciador das capas renuncia às letras maiúsculas no nome próprio, o que é no mínimo incomum. Por meio desse procedimento, destaca-se a “marca” da autora (e não seu nome), colocada no centro da página. É possível observar que todos os contornos do rosto e das roupas estão preservados. Isso estabelece um alto grau de figuratividade para a identidade desse sujeito. Pode-se reconhecê-lo como uma mulher jovem. No entanto, a cor de sua pele parece ir na direção de uma “abstração”. O recurso de envelopamento torna esse sujeito humano “lilás” ou “vermelho”. A nitidez dos retratos é então comprometida pelo envelopamento. Não se vê a cor dos olhos, cabelos e pele, se usava ou não maquiagem etc. Além disso, a “jovem mulher” dos retratos é “cortada” pelas margens das capas. Não se pode saber se esse sujeito se encontra sentado ou em pé, que vestimenta ele usava, quais sapatos etc.

Assim, como o próprio nome do procedimento sugere, “Hilda” é “envelopada”, “borrada” nas quatro capas por uma “camada de edição”. São esses recursos que reduzem consideravelmente o efeito de subjetividade que os retratos constroem, pois afastam da obra a possibilidade de uma relação mais direta com “Hilda”, sujeito histórico. Diferentemente de “hilda hilst” e “da prosa/poesia”, o índice “HH” deve ser entendido como parte dessa camada envelopante. Como dizíamos, “HH” é formado pelas mesmas cores que o “envelope” (vermelho em *Da poesia* e lilás em *Da prosa*). É a baixa saturação da cor desse índice que faz com que se perceba “HH” como uma forma individual no centro da capa.

47 Trecho original: “Le portrait devient ainsi l’emblème d’une conception naturaliste qui, se fondant sur le repérage des discontinuités, distingue l’humain du non humain par l’intériorité, la subjectivité, la réflexivité, le langage et la capacité symbolique” (BEYAERT-GESLIN, 2017, p. 9).

Dito de outro modo, a difusão do branco na cor vermelha ou lilás, orientada por um vetor específico, cobrindo uma determinada área da camada envelopante, permitirá reconhecer os Hs iconizados no centro da capa como formas individuais, separadas do “envelope” de cor. Inscrito numa capa de livro, juntamente com a logomarca de uma editora (Companhia das Letras), o índice “HH” pode então ser reconhecido como produto de uma enunciação editorial que visa construir uma assinatura “comercial” de Hilst⁴⁸. Dessa maneira, à medida que a camada envelopante se “espalha” pela capa, como uma espécie de projeção/expansão “HH”, Hilda Hilst é revestida, englobada pelos procedimentos de edição.

É somente através dessa camada, espécie de “filtro de edição”, que o enunciatário vê “Hilda” nos retratos ao fundo. O “HH” ao centro cria seis frestas através das quais se pode ver ao fundo pequenas partes borradas do retrato. Ao olhar para “Hilda” através de “HH” (marca de Hilst), o enunciatário verá o “sujeito histórico” perder os seus contornos no fundo da capa. Em contrapartida, ao fitar “Hilda” através da cor envelopante, o enunciatário das capas vê um “sujeito” de contornos mais nítidos que aqueles que podem ser vistos através de “HH”. Em ambos os casos, só se é possível ver “Hilda” através da camada de edição. O efeito construído por meio desse recurso é, sobretudo, de focalização da instância autoral e de dispersão da instância histórica ou civil. Chega-se, por fim, a uma “Hilda Hilst” transformada em “marca”, em uma instância abstrata e desprovida de “humanidade”.

A relação entre os enunciatários e o sujeito retratado nas capas é construída pelo olhar:

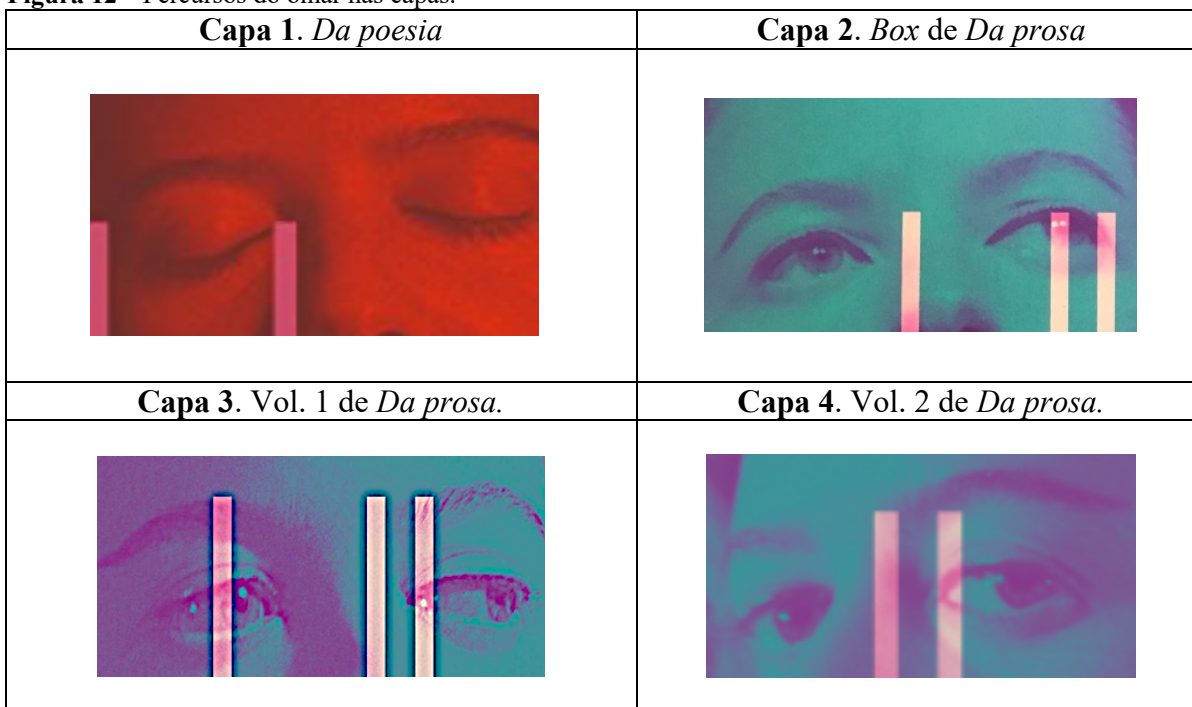
Quando a enunciação delegada é da mesma natureza que a enunciação de referência, as reiteraões da modalidade semiótica (por exemplo, verbal / fala, visual / olhar) acrescentam a essa relação de referência um valor de validação. É assim que a tomada de fala direta do ator, no teatro, valida a enunciação teatral que a subsume, da mesma forma que os olhares dos personagens de uma imagem validam a enunciação visual global (FONTANILLE, 2001 *apud* DONDERO 2006, p. 16, tradução nossa).

Ao longo dos quatro retratos, é o olhar de “Hilda” que indica a validação de uma enunciação visual global e, no interior dela, o lugar desse leitor. Como ocorre no texto verbal, a enunciação visual constrói um lugar para o seu enunciatário. No caso das capas, será o olhar de “Hilda” o que definirá esse lugar. Na primeira capa, o enunciatário editorial não tem “lugar”, trata-se de um não contrato, que é negado pelos olhos fechados de “Hilda”. Na segunda, o olhar é oblíquo, colocando o enunciatário editorial num espaço de “lá”, lugar indefinido. Isso também se repete na terceira capa. Nela, o olhar também é oblíquo e fita à lateralidade inferior,

⁴⁸ Segundo Schwartzmann, uma “logomarca sozinha [pode] manifesta[r], sem intermediação de níveis, um texto, uma prática (a área de atuação da empresa) e uma forma de vida (os valores, os estilos estratégicos que cercam a empresa)” (2009, p. 152).

sugerindo o “apagamento” da relação com enunciatário editorial. Por fim, na quarta fotografia, “Hilda” está de costas. O olhar é direcionado àquele que se encontra em frente à capa do livro, o que coloca o enunciatário editorial no espaço de “aqui” da enunciação. O modo como olhar está posicionado determinará, portanto, o estabelecimento de um contrato entre enunciador e enunciatário editoriais estabelecidos em cada capa:

Figura 12 - Percursos do olhar nas capas.



Fonte: elaboração. *Da prosa* e de *Da poesia* (HILST, 2018a; 2018b; 2017a).

A partir de sua serialização, que pressupõe uma progressão (de *Da poesia* a *Da prosa*), pode-se entrever um percurso. Passa-se do contrato potencializado para o contrato realizado. Somente na última capa o leitor pode enfim ser reconhecido por “Hilda”, que olha “de costas”, ainda com certo distanciamento. É somente na última obra de prosa que o olhar, direcionado para o enunciatário das capas, figurativiza o próprio gênero da narrativa: a prosa, o diálogo, o “olho no olho”. Nesse ponto, o problema dos gêneros literários é colocado por meio dessas figuras que modalizam a identidade de Hilst: os olhos fechados no retrato de capa *Da poesia* (HILST, 2017a) remetem a temas como o sonho, a inspiração, em oposição aos olhos abertos dos retratos que compõem as obras de prosa, e que atualizam a descrição da cotidianidade, o “diálogo”, indicando, ainda, certa perspicácia, para o que é fundamental um olhar “atento”.

Portanto, como dizíamos via Fontanille, o modo como o olhar fotografado encontra-se estabilizado nas imagens valida a estratégia global dessa enunciação visual. Por meio de recursos plásticos, como a figurativização do nome em um índice, afasta-se da obra de Hilst a

vida de “Hilda”. E o direcionamento específico do olhar afastará de “Hilda” o enunciatório editorial, espécie de leitor em potencial.

Segundo a ordem de publicação das capas, parece ser apenas mediante à leitura da obra completa da autora que o enunciatório poderá enfim ser reconhecido como aquele que se encontra frente à obra, lendo-a. Ocorre como se, somente após ter chegado à autora através da leitura de sua obra, por meio de uma trajetória em que Hilst é lida e “Hilda” quase não é vista, o leitor pudesse chegar ao sujeito histórico que foi “Hilda” sem maiores problemas.

Ou seja, consideradas em cotejo com os demais elementos da capa, as fotografias hierarquizam Hilst e “Hilda”, corroborando a estratégia de edição enunciada por Heringer no posfácio. Mas ainda resta uma questão. Como dizíamos, “Hilda” e sua “aura exótica” talvez contenham os requisitos necessários para que um autor seja “consumido”: a “popularidade”, a “singularidade” são marcas presentes nesse sujeito. Embora a organização das capas coloque Hilst na frente de “Hilda”, buscando com isso acertar o compasso entre “ser vista” e “ser lida”, a instância de edição não abre mão desses atributos supostamente “vendáveis” de “Hilda”.

Assim, ao que tudo indica, a prática de edição de *Da poesia* (HILST, 2017a), retomando aqui a metáfora de Bourdieu, equaliza “a arte e o dinheiro, o amor à literatura e a meta de lucro” (BOURDIEU, 2018, p. 222). Ao colocar “Hilda” nas quatro capas, a instância de edição estaria retomando sua “popularidade” e “singularidade” em tese “vendáveis”. Nas capas, “Hilda” se encontra revestida pelos procedimentos de edição. Ela está apagada, ofuscada, sobreposta por uma camada envelopante de cor. A sua presença é atenuada (seus traços são borrados), mas a sua imagem civil não chega a sair de cena.

Nesse sentido, podemos concluir, novamente a partir de Bourdieu, que a instância de edição simula uma espécie de “indiferença heroica [...] às necessidades econômicas” em prol da “missão literária” (BOURDIEU, 2018, p. 222) de dar à Hilst a visibilidade nunca alcançada. É em função disso que se torna possível equalizar uma imagem comercial de “Hilda” e uma literária de Hilst, sem que o descompasso entre elas seja retomado ou prejudique as vendas, ou seja: sem que uma “missão literária” coloque “em xeque” uma “missão de mercado”.

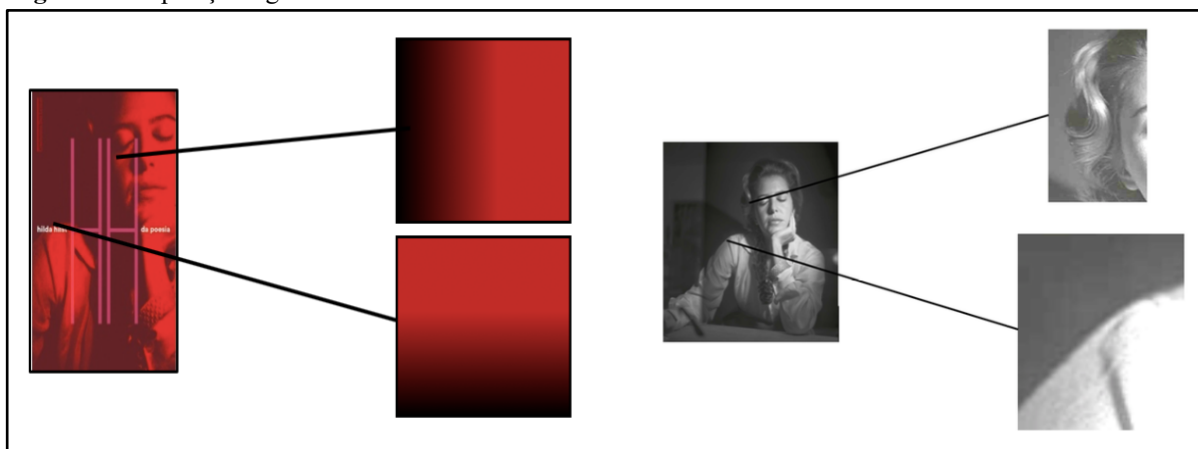
É preciso enfatizar que, no âmbito das capas, o enunciatório do qual seguimos falando não se confunde com o enunciatório autoral pressuposto pelos poemas de Hilst. A “instância de recepção da mensagem”, para usar um termo de Greimas e Courtés (2016), é nesse caso a instância receptora de uma mensagem editorial e não “autoral”. Portanto, observar o modo como se constrói a enunciação das capas permite que chegar a sujeitos distintos daqueles que chegaríamos analisando a enunciação dos poemas. Assim, no interior da prática de edição,

enunciador e enunciatário (editoriais) das capas ocupam papéis diferentes daqueles que podem ser ocupados pelos sujeitos da enunciação dos poemas em alguns casos e recobri-los em outros.

Para realizar esse cotejo, partiremos da noção de paratexto e do critério de composição (intertextualidade)⁴⁹ já apresentado. Acrescentaremos a esta análise a “versão original”⁵⁰, que foi empregada no projeto gráfico da capa de *Da poesia* (HILST, 2017a). Trata-se do já mencionado retrato contido no conhecido ensaio fotográfico que Fernando Lemos fez de Hilst no final da década de 1950, publicado na obra *Fernando Hilda Lemos Hilst* (LEMONS; MASSI, 2018) em meados de 2018 pelas Edições Sesc, que pode ser visto na figura 23.

A partir dessas imagens, podemos depreender alguns aspectos descritivos e identificar os seus conteúdos, como já fizemos anteriormente com as capas, mas agora num cotejo entre versão editada e versão “original” dos retratos, atendo-nos às diferenças impostas pela apropriação do retrato pelo gesto editorial de construção da capa. O primeiro passo é observar a oposição figura/fundo:

Figura 13 - Oposição figura/fundo.



Fonte: elaboração nossa a partir de Hilst (2017a) e Lemos e Massi (2018).

Podemos ver que na capa (à esquerda) a oposição figura/fundo não consiste exatamente de uma oposição categórica, que por definição instauraria uma descontinuidade. Ao contrário, a distinção figura/fundo se dá por meio de um gradiente, isto é, de uma progressão

49 Na ficha catalográfica pode-se ler: “Foto de capa Fernando Lemos”.

50 O emprego da expressão “retrato original” é meramente distintivo. Mas, não podemos deixar de mencionar que esse uso coloca em cena a questão do estatuto autográfico e alográfico (cf. GOODMAN, 2001) da fotografia, questão que não será tratada aqui. Nosso objetivo é apenas o de evidenciar as alterações estabelecidas pelos procedimentos de edição nesse retrato quando da sua incorporação no projeto gráfico da capa.

contínua que caminha suavemente de um ponto mais escuro para um ponto mais claro, como buscamos demonstrar por meio desse procedimento de *zoom* empregado no esquema acima.

Já o retrato à direita apresenta outra situação. Os limites entre fundo/figura são bem delimitados e atualizam, de fato, uma oposição: há descontinuidade entre luz e sombra (no caso dos limites entre o fundo e o tronco), e há descontinuidade entre formas e texturas (por exemplo o fundo planar, liso, e o cabelo que simula volume e profundidade por meio de formas arredondadas e texturizadas). No caso da capa, é possível observar que o fundo se “derrama” sobre o corpo do sujeito, ameaça invadi-lo, sobrepô-lo totalmente, construindo um efeito duplo de emersão e imersão, como se o sujeito da foto se levantasse das sombras ou ameaçasse afundar-se totalmente nela. No caso do retrato tirado por Lemos (LEMOS; MASSI, 2018), ocorre o contrário, os limites entre figura e fundo são bem nítidos e atualizam de fato oposições e descontinuidades de cor, brilho e texturas. Ocorre, então, o efeito oposto àquele que é atualizado pela fotografia da capa: constrói-se um sujeito de presença mais estável, inatingível em seu estado de autocontemplação. Diante disso, fundo e figura, que no retrato feito por Lemos (cf. figura 13) (LEMOS; MASSI, 2018) estão realizados, transitam na capa entre a atualização e a potencialização (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001; TATIT, 2010).

Tomados em cotejo, o retrato da capa e o retrato feito por Lemos instauram diferentes dêixis. A capa estabelece a dêixis da ausência, ou melhor, da “quase-presença”⁵¹ (DISCINI, 2015): temos um sujeito cuja identidade é furtiva, isto é, ameaça aparecer ou desaparecer “nas sombras”, pois compete com o fundo. Já o retrato feito por Lemos (LEMOS; MASSI, 2018), constrói um sujeito plenamente realizado, instaurando sua identidade na fotografia a partir de uma dêixis da presença (DISCINI, 2015; TATIT, 2010), pois o corpo do sujeito, como um todo, destaca-se do fundo e predomina sobre ele.

Isso ocorre porque quando o “acontecimento” figura “ao lado de outros acontecimentos” (figura e fundo), sua “carga tensiva” é diluída, o que o faz “perder densidade de presença”, alocando-o numa “zona um pouco mais difusa no interior da extensidade” (TATIT, 2010, p. 58). Trata-se de um “estado distensivo” a partir do qual “o evento pode durar indefinidamente”, isto é, durar muito ou pouco, “até que novas condições tornem urgente a sua reconvocação” (TATIT, 2010, p. 58). É a competição entre fundo e figura, como dizíamos, o que atenua a presença do sujeito na capa. O rosto e o corpo deixam de ser o elemento de destaque (mais anterior e iluminado), pois o fundo que se derrama sobre ele o afeta (ameaça cobri-lo) e nos afeta tanto quanto a sua silhueta. A presença do sujeito é então indefinida, pode durar muito (a silhueta ameaça emergir totalmente do fundo) ou durar pouco (o fundo ameaça cobri-la).

51 Trata-se de um emprego mais metafórico do que teórico e terminológico.

Outro aspecto produtivo de se observar na apropriação editorial do retrato — e na enunciação visual de um modo geral — é o enquadramento, que pode ser entendido como um limite imposto à substância da expressão visual pelo suporte formal. No retrato da capa, temos um enquadramento mais intensivo, isto é, uma espécie de “recorte” que cria um “ângulo de visão” mais fechado, ao passo que no retrato original o contrário é verdadeiro: trata-se de um enquadramento mais extenso, que cria um “ângulo de visão” mais amplo, permitindo ao enunciatário visualizar a cena quase que em sua completude.

Observados em cotejo, é possível notar que o enquadramento na capa se dá a partir de um “recorte” que focaliza, a partir do retrato original, a porção central na qual está o rosto, parte da mão e do tronco do sujeito do retrato:

Figura 14 - Enquadramentos.



Fonte: elaboração nossa a partir de Hilst (2017a) e Lemos e Massi (2018).

Na capa, o enquadramento instaura um ponto de vista de aproximação, coloca o enunciatário das capas quase que num “face a face” com o sujeito retratado, no “aqui” da enunciação visual. Por consequência, ocorre também o “encurtamento” da cena que se apresenta no retrato “original”: perde-se de vista os cotovelos que se apoiam sobre uma superfície plana (uma mesa, provavelmente), o lenço no pescoço, a continuidade da mão e toda a porção mais exterior direita e esquerda do tronco, juntamente com o fundo que no “original” é bem mais amplo. Desse modo, o enquadramento criado na capa pela edição intensifica a presença dessa identidade transitiva do sujeito fotografado, pois coloca o espectador “face a face” da silhueta que ameaça desaparecer ou surgir “das sombras”. Ocorre como se o enunciador das capas colocasse o enunciatário num lugar muito próximo e que, por isso, também é ameaçado de ser englobado pelo fundo escuro. Já no retrato original, o enquadramento tem um efeito contrário, isto é, afasta o enunciatário. Por instaurar uma cena mais ampla, mais rica em detalhes, esse enquadramento constrói um ponto de vista extensivo que, figurativamente falando, equivale a um sujeito que vê algo de longe e, em função da distância, pode apreender uma cena maior.

Essas diferenças visíveis do retrato em “estado original” com relação à versão que foi construída pela capa de *Da poesia* (HILST, 2017a) apontam para diferentes estatutos dos sujeitos da enunciação visual. No primeiro retrato (cf. figura 12), a focalização que o enquadramento constrói é intensiva, ao passo que, no “retrato original” (cf. figura 13), ela é extensiva. Isso faz com que, no primeiro caso, o expectador experimente o efeito de aproximação quase que inserido no “aqui” da enunciação visual e com que a cena perca em detalhes. No segundo, o efeito é de distanciamento, o sujeito encontra-se no “lá” e a cena ganha em detalhes.

Por meio da oposição figura/fundo também podemos depreender dois regimes de acessibilidade, no sentido que dá Fontanille (1998) a esse termo. Esses dois regimes são responsáveis por instaurar diferentes relações intersubjetivas entre os sujeitos⁵² projetados por cada um dos dois primeiros retratos (cf. figuras 12 e 13).

52 Nas palavras de Dondero, partindo de Fontanille (1989): “1. *L’observateur le plus abstrait, qui est appelé focalisateur. Il concerne les cas où le rôle d’observateur n’est pris en charge par aucun des acteurs du discours, et quand on ne lui attribue pas de deixis spatio-temporelle dans l’énoncé : il reste abstrait, pur filtre cognitif de la lecture. Il est engendré par un simple débrayage actantiel. On le reconnaît uniquement à ce qu’il fait, c’est-à-dire aux sélections, aux focalisations/occultations mises en œuvre dans l’énoncé.* 2. *Est appelé spectateur un observateur qui reçoit une manifestation figurative au travers des limites de type spatial et figurative : c’est le cas de la perspective picturale qui caractérise un « ici » par rapport à un « là-bas ».* 3. *Pour le troisième type de position, on parle d’assistant : c’est quand le rôle de focalisateur est pris en charge par un acteur de l’énoncé, avec une compétence cognitive, mais qui ne joue pas de rôle, pragmatique et thymique, dans les événements de l’énoncé : il résulte d’un débrayage actoriel.* 4. *Enfin, l’assistant-participant cumule tous les types de débrayage : il résulte d’un débrayage complet (actantiel, spatio-temporel, actoriel et thématique)”* (DONDERO, 2014b, p. 4).

O primeiro regime, que ocorre no retrato da capa (cf. figura 12), é um regime de obstrução e de inacessibilidade: o fundo que se projeta para frente, derramando-se sobre o corpo e ameaçando cobri-lo, funciona como uma espécie de obstáculo entre o observador e o sujeito retratado; a continuidade do rosto e do tronco escapa pela margem e foge do campo de visão. O segundo regime seria o da exposição e ocorre no retrato feito por Lemos (cf. figura 13): o corpo se oferece nítido, iluminado no primeiro plano⁵³, destacado do fundo que também se apresenta nitidamente à visão. A apropriação editorial do retrato na capa altera então o seu estatuto de texto: passa-se de uma mensagem visual para uma mensagem sincrética, dado a inserção do título, do antropônimo etc. Quando da análise das capas, chamávamos atenção para a dupla constituição do antropônimo: um *ónoma* (= nome) e um *anthropos*, que equivale à figura antropomorfa do sujeito que concretiza o nome.

A língua nos permite identificar, através do morfema de gênero -a, que Hilda (Hilst) se trata de um nome feminino. Do mesmo modo, a figura do sujeito retratado no ensaio de Fernando Lemos (cf. figura 13) permite fazer essa atribuição de gênero através da identificação de figuras que a cultura estabilizou no universo discursivo da mulher, como as roupas, a pulseira, o lenço. Vejamos que, no primeiro retrato, a resposta é fornecida não pelo retrato exatamente, mas pelo enunciado textual que o recobre. É somente olhando para a capa em unidade, como um texto sincrético formado por retrato, título, marca de Companhia das Letras etc., que o leitor pode homologar o antropônimo “hilda hilst” à identidade do sujeito da foto. A leitura do peritexto revela ainda, na ficha catalográfica: “foto de capa de Fernando Lemos”, remetendo-se ao ensaio já citado, realizado no final da década de 1950.

Vejamos que, nos dois casos, é por meio de um recurso da edição, isto é, do peritexto, que a identidade dos sujeitos e a época dos retratos são informadas. Essas informações também nos indicam que a prática de edição, ao inscrevê-los em outro suporte, realizou um procedimento de integração de gêneros: o retrato no interior da capa. É essa integração que permite estabelecer, fora da imagem, a identidade dos sujeitos que a compõem, de modo que a apreensão do retrato se dá por um recurso que lhe é exterior, fruto da edição.

Nesse ponto, é interessante retomar a noção de prática como o termo mediador entre “o mundo ‘palpável’ dos objetos e a dimensão pragmático-cognitiva das estratégias” (PORTELA, 2008a, p. 54). A dimensão estratégica, sendo uma espécie de força de organização, dita a inscrição no suporte, visando a estabelecer um protocolo de leitura a partir do papel e do lugar que dá ao retrato no interior da obra. Uma vez que o retrato é alocado no interior de uma capa,

53 Fontanille (1998) propõe uma tipologia da acessibilidade composta por quatro regimes: exposição, inacessibilidade, obstrução e acessibilidade.

como ocorre com o de “Hilda”, ele é contaminado pelos elementos sensíveis que estão no seu entorno, criando possibilidades de leitura que não estavam previstas.

Visto desse modo, a apropriação editorial do retrato na capa pode ser vista como algo semelhante à força ou intenção organizacional que Dondero (2019) atribui ao gesto maquínico. Nesse estudo, a semioticista belga observa o modo como essa força organizacional que “cria as visualizações produzidas com o *software R* por Manovich e seus colaboradores” faz “emergir uma nova maneira de visualizar imagens expostas juntas sobre uma superfície única” (DONDERO, 2020). Segundo ela, como o observador está habituado ao *close reading*,

que produz uma relação privilegiada com cada imagem isoladamente, [...] diante da visualização de grandes coleções de imagens [ele] as apreende todas de uma só vez (“*distant reading*”), pois elas estão dispostas, até mesmo distribuídas, sobre uma única superfície de inscrição (DONDERO, 2019, p. 11).

Parece-nos ser um caso muito semelhante ao do livro que contém os retratos de Hilst. Nele, a disposição dos retratos ao lado de outros textos não permite que eles sejam apreendidos isoladamente, isto é, sem que se leve conta o seu entorno, e consequentemente, os protocolos de leitura que a prática de edição cria e instaura a partir da disposição num novo suporte. Portanto, a prática, como o termo mediador, coloca em evidência a capacidade estratégica que uma instância pragmático-cognitiva tem de “fazer ver” segundo um ponto de vista particular.

2.2 O paratexto verbal

O paratexto verbal inclui todo texto verbal de *Da poesia* (HILST, 2017a) (prefácios e posfácios, notas, artigos da crítica, títulos, sumários etc.) e aqueles que estão fora dele, mas que estabelecem uma relação de intertextualidade com a obra (uma resenha, por exemplo). Dentro dos limites deste trabalho, num primeiro momento, propomo-nos a tratar do “Texto de apresentação”, do “Posfácio”, do texto “Lygia Fagundes Telles sobre Hilda Hilst”, do artigo “Hilda Hilst — o excesso em dois registros” e, por fim, do texto final intitulado “Sobre a autora” (HILST, 2017a). O objetivo dessa análise será o de depreender uma espécie de percurso de base da construção identitária do sujeito hilstiano, a partir do modo como os elementos de peritexto selecionados modalizam e figurativizam esse sujeito.

Num segundo momento, analisaremos todas as notas de edição de *Da poesia* (HILST, 2017a). A partir delas, buscaremos demonstrar o modo como a instância de edição se apropria do suporte a partir do seguinte programa de uso do livro: as regiões mais centrais e interiores do suporte conterão uma alta densidade da instância autoral e uma presença atenuada da instância de edição, ao passo que, nas regiões mais exteriores e periféricas, ocorrerá justamente

o contrário: uma maior densidade de presença da instância de edição em prol da atenuação da presença da instância autoral.

2.2.1 O potlatch como estratégia⁵⁴

Escrevo há trinta anos e tenho quase trinta livros. Estou continuamente exibindo minhas riquezas, entregando o que tenho de melhor, mas os outros jogam fora o que lhes ofereço. Adquiri com o tempo esse “poder de perder” que Mauss⁵⁵ viu nos ameríndios.

Hilda Hilst, 1994 apud Diniz, 2013, p. 157-8.

[...] Os ameríndios tinham o hábito de pegar a parte mais importante de sua riqueza e simplesmente destruí-la. [...] Não era só um ato de auto-sabotagem, mas uma maneira de acumular outro tipo de poder, hoje bastante desprezado: a glória. [...] O Potlatch ultrapassa o mundo da matéria: nesse exercício, gratuito e chocante, do poder de perder, o que se perde é o que menos importa.

José Castello, 1999, p. 22.

Segundo o que consta da fortuna crítica de Hilst, a publicação de *Amavisse* (HILST, [1989] 2018) anuncia um momento de mudanças na obra de Hilda Hilst. Inconformada com os

⁵⁴ A ideia desta análise nos surgiu a partir da leitura de duas teses: *O espírito da coisa: narrativas do potlatch de Hilda Hilst*, de Luciana B. Tiscoski (2015) e *Cartas marcadas: Prática epistolar e formas de vida na correspondência de Mário de Sá-Carneiro*, de Schwartzmann (2009).

⁵⁵ Trata-se do estudo de Marcel Mauss intitulado *Essai sur le don: Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (2012), a respeito da troca de dádivas que envolvia membros de uma mesma tribo ou chefes de tribos rivais. O estudo foi retomado depois por Georges Bataille em *A parte maldita* (BATAILLE, 2013).

poucos leitores e com a demanda de editores por textos “acessíveis”, Hilst resolve enveredar-se pelos caminhos nem sempre benquistos da literatura pornográfica e/ou erótica.

Dois anos após *Amavisse*, ela publica a afamada “tetralogia obscena” composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (HILST, [1990] 2018a), *Contos d’escárnio. Textos grotescos* ([1990] 2018a), *Cartas de um sedutor* ([1991] 2018a) e *Bufólicas* ([1992] 2017a). A “estratégia escandalosa de chamar a atenção para a sua obra por meio da suposta adesão ao registro pornográfico” (PÉCORA, 2005) foi, como ela mesma disse em entrevista, “uma banana” para o mercado editorial (DINIZ, 2013)⁵⁶, declaração que tem sido constantemente retomada por alguns de seus críticos, inclusive em *Da poesia* (HILST, 2017a).

Segundo o que afirmou a autora na época (DINIZ, 2013), essa situação de invisibilidade iria mudar após a publicação de *Amavisse*, obra que foi uma espécie de despedida, para usar as palavras de Tiscoski (2015), entre Hilst e o que ela considerava ser um projeto de sério. Foi também um aceno para a nova fase que se iniciaria a partir da publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*, como se nota no poema de Hilst que epigrafa *Amavisse*:

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus. / Tentou na palavra o extremo-tudo / E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância / Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura. / A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito / Tempo-Nada na página. / Depois, transgressor metalescente de percursos / Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra. / Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar. / A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo. / O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”. / E hoje, repetindo Bataille: “Sinto-me livre para fracassar” (HILST, 2017a, p. 530).

Georges Bataille dedicou todo um capítulo de *A parte maldita* (2013) ao Potlatch. Partindo dos estudos de Marcel Mauss em *Essai sur le Don* (1924), Bataille (2013) afirma que, em seu aspecto mais geral, o Potlatch pode ser entendido como uma espécie de provocação e oferta. Por meio desse ritual, uma tribo desafia a outra a ofertar dádivas, numa espécie de perda sagrada e sacrificial de riquezas (cf. BATAILLE, 2013).

56 Embora essa seja uma afirmação de Pécora, uns dos mais importantes estudiosos de Hilst no Brasil, é preciso matizar um pouco essa questão. O caso da “banana” trata de uma pequena “curiosidade histórica” sobre Hilst e não pode ser entendido como o fim mesmo de *Lori Lamby*. Existem uma série de questões importantes que essa mera interpretação “biográfica” tiraria de cena. Dentre elas, a espécie de “dicionário de palavras abaixo da cintura” que Hilst constrói nessa obra. Ela mesma a dedicou Lori Lamby “à memória da língua”, fazendo alusão ao inventário de termos usados para se referir aos órgãos sexuais. Assumir que *Lori Lamby* foi uma “banana” para o mercado editorial, certamente é uma perspectiva redutora. Ao conduzir-nos para uma leitura da obra através de um prisma bastante biográfico, essa afirmação tira de cena o fato de que *Lori Lamby* se insere num cenário de mudanças sociais na América Latina, sobretudo em relação à questão dos direitos da mulher. Esse texto reflete, pois, a tomada de posição, pela mulher, de lugares que antes eram destinados apenas a homens, como o do escritor de literatura pornográfica. Nesse sentido, “a mulher latino-americana” passa a investir “na vida literária, entendendo-a como inseparável da reivindicação à sua sexualidade” (AMORIM *apud* HERINGER, 2017, p. 547).

Nesse ritual, o sujeito doador oferta uma parcela substancial de seus bens a um donatário, buscando “promover sua humilhação” e, com isso, incitá-lo a lhe oferecer uma dádiva ainda maior. Trata-se de uma ação evidentemente estratégica, na medida em que o sujeito já é detentor de um objeto-valor e se vale da sua “desposseção” para demonstrar que o possui. Desse modo, o reconhecimento partiria da ostentação da riqueza, passaria pela dilapidação e dispêndio da posse, restando a esse sujeito, como única forma de glória, o “poder de perder” (BATAILLE, 2013, p. 78-83). Para Bataille, portanto, o Potlatch consiste:

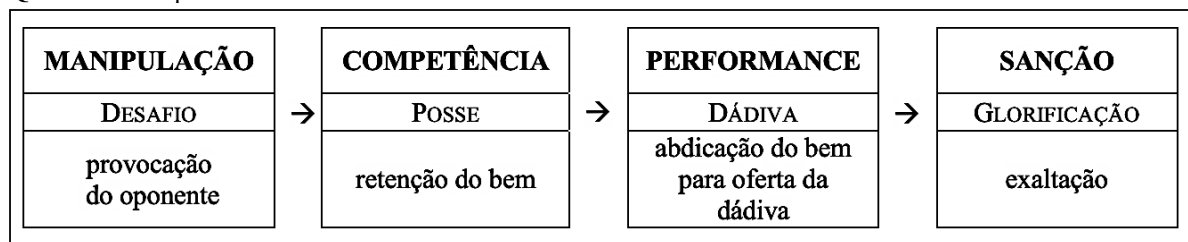
[n]a expressão do movimento dispendioso inserido na vida dos homens, a glória que não está no domínio dos bens adquiridos e de sua crescente acumulação, mas do frenesi que põe em jogo uma dilapidação de riquezas e de energia sem fronteiras que escapa ao cálculo (BATAILLE, 2013, p. 81 *apud* CAMILO, 2013, p. 645).

Uma leitura mais atenta de Mauss (2012) revela, no entanto, que a noção que está nas bases do Potlatch é a troca, e não exatamente a doação. Isso ocorre porque o doador, de fato, não doa um bem, ele o troca pela glória, pelo reconhecimento ou pelo respeito. Segundo Greimas e Courtés, autores que tiraram consequências muito produtivas da antropologia, o conceito de troca de Mauss (2012), pode ser aproximado do de contrato:

o contrato aparece à primeira vista [...] como **uma troca diferida**, sendo a distância que separa sua conclusão de sua execução preenchida por uma tensão que é ao mesmo tempo uma espécie de **crédito** e de **débito**, de **confiança** e de **obrigação**. Mas se se olhar mais de perto, percebe-se que uma simples **operação de troca de dois objetos-valor não é apenas uma atividade pragmática, mas se situa, no essencial, na dimensão cognitiva**: para que a troca possa se efetuar, é preciso que as duas partes estejam asseguradas do “valor” do objeto a ser recebido em contrapartida, por outras palavras, que **um contrato fiduciário [...] seja estabelecido previamente à operação pragmática propriamente dita** (GREIMAS; COURTÉS, p. 101, grifos nossos).

Ou seja, a noção de troca pode ser tomada segundo a lógica da fidejussão: o destinatário está implicado num percurso em que primeiro deve **ser levado a crer** no valor do objeto que receberá, e é só depois de firmar essa crença que a doação, mediada pela troca, poderá ocorrer.

No poema citado, *O caderno rosa de Lori Lamby* surge como ponto terminativo dessa trajetória de renúncia, gesto próximo do “poder de perder”: “o escritor e seus múltiplos” abrem mão, ofertam o “extremo tudo da palavra” (a “grande obra”), e vêm nos “dizer adeus”. Nessa despedida, o “Caderno Rosa” é o “resíduo de um ‘Potlatch’”, vestígio e símbolo desse exercício de doação e sacrifício, que, no caso de Hilst, já não espera nada em troca. Assim, tanto na interpretação de Bataille (2013) quanto nesse poema de Hilst é possível identificar quatro estágios nas bases do Potlatch, correspondentes às etapas do percurso narrativo canônico:

Quadro 4 - Esquema narrativo canônico do Potlatch.

Fonte: elaboração nossa a partir de Greimas e Courtés (2016), Mauss (2012) e Bataille (2013).

Na fase de manipulação, o sujeito-doador seduz seu donatário, “ostenta” um “bem” ou “posse” a fim de que ele aceite o desafio, isto é, assuma o contrato. Na fase de competência, os sujeitos do Potlatch adquirem o estatuto de doador e donatário, já que só se poderá assumir esse posto no caso de deter algum bem e no caso de estar disposto a recebê-lo.

Na fase da performance, o sujeito realiza o Potlatch enquanto ritual ou prática, ofertando o “bem” ou a “posse”, transmitindo a dádiva de fato. Por fim, ao possuir um “bem” e tendo o ostentado diante do donatário, contrato firmado e dádiva aceita, o doador é sancionado positivamente por ter cumprido o Potlatch, ou seja, por ter “dado a posse” em troca do reconhecimento, daí uma espécie de “glória invertida” que advém do “poder de perder”. E o donatário é positivamente sancionado se recebe a dádiva e dá, em troca, o reconhecimento.

2.2.1.1 “Apresentação” de *Da poesia*: a duração do excesso

Seguindo a ordem de leitura proposta por *Da poesia* (HILST, 2017a), o texto de “Apresentação” é o primeiro elemento de peritexto que se oferece ao leitor. Esse texto é composto por três páginas (p. 10-13), ao longo das quais se apresenta uma cronologia de publicações da obra de Hilst. De modo geral, cada parágrafo se organiza em função da publicação de uma, duas ou três de suas obras.

Isso faz com que a identidade do sujeito “Hilda Hilst” seja aspectualizada segundo o percurso da obra. Ou seja: as fases desse percurso são estabelecidas unicamente em função da publicação dos livros de poesia de “Hilda Hilst”, sujeito que “nasce” no texto já com “vinte anos”, a partir da publicação de seu primeiro livro, *Presságio*. Essa organização cronológica segundo as datas de publicação das obras é mantida até o final da “Apresentação”:

Tabela 4 - Tópicos frasais do texto de “Apresentação”.

TÓPICOS FRASAIS	
1	“Presságio – primeiros poemas, foi lançado quando Hilda Hilst tinha vinte anos” (HILST, 2017, p. 10-3).
2	“O segundo livro, <i>Balada de Alzira</i> , veio a lume em 1951” (2017, p. 10-3).
3	“Os três livros seguintes [...] foram publicados pela [...] editora Anhambi” (2017, p. 10-3).
4	“Em 1967, a obra de Hilda foi recolhida pela Livraria Sal” (2017, p. 10-3).
5	“ <i>Júbilo, memória, noviciado da paixão</i> , lançado em 1974 por Massao Ohno [...], introduz uma nova fase de Hilda” (HILST, 2017, p. 10-3).
5	“Publicado em 1980 [...], <i>Da morte. Odes mínimas</i> também traz uma novidade” (2017, p. 10-3).
7	“ <i>Cantares de perda e predileção</i> [...] reúne setenta poemas que tematizam a morte, o sacrifício e a espiritualidade” (2017, p. 10-3).
8	“A incapacidade de dar nome a Ele é o fio que conduz <i>Sobre tua grande face</i> , publicado em 1986” (2017, p. 10-3).
9	“No mesmo ano saiu <i>Bufólicas</i> [...], lançado por M. Ohno” (2017, p. 10-3).
10	“Em 2001 a obra de Hilda passou a ser publicada pela Globo” (HILST, 2017, p. 10-3).

Fonte: reprodução nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a, p. 10-3).

No primeiro parágrafo (linha 1 da tabela acima), o tema da juventude (“vinte anos”) figurativiza “Hilda Hilst” como uma poeta iniciante. O mesmo tema assume o papel de dêitico, de referência temporal do início de sua produção, que posteriormente é especificada quanto à data e quanto ao lugar: “A obra [*Presságio*], publicada em São Paulo em 1950 pela Revista dos Tribunais, deu início a uma extensa produção que, a partir da década de 1960, passaria a abarcar também peças de teatro e, em 1970, títulos de ficção” (HILST, 2017a, p. 10).

A narrativa de vida⁵⁷ de “Hilda Hilst”, que de algum modo está descrita na “Apresentação”, não pode ser outra senão a de um sujeito que se doou a um projeto literário, à construção de uma obra, tendo em vista a sua estreia prematura (aos vinte anos) e a extensão de sua trajetória, tanto em termos de tempo de vida (a data da morte, situada no posfácio, permite saber que Hilda Hilst viveu 74 anos), quanto em termos quantitativos relativamente à sua produção textual, pois se enumeram os textos literários por ela produzidos, incluindo poesia, teatro e ficção narrativa:

Presságio – primeiros poemas foi lançado quando **Hilda Hilst tinha vinte anos**. A obra, publicada em São Paulo em 1950 pela Revista dos Tribunais, com ilustrações de Darcy Penteado, **deu início à extensa produção** que, a

⁵⁷ Essa oposição entre “narrativa de vida” e “narrativa sobre a obra” revela um embate bastante conhecido, travado entre a primeira crítica literária francesa discípula de Sainte-Beuve e aquela que viria a se erigir depois, por volta do século XX, através de nomes como o de um Roland Barthes, em seu conhecido *A morte do autor* (1988). Sainte-Beuve, que foi o principal expoente da crítica biográfica francesa, “pintava um autor, desde a sua adolescência [...] à sua velhice [...]” (AGUILAR E SILVA, 1968, p. 449), isto é, reconstruía, exatamente, uma narrativa de vida.

partir da década de 1960, passaria a abarcar **peças de teatro** e, em 1970, **títulos de ficção** (HILST, 2017a, p. 10, grifos nossos).

A opção por *Presságio*, primeiro livro de Hilst, e o modo como a obra é detalhada leva a crer, num primeiro momento, que a descrição proposta na “Apresentação” privilegiará uma perspectiva cronológica de acordo com a ordem de publicação das obras. No entanto, esse ponto de vista da “história da obra” não é assumido precisamente em termos de detalhamento, pois a “Apresentação” faz, por fim, um apanhado geral de textos, construindo uma visão parcial sobre a produção literária de Hilda Hilst. Diante da extensão da produção hilstiana (cerca de 28 livros), isso parece se justificar facilmente, uma vez que a apresentação cronológica demandaria várias páginas se fosse manter o nível de detalhamento (data, local de publicação etc.).

Nesse ponto, não podemos perder de vista que o formato final do texto de “Apresentação” (ou de qualquer outro peritexto) se baseia no ajustamento de pelo menos duas práticas distintas, que poderíamos chamar de editorial e mercadológica (como também demonstramos ocorrer nas capas): a síntese e o seu caráter resumido, construído por um efeito de condensação textual, é de fácil leitura e permite a impressão de um livro com um menor número de páginas, abrindo-se como valor para um enunciatório menos especializado, que vai ao encontro da obra sem grandes procedimentos de mediação. Uma mediação mais intensa, por exemplo, como ocorreria com uma apresentação mais longa, produz efeito oposto: por meio de uma expansão textual, cria-se um enunciatório marcado pela leitura de especialista, que demanda da crítica instruções, relações intertextuais, análises e estudos mais profundos.

Assim, como se vê no trecho acima, essa dimensão estratégica narrativizada no texto de “Apresentação” conduz o enunciatório repentinamente da década de “1950” para a de “1970”, e depois para a de “2000”, no trecho a seguir, que salta algumas obras, mas que permitirá chegar mais rapidamente à identidade que se crer construir:

[1] **foi na poesia que Hilda começou a sua carreira.** Entre *Presságio* e *Cantares do sem nome e de partidas*, de 1950, sua lavra poética se estenderia por **volumes [...] publicados em pequenas editoras ao longo de quase cinco décadas** (HILST, 2017a, p. 10, grifos nossos).

[2] Em 2001, a obra de Hilda passou a ser publicada pela Globo, **editora de amplo alcance nacional** que agrupou sua **lavra poética em oito tomos**, organizados pelo crítico Alcir Pécora (HILST, 2017a, p. 13, grifos nossos).

O último fragmento [2], em especial, indica que a trajetória literária de Hilst se realiza plenamente somente a partir da publicação de sua obra pela Globo, “editora de amplo alcance”, que publicou oito volumes com sua obra completa sob organização do “crítico Alcir Pécora” (HILST, 2017a, p. 13). Trata-se de um percurso que começa com uma poeta iniciante (“20 anos”), pouco conhecida (“volumes publicados em pequenas editoras”), mas que pouco a pouco

desdobra-se na trajetória de uma autora voraz e prematura, de produção rica, substancial e ininterrupta, que tempos depois teria sua obra reconhecida e divulgada.

A consagração é atribuída, nesse caso, em função de dois fatores: passa-se dos pequenos para os numerosos volumes (oito, especificamente). Paralelamente a isso, a obra de Hilst sai das “pequenas editoras” para uma “editora de amplo alcance nacional”. Ocorre então a atribuição de um poder simbólico, para usar grosseiramente um termo de Bourdieu (2018), isto é, a atribuição de reconhecimento, garantida pela publicação de sua obra por uma editora conhecida e pela organização de sua “lavra poética” por um crítico de literatura renomado.

A reiteração da figura “lavra nos trechos acima” assume uma função enfática, destacando, justamente, o trabalho (árido, contínuo) que teria levado sua obra às grandes editoras. Em maioria, os temas e as figuras presentes nesses fragmentos pertencem à isotopia literária (trajetória, lançamento, obra, publicação etc.), estabilizando o percurso do autor/escritor de poesia que começa a escrever poesia prematuramente poesia (20 anos, 1950), passa para dramaturgia (1960) e depois para a prosa, também dez anos depois (1970).

Essa síntese tem uma dimensão evidentemente estratégica como dizíamos, pois ela permite dar destaque àquela produção de Hilst que, nesse volume, deve ser valorizada: ainda que tenha sido uma “escritora completa”, que publicou poesia, teatro e narrativa de ficção, a sua dimensão de poeta é a mais relevante em *Da poesia* (HILST, 2017a).

Não à toa, após ser delimitado no texto como sujeito “autor de poemas”, que publicou “volumes em pequenas editoras”, o ponto de vista cronológico volta a incidir mais fortemente sobre as obras de poesia do que sobre as obras de prosa ou teatro, que também não são poucas:

[1] [...] O segundo livro de Hilda, *Balada de Alzira*, veio [...] em 1995, num intervalo de apenas um ano em relação ao primeiro (HILST, 2017a, p. 10).

[2] *Roteiro do silêncio*, de 1959, *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de 1960, e *Ode fragmentária*, de 1962 — foram publicados pela mesma editora de São Paulo, a Anhambi (2017a, p. 11).

O texto de apresentação detalha, uma a uma, as obras de poesia de Hilst. O ponto de vista cronológico, orientado pela perspectivização da obra e não do sujeito (no máximo do sujeito segundo a obra), é assumido de tal modo que a trajetória dessa *persona* de “Hilda Hilst” é quase reduzida à publicação dos poemas, a partir de um efeito enunciativo que revela uma metonímia, como é possível notar em trechos como: “Em 1967, a obra de Hilda foi recolhida pela Livraria de Sal, de São Paulo, em um único tomo intitulado Poesia” (HILST, 2017a, p. 11).

Quando não, os momentos em que se fala num ou noutro livro de prosa ou teatro trazem menos “detalhes” se comparados aos trechos de apresentação de obras de poesia: “Pouco

antes de *Júbilo*, **ela mergulhou intensamente no teatro, escrevendo oito peças no fim dos anos 1960**” (HILST, 2017a, p. 10, grifos nossos).

Oito peças, alguns livros de ficção. Nenhum tem uma apresentação tão detalhada quando a das obras de poesia, não sendo nem ao menos intitulados no caso dos livros de dramaturgia. Mas, quando se trata dos poemas, pode-se encontrar uma variedade de detalhes. O comentário tecido a respeito de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* é um bom exemplo desse excesso de especificações. As anotações sobre “*Da morte*” seguem na mesma direção:

Júbilo, memória, noviciado da paixão, lançado em 1974 por Massao Ohno, ilustrado por Anésia Pacheco Chaves, introduz uma nova fase de Hilda. Há, nesse livro, a mesma estima pela tradição lírica e a veia apaixonada que consolidou sua obra, mas com uma diferença singular: é o primeiro livro de poesia posterior à sua estreia na prosa (HILST, 2017, p. 11).

O ponto de vista que passa a ser assumido na apresentação das obras de teatro é muito menos descritivo e detalhado que na apresentação das obras de prosa, como se pôde ver apenas quantificando os títulos das peças (oito no total). Os detalhes voltam a ser mencionados quando o texto volta a tratar das obras de poesia:

Publicado em 1980 por Massao Ohno e Roswitha Kempf Editores, *Da morte. Odes mínimas* também traz uma novidade: os poemas são ilustrados com seis aquarelas da própria Hilda. O conjunto inaugura sua segunda compilação, que deu conta de vinte anos de produção em Poesia (1959/1979), lançada no mesmo ano de 1980 pelas Edições Quíron e pelo Instituto Nacional do Livro (HILST, 2017a, p. 11-2).

Tamanho é o destaque à trajetória poética que até mesmo questões relativas às edições anteriores estão presentes, como aqui: “é possível perceber [...] modificações se as primeiras edições forem comparadas com esta coletânea” (HILST, 2017a, p. 11). A repetição e a insistência na obra poética vão fortalecendo a sua identidade quando demonstram uma continuidade, uma perseverança, uma duração no seu **modo de ser excessivo**.

Para Fontanille (2017a, p. 73-74, grifos nossos), “o **curso das vidas** encontra seu sentido na coerência dos esquemas sintagmáticos que asseguram [justamente a] sua **perseverança**”. Desse modo, esse exercício — narrar um curso de vida via uma cronologia “excessiva” das obras poéticas — reforça uma isotopia⁵⁸ que permite reconhecer no “sentido da vida” dessa identidade “um **gesto estético** [...] que, sob essa condição [...] tenta inaugurar uma **nova ética em meio a uma ruptura estética**” (2017, p. 73, grifos nossos). Nos peritextos de *Da poesia* (HILST, 2017a), assim como pode ocorrer em quaisquer outros discursos e textos,

58 De acordo com Greimas e Courtés (2016), a noção de isotopia circunscreve a interação sintagmática de elementos de sentido idênticos que corroboram um percurso homogêneo de leitura.

um “estilo sensível e estético torna-se então uma expressão que recebe como conteúdo valores e paixões” (FONTANILLE, 2017, p. 74): uma *vida* torna-se, assim, uma *vida poética*.

2.2.1.2 O “Posfácio”: provocação e construção da competência

O posfácio começa enfatizando o reconhecimento tardio da obra de Hilst, a rejeição do público e do mercado editorial:

Hilda Hilst nasceu em Jaú (SP) às 23h45 do dia 21 de abril, quinze minutos antes da data em que se comemora o *achamento* do Brasil pelos portugueses. O Brasil, por sua vez, demorou um tanto mais para descobrir Hilda Hilst [...]. A própria autora sabia da necessidade de construir um público para o seu trabalho e da dificuldade que enfrentava no mercado. [...] Ela queria ser lida, lida *mesmo*, por leitores atentos (HILST, 2017a, p. 532-33, gritos do autor).

Se comparado o texto de apresentação, no “Posfácio”, o ator “Hilda” parece estar “imbuído de vida”, revestido por um efeito de “biografia” (cf. SCHWARTZMANN, 2016; 2009). (data e local de nascimento, por exemplo) que lhe atribui uma dimensão quase ontológica.

A questão da invisibilidade da obra é inserida logo no segundo parágrafo, quando se fala da “necessidade de construir um público para o seu trabalho”. O trecho enfatiza que “ela queria ser lida *mesmo*”, não por um público qualquer, mas por leitores atentos.

O uso de “*mesmo*”, nesse caso, equivale a um procedimento duplo de intensificação: enquanto advérbio, destaca a intensidade com que desejava ser lida; o uso do itálico, por sua vez, sobrevaloriza esse destaque. Aí está também a gênese da doação que leva ao reconhecimento de um processo de ostentação: seria como se pudéssemos ler: “tenho tanto, quero/desejo tanto, que posso até me dar ao luxo de me desfazer do que tenho”.

A manipulação do enunciatário por meio da provocação (BARROS, 2003) então começa. Ocorre como se o texto dissesse: “leia-me, se for capaz”. O que seria um leitor atento? Modalizá-lo, qualificando-o, equivale a estabelecer possibilidades de pertencimento e exclusão para o público leitor, e conduz o enunciatário da obra a se questionar sobre a qual grupo de leitores ele pertence (aos leitores atentos ou aos desatentos?). Percursos como esses, visando à manipulação do leitor de *Da poesia* (HILST, 2017a), ocorrem também em outros textos, mas é no “Posfácio” que assumem uma dimensão particular.

Na mesma esteira desse leitor desafiado, a obra de Hilst também é imposta ao enunciatário como um desafio pelo “Posfácio”, mais exatamente um trabalho que “desafia as fronteiras dos gêneros tradicionais, tornando-as porosas e permitindo comércio livre entre o que [...] se entendia como *poema*, romance ou *drama*” (HILST, 2017a, p. 534, grifos do autor). Nesse

trecho, parece estar instaurada a imagem do “leitor atento”, enunciatário competente capaz de transitar, junto com a obra, pelas fronteiras do gênero sem perder o fio condutor da narrativa.

No “Posfácio”, afirma-se que “há no trabalho de Hilst uma vontade fundamental de diálogo [...] com o leitor” (HILST, 2017a, p. 535). Embora a obra pareça afastar os leitores dada “anarquia de gêneros” (cf. PÉCORA, 2005), destaca-se nela “uma vontade fundamental de diálogo com o outro”, o enunciatário leitor, como se a obra fosse, de fato, endereçada somente ao público atento, capaz de destrinchar a sua complexidade. A manipulação se dá, como vimos mostrando, por provocação: coloca-se em suspenso a capacidade de o leitor “transitar entre os gêneros” da obra sem perder-se nela.

A partir disso, uma série de “caminhos de leitura” são oferecidos, juntamente com uma análise/explicação relativamente detalhada de alguns trechos de seus poemas:

[1] Sua obra poética retorna às origens da língua e se deslumbra com os cantares galego-portugueses [...] e a conversa se alastra para os textos do hinduísmo [...] e aos grandes nomes da literatura [...] (HILST, 2017a, p. 536).

[2] Esse desejo de comunicação, que levou Hilst a transitar radicalmente no mundo, entre formas e tradições, é essencial para se compreender sua obra (HILST, 2017a, p. 537).

[3] Numa primeira, leitura parece se tratar [os dois 1.º versos de *Do desejo*] de uma descrição quase *matter of fact*: eis a trajetória do desejo, como a da vida [...] desafia a curva descendente (2017a, p. 538, grifos do autor).

[4] As odes mínimas são um diálogo no qual a poeta “não se dirige a amigos ou parentes para tecer as suas considerações de ordem reflexiva ou mora. O seu principal interlocutor, senão único, é a morte”, como explica Alcir Pécora na edição lançada em 2003 (HILST, 2013a, p. 541).

Se a obra de Hilst se destina a leitores atentos, as grades de leitura indicadas no “Posfácio” acabam, novamente, colocando a competência do leitor em questão, que mais uma vez é manipulado, subestimado pelo “excesso” de “caminhos de leitura” apresentados, caminhos aos quais o leitor atento talvez não tivesse necessidade de ser apresentado.

Outra vez o enunciatário é levado a se questionar sobre o tipo de leitor ao qual ele pertence: aquele que precisa “segurar a mão” do “posfaciador” para ler a obra ou aquele que poderá desempenhar essa tarefa sem lhe estender a mão. O desafio nos parece lançado: se no Potlatch a doação de uma dádiva instaura no donatário uma espécie de necessidade de também doar, o “Posfácio” de *Da poesia* (HILST, 2017a) parece provocar o leitor, imputando-lhe uma necessidade intensa, nesse caso, de também compreender.

A trajetória da autora, que até então vinha sendo construída marcada pelo excesso, pela dedicação e pelo dispêndio no âmbito literário, assume no “Posfácio” uma “aura mítica”,

sobre-humana. Essa aura acaba por revestir a sua obra a partir de uma relação biográfica entre a formulação de temas, como a morte no interior da poesia de Hilst, e episódios da vida de “Hilda” ocorridos em sua biografia, como os estudos em regime de internato católico e, mais tarde, o seu “diálogo com mortos” mediado por gravadores:

[1] Há uma passagem folclórica na biografia de Hilda Hilst, os anos em que a poeta se dedicou ao Fenômeno da Voz Eletrônica (EVP, na sigla em inglês), isto é, ruídos semelhantes à fala capturados por meio de aparelhos sonoros, interpretados como mensagens do Além. Inspirada pelos experimentos do pintor sueco Friedrich Jürgenson, Hilst instalou diversos gravadores na Casa do Sol, sua chácara no interior de São Paulo, em busca da voz dos mortos (HILST, 2017a, p. 539).

[2] Hilda Hilst teve uma sólida formação católica. Em 1937, aos sete anos de idade, ingressou no colégio Santa Marcelina, na capital paulista, como aluna interna. Lá passou cerca de oito anos [...]. (HILST, 2017a, p. 543).

Como é possível observar, a manipulação, que linhas acima vimos ocorrer a partir de argumentos internos à obra de Hilst (qualidade, extensão, temática), é deslocada para a biografia da autora. Esse trecho confere à identidade desse sujeito uma espessura de mistério, isto é, o tema “fenômeno da voz eletrônica”, que a princípio não revela uma aresta “sobrenatural”, é especificado por “mensagens do Além”, “busca da voz dos mortos” etc. Trata-se de tentativa de contato com o “Além” que o “Posfácio”, embora ateste fazer parte da biografia de “Hilda”, acaba por atribuir à “poeta [que] se dedicou ao Fenômeno da Voz eletrônica” (HILST, 2017a, p. 539).

O mesmo ocorre com sua estadia no colégio Santa Marcelina, onde passou “tempo suficiente para o ambiente conventual se entranhar na memória e reaparecer, décadas mais tarde, em sua produção literária [...] e a religião como um todo — ou melhor, o sagrado — acabou por se tornar um dos pilares de sua obra” (HILST, 2017a, p. 543).

A identidade editorial “Hilda Hilst” é oferecida ao enunciatório como o ponto de inflexão de uma capacidade humana (o diálogo com o leitor através da escrita literária) e a potencialidade, improvável e sobre-humana, quase excelsa, de “diálogo com os mortos”. São percursos como esse que fortalecerão o mito do escritor que se dedica arduamente à literatura como uma figura que ultrapassa o estatuto humano.

O posfácio reforça, portanto, a dimensão “folclórica” dessa identidade, que além de ser a de uma poeta que renunciou à vida luxuosa e depois da “obra séria” visando ao diálogo mais próximo com o leitor — o que por si só lhe confere uma capacidade sobre-humana na medida em que esse gesto ultrapassa paixões como o egoísmo, desfaz os limites entre identidade

e alteridade —, trata-se da identidade de um sujeito privilegiado, senão “divino” e sobrenatural, próximo a eles a ponto de dialogarem.

Trata-se de um tipo de manipulação que é bastante característico do ritual do Potlatch: a provocação ocorre através da ostentação da superioridade através da exposição da riqueza. Nas bases da identidade de Hilst construída nesses peritextos, a superioridade, isto é, aquilo que a distancia de nós, meros humanos, começa com seu nascimento, que não ocorre num dia qualquer, mas no dia do “*achamento* do Brasil”, passa por sua trajetória de doação intermitente à escrita e termina na proximidade com Deus, senão com ele, com os “mortos”, que, segundo o “Posfácio”, falavam-lhe muito de perto: “Hilda”... “Hilda”... usando “seu primeiro nome, como se falasse[m] com uma colega” (HILST, 2017a, p. 540). Esse é “o máximo de intimidade que a indesejada das gentes [a morte] se permite” (HILST, 2017a, p. 540), e não a qualquer indivíduo, mas apenas aos diferenciados, como o “Posfácio” indica ser Hilda Hilst, instaurando no leitor, por provocação, o desejo de adentrar a obra bem como os mistérios desse sujeito.

Embora essa associação biográfica faça parte da “aura exótica” que teria fortalecido a invisibilidade de sua obra, a prática de edição não a tira de cena, afinal só um sujeito que falou tão de perto com a morte poderia apelidá-la afetuosamente (“cavalinha”, “pequena menina” etc.) de uma espécie de “lugar de fala” empírico.

2.2.1.3 Luxo e isolamento como performance

No texto “Lygia Fagundes Telles sobre Hilda Hilst” (2017a, p. 551-6), espécie de relato em que a escritora de *As meninas* fala da amizade com Hilst “em juventude e maturidade”, coloca-se em evidência a vida luxuosa à qual a escritora teve de recusar quando se mudou para a Casa do Sol a fim de escrever a sua obra:

festas, **muitas festas**. Poucos velórios [...]. Tempo das homenagens. **Muitas homenagens**. E também muitas brigas, ai! tantas brigas. Tudo somado, alguns dos amigos permaneceram intactos enquanto outros ficaram perdidos no espaço [...] que Hilda irrompeu quando **decidiu ir morar longe**, na Casa do Sol [...] (HILST, 2017a, p. 552, grifos nossos).

O grupo de amigos era composto por escritores e intelectuais da alta sociedade paulistana, onde “Hilda Hilst” estaria “**elegantemente instalada**”. Fazendo sucesso “nessa pauliceia que nada tinha de desvairada [...]” (HILST, 2017a, p. 554), “Hilda Hilst” frequentava apartamentos luxuosos e salões de festas juntamente com alguns intelectuais, como Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anos, Breno Acioli e José Condé:

[1] [...] a **lareira** acesa. E **os amigos reunidos nas conversas** amenas enquanto estaríamos calmamente **bordando nossas almofadas naqueles antigos bastidores**, num clima assim dos **clássicos museus** (HILST, 2017a, p. 556, grifos nosso).

[2] a festa era na Casa Mappin, onde serviam **almoços e chás que ficaram famosos**, até o **bar era frequentadíssimo**. Eu me lembro, estava conduzindo a **bela Cecilia Meireles (usava um turbante negro, no estilo indiano)** para a cabeceira da mesa quando me apareceu uma **jovem muito loura e fina**, os grandes olhos verdes com uma expressão decidida. Quase arrogante [...] com os **longos cabelos dourados presos na nuca por uma larga fivela** (HILST, 2017a, p. 554, grifos nossos).

Nesses trechos, podemos elencar como uma das isotopias dominantes um certo “luxo boêmio”, característico da esfera artística (literária, musical etc.), construído por meio de figuras e temas como “muitas festas e homenagens”, “intelectuais”, “lareira”, “almofadas bordadas”, “clássicos museus”, “almoços e chás”, “bar frequentadíssimo”, “bela Cecília Meireles” etc. Mas a “autora preferiu morar longe” e construir a Casa do Sol, abrindo mão do “luxo” da capital para gestar a dádiva que posteriormente ofereceria ao leitor: a obra.

Ao longo desse trajeto, “alguns amigos permaneceram intactos enquanto outros ficaram perdidos no espaço [...]”, numa “longa travessia”, que “Hilda interrompeu quando decidiu ir **morar longe**, na Casa do Sol, com o seu **belo pátio de mosteiro em terras de uma antiga fazenda**, próxima de Campinas” (HILST, 2017a, p. 552).

O tema do isolamento (a disjunção com o luxo, com a vida noturna e a conjunção com a fazenda) entra em cena enfatizando, justamente, a “aura exótica”, mítica, da qual falávamos a partir do “Posfácio”: “Hilda” vai “morar longe”, em casa erigida ao entorno de um pátio central, ao estilo dos mosteiros medievais — a casa, a morada do sol e, por semelhança com os mosteiros, seria a morada de um Deus? O “ar” de indeterminação em “terras de uma antiga fazenda” reforça essa excentricidade e esse distanciamento, pois a essa altura do livro, isto é, após ter lido “Apresentação” e “Posfácio”, o leitor já sabe que se trata da Fazenda São José, propriedade da mãe de Hilst, Bedecilda Cardoso.

O tema do isolamento como condição da escrita que, diga-se de passagem, Hilst encontrou na obra do grego Níkos Kazantzákis, também é enfatizado em outros peritextos, como a “Carta de Caio F. de Abreu Para H. Hilst”. Nessa carta, após uma longa “avaliação” do recém-manuscrito *Fluxo-floema*, o enunciador se lamenta de uma espécie de saudade, “uma vontade de estar perto” que se acentua pela distância:

São cinco horas. Está muito quente, acho que vai chover. As crianças estão vendo televisão na sala [...]. **Uma vontade de estar perto de vocês**, uma hora que fosse. Não há de ser nada, julho está aí mesmo. Se eu fosse bilionário,

todos os fins de semana tomava meu avião particular e ia visitar vocês (HILST, 2017a, p. 562).

Trechos como esse ressaltam o isolamento, a abdicação de um sujeito autoral hilstiano que renunciou ao luxo para se “enclausurar” numa fazenda e escrever sua obra, como se essa abdicação, tomada na totalidade dos textos de *Da poesia* (HILST, 2017a), fosse fundamental para oferta da dádiva, neste caso, a obra. De modo próximo ao que ocorre na fase da performance no Potlatch, a abdicação dos bens é imperativa para a oferta da dádiva.

Nesse ponto, não podemos deixar de destacar que nesses textos há uma mudança do universo figurativo sobre o gesto de doação de Hilda: quando fala, em suas entrevistas, que vai sacrificar algo, dando uma “banana para o mercado editorial” (TV CULTURA, 1990), por exemplo, trata-se de deixar de escrever o que considerava “literatura séria” para se lançar no ambiente de uma escrita pornográfica e/ou erótica (cf. nota 64):

[1] HUSSEIN RIMI A história de publicar livros pornográficos é uma estratégia de marketing?

HH É claro que sim porque eu penso assim: é um absurdo você fazer obras-primas como eu faço e guardar tudo na gaveta, esperando que daqui a cinquenta anos as pessoas falem de você. O escritor, acima de tudo, quer ser lido. O Léo Gilson Ribeiro ficou muito magoado por eu ter escrito esses livros. Ele me disse: “Pensa no Kafka, que levou anos, para publicar um livro”. Mas com todas essas formas de divulgação que um livro tem é um absurdo pensar assim. Porque, se você está vivo, a sua vontade é de se comunicar com o outro (DINIZ, 2013, p. 98).

[2] O Caderno Rosa de Lori Lamby não é um livro, é uma banana que estou dando para os editores, para o mercado editorial, porque durante quarenta anos eu trabalhei a sério, tive um excesso de seriedade, de lucidez e não aconteceu absolutamente nada [...] (TV CULTURA, 1990)⁵⁹.

Na voz de seus amigos, o tema da riqueza é figurativizado por uma vida social, e a abdicação, pelo isolamento na fazenda (“morar longe”, “antiga fazenda”, “muitas festas”), como mostramos nos trechos mais acima, retirados do texto “Lygia F. Telles sobre H. Hilst”. Na voz de Hilst, como se pode observar a partir das declarações de uma de suas entrevistas, o universo figurativo e temático é de ordem intelectual, e não social. A abdicação ocorre com relação à “obra séria”, e o isolamento é, ainda segundo Hilst, um “gesto viroso” para “acordar” um país que não gosta de “literatura séria” (TV. CULTURA, 1990).

O “Posfácio” opera então uma mudança dupla na forma de vida da autora. Traz para a poeta algum vestígio de humanidade, individualizando-a como sujeito social, de prazeres

59 A entrevista está disponível na íntegra em: <https://youtu.be/5yeFhO4G2OQ?t=24>. O link direciona especificamente para o momento em que Hilst dá essa declaração. Acesso em: fev. 2020.

comuns, de uma vida cotidiana e não meramente intelectual/ideal e, ao mesmo tempo, confere a ela uma aresta de “sobrenaturalidade”, alocando esse sujeito num lugar íntimo de Deus e da morte, com quem dialogava.

2.2.1.4 Sanção: descompasso e maldição

“Qual o lugar de Hilda Hilst na literatura Brasileira?” questiona-se no “Excesso em dois registros”, artigo escrito por Arêas e Waldmann em 1989. Esse lugar, segundo o texto, ainda resta ser estabelecido: “Embora seja autora de 28 livros — poesia, teatro, ficção — e conte com alguns poucos críticos fiéis, ainda não teve sua obra devidamente avaliada, isso porque nem sequer é bem conhecida” (HILST, 2017a, p. 563).

Enfatiza-se, aí, a extensão e a envergadura genética da obra de Hilst (qualidades) e, diante delas, se coloca a questão da ausência de um público leitor atento, que de fato conheceria a sua literatura, gestada em uma obra que de tão extensa, por si só, seria capaz de “parar em pé”⁶⁰. Mas essas estratégias não teriam funcionado. Há uma questão interessante nesse ponto. O que, para Hilst, trata-se apenas de uma “leitura comum”, de um interesse corriqueiro por seus livros por parte do público leitor, assume, no peritexto de *Da poesia* (HILST, 2017a), o estatuto de uma leitura especializada, comparativa: “segundo Leo Gilson Ribeiro, poucas pessoas compreenderam que Hilda Hilst, depois de Guimarães Rosa, estava trazendo a mais profunda revolução à literatura contemporânea brasileira” (HILST, 2017a, 563).

Como mostram os peritextos de *Da poesia* (HILST, 2017a), o sujeito Hilda Hilst não teria ficado impassível diante do desconhecimento de sua obra. Esse, “[...] com a franqueza espirituosa que associamos à sua figura, chegou a dizer que escreveu *O caderno rosa* [...] porque achou que ganharia dinheiro como escritora erótica” (HILST, 2017a, p. 533).

Entra em cena, então, o estado de disjunção final que caracteriza o Potlatch. No caso de Hilst, tendo se dedicado por quase quarenta anos ao que considerava ser literatura séria, adere à pornografia como tentativa de subsidiar a falta de reconhecimento (leitores, dinheiro etc.). Mas a estratégia “escandalosa” de Hilst — a adesão ao registro pornográfico para chamar a atenção para a sua obra — se de fato não fracassou, tardou a dar resultados.

Hilst morreu em 2004 sem ter ainda o reconhecimento de sua obra. O desejo de “se comunicar com outro” (cf. DINIZ, 2013) não chegou a se realizar. A maldição imputada pelo Potlatch foi, no seu caso, o esquecimento em vida e o reconhecimento póstumo, o mesmo anátema de muitos escritores consagrados.

60 “CASA DO SOL, julho de 1986. Hilda Hilst está empenhada em reunir sua obra, ‘num volume que pare em pé, como gostam os americanos, diz com voz límpida e sedutora’ (HILST, 2017a [texto da orelha]).

Da poesia (HILST, 2017a) termina com um texto intitulado “Sobre a autora”, que não chega a ocupar uma página. São cinco parágrafos, começando por uma pequena biografia:

Filha do fazendeiro jornalista e poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso, Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em Jaú, São Paulo, em 21 de abril de 1930. Os pais se separaram em 1932, ano em que ela se mudou com a mãe e o meio-irmão para Santos. Três anos mais tarde, seu pai foi diagnosticado com paranoia esquizoide, tema que apareceria de forma contundente em toda a obra da poeta. Aos sete anos, Hilda foi estudar no colégio interno Santa Marcelina, em São Paulo. Terminou a formação clássica no instituto Mackenzie [...] e se formou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da Usp (HILST, 2017a, p. 570).

Há uma voz que expõe fatos a respeito da vida de “Hilda de Almeida Prado Hilst”, como se essa fosse o sujeito antes da própria obra. No exato momento em que se começa a falar da obra, “Hilda de Almeida Prado Hilst” passa a ser “Hilda”: “Hilda publicou seu primeiro livro *Presságio*, em 1950, e o segundo, *Balada de Alzira*, no ano seguinte” (HILST, 2017a, p. 570), como se a espessura ontológica desse sujeito (Hilda, chamamento por intimidade) estivesse mais presente que sua espessura autoral, ou seja, mais presente que Hilst.

Interessa lembrar agora que o isolamento e a abdicação são temas que, segundo a crítica, fazem parte da “aura exótica” de “Hilda”, especialmente do “seu **isolamento** numa fazenda a onze quilômetros de Campinas”. Será, pois, retomando esse tema que o “Sobre a autora”, último texto de *Da poesia* (2017a), inicia a sua conclusão, por assim dizer:

Em 1963, **abandonou a atribulada vida social e se mudou para a fazenda** da mãe, São José, próxima a Campinas. Num lote desse terreno, a poeta construiu sua [...] Casa do Sol, onde passou a viver a partir de 1966, ano da morte de seu pai. [...] Sempre rodeada de cachorros, **se dedicou exclusivamente à escrita**. Além da poesia, na década de 1970 a escritora ampliou sua produção para ficção e peças de teatro (HILST, 2017a, p. 570, grifos nossos).

Alguns desses temas e figuras são muito recorrentes nos fragmentos que analisamos linhas antes. O **isolamento** é um deles e, nesse trecho, aparece sob uma nova roupagem, embora ainda como um objeto modal cuja função é auxiliar “Hilda” a cumprir o seu destino de escrever. Vejamos que o tema do isolamento não está valorizado como “polêmico” e nem localizado para além do sujeito autoral hilstiano. Ele é, pois, o próprio estado do sujeito autoral e representa, portanto, a “entrada” na etapa final de um percurso em direção ao sacerdócio literário. “Hilda” deixa “sua vida atribulada social” para se isolar na Casa do Sol e se dedicar à literatura, exatamente como uma “ermitã”.

Não satisfeito, impelido pelo “limitado alcance de sua obra”, o sujeito “Hilda Hilst se despediu do que chamou de literatura séria” (HILST, 2017a, p. 570). Talvez esteja aí

representado o gesto que intensifica a força com a qual a espera afeta “Hilda”: a despedida implica antes o encontro e, nesse caso, um encontro duradouro com a “literatura séria” e com o leitor. Privado daquilo que até então definia a sua própria identidade (a obra séria, fruto do isolamento e da dedicação), o sujeito “Hilda” aguarda por leitores, saudoso daquilo que por ele é considerado literatura. A sanção positiva, a glória pela perda (etapa final do Potlatch), se transforma em maldição, numa espera que se fez eterna nos limites de sua vida e de sua produção. Privado do reconhecimento, resta ao sujeito “Hilda Hilst” a derrota como caminho, o fracasso como liberdade, a perda como poder e possibilidade. O Potlatch — na verdade, a sua maldição — ilumina, assim, a construção do percurso autoral do sujeito hilstiano. Trata-se de uma “história de vida sobre a terra”, para usar as palavras de Bataille, que de tão “altiva” tem como efeito principal “uma louca exuberância” (BATAILLE, 2013, p. 53).

A semelhança figurativa e temática entre o percurso da vida de “Hilda” e o percurso autoral construído por essa edição que estamos analisando, quando não o exercício de “livre associação” por parte da crítica, sobretudo no “Posfácio”, condensa essas identidades distintas num único sujeito: Hilda Hilst. Nele, o “potencial universalizante” marca constante dos “clássicos” (cf. CALVINO, 2007) e que está densamente presente na literatura de Hilst — a esse respeito, o alcance “humano” que o tema da morte assume em sua obra é enorme — é restringido às vivências de um único sujeito, ou melhor, às relações estabelecidas entre a sua biografia e a sua obra, o que soa redutor.

Há de se observar, portanto, ser um tanto quanto espantoso que *Da poesia* (HILST, 2017a), obra na qual “acertar” o descompasso entre “ser vista e ser lida” é quase um adágio, traga um “Posfácio” revestido da própria “aura exótica” de “Hilda”. Isso ocorre porque, como buscamos demonstrar aqui, a prática de edição, ao construir um sujeito autoral relativamente ancorado na biografia de “Hilda”, *Da poesia* (HILST, 2017a) acaba retomando os mesmos temas e as mesmas figuras que teriam levado à obra de Hilst ao quase desconhecimento. Com exceção especialmente do artigo de “O excesso em dois registros”, os textos analisados trazem essa dimensão exótica fortemente atualizada, em função, sobretudo, do modo como o percurso autoral do sujeito “Hilda Hilst” é construído e apresentado por essa edição recente: um percurso de sacrifício e abdicação.

2.2.2 A construção do ator autor

Os procedimentos de tematização e figurativização que constroem o percurso acima distribuem-se ao longo de dois eixos isotópicos dominantes: o primeiro, que podemos chamar de isotopia artístico-literária, o segundo, que seria uma espécie de isotopia biográfica ou civil,

já que essa última estabiliza uma história de vida para “Hilda” não necessariamente ligada à produção das obras de Hilst. O percurso que descrevemos assim narra, pois, o trajeto desse sujeito que passa de um estado de conjunção com a sociedade, afastando-se das multidões para assumir plenamente o isolamento.

A oposição de base que organiza esse percurso ocorre pela afirmação da multidão (“alta sociedade paulista”, festas etc.), seguida da negação da multidão (“abandonou a atribulada vida social”), chegando, por fim, à afirmação do isolamento (“[...] Casa do Sol, onde passou a viver a partir de 1966, ano da morte de seu pai. [...] Sempre rodeada de cachorros, se dedicou exclusivamente à escrita”). Trata-se de duas isotopias distintas que se conectam e ganham unidade na figura do sujeito Hilda Hilst. Podemos observar, de modo mais detalhado, os temas e as figuras que estabilizam essas duas isotopias nas tabelas abaixo.

Tabela 5 - Isotopias temáticas e figurativas para Hilda

PÁG.	ARTÍSTICO/LITERÁRIA	CIVIL/BIOGRÁFICA	PÁG.
11	“[...] obra de Hilda foi recolhida pela livraria Sal”.	“ Hilda , a reclusa da Casa do Sol [...]”.	533
11	“[...] uma nova fase de Hilda [...]”.	“ Hilda provocadora, desbocada [...]”.	553
11	“[...] aquarelas da própria Hilda [...]”.	“ Hilda que apareceu no <i>Fantástico</i> [...]”.	533
12	“[...] Hilda interpela diretamente a morte [...]”.	“ Hilda , a reclusa da Casa do Sol [...]”.	533
12	“[...] fase em que Hilda disse adeus à literatura séria [...]”.	“ Hilda provocadora, desbocada [...]”.	553
13	“[...] Hilda lançou, em 1995, [...] sua última e breve coletânea [...]”	“ Hilda que apareceu no <i>Fantástico</i> [...]”.	533
13	“[...] toda a poesia de Hilda [...]”.	“ Hilda , a reclusa da Casa do Sol [...]”.	533
13	“[...] obra de Hilda [...]”.	“ Hilda provocadora, desbocada [...]”.	553
533	“ Hilda ou seu trabalho [...]”.	“[...] A voz da morte realmente lhe sussurrou de volta: Hilda [...]”.	540
535	“A posição de Hilda na questão dos gêneros [...]”.	“A Hilda também conhece a espécie sem mistérios [...]”.	552
537	“[...] poesia de Hilda [...]”.	“ Hilda interrompeu quando decidiu ir morar longe [...]”.	552
546	“[...] Hilda escreveu com a tinta da melancolia [...]”.	“Lá estava Hilda toda de preto [...]”.	555
533	“ Hilda ou seu trabalho [...]”.	“ Hilda falou no enredo do bolero [...]”.	555
535	“A posição de Hilda na questão dos gêneros [...]”.	“[...] informou Hilda [...]”.	555
537	“[...] poesia de Hilda [...]”.	“[...] velhice, atalhou Hilda [...]”.	555
546	“[...] Hilda escreveu com a tinta da melancolia [...]”.	“A Hilda também conhece a espécie sem mistérios [...]”.	552
570	“[...] Hilda publicou seu primeiro livro [...]”.	“ Hilda interrompeu quando decidiu ir morar longe [...]”.	552

Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

Embora tenhamos empregado a distinção Hilda vs. Hilst para opor a instância ontológica ou civil à instância autoral, trata-se de uma escolha meramente operatória, que não ocorre de fato nessa edição que analisamos. Na tabela acima, há a mesma quantidade de usos de “Hilda” nas duas isotopias. Ainda que a nossa língua e a cultura ocidental, de modo geral, tenham estabilizado os primeiros nomes como uma espécie de “chamamento por intimidade”, o que remete certamente à biografia de um sujeito de “carne e osso”, a prática de edição parece ignorar esse fato. Quantitativamente falando, Hilda, em *Da poesia* (HILST, 2017a), é ao mesmo tempo a “polêmica mulher da casa do sol” e a autora de uma obra vasta e precoce, como se pode notar nos temas e nas figuras que lhe estão associados.

Trata-se de uma escolha evidentemente estratégica, um efeito enunciativo que aproxima o enunciatário de *Da poesia* (HILST, 2017a) da obra, da escritora e da persona hilstiana. Ocorre como se a instância de edição se colocasse num lugar de proximidade de Hilda, lugar suficientemente “íntimo” a ponto de “apresentá-la” ao enunciatário apenas como Hilda. Assim, “humaniza-se” a autora, tirando do seu entorno a aura de inacessibilidade, o peso do hermetismo que tem sido associado à literatura produzida por Hilst.

Tabela 6 - Isotopias temáticas e figurativas para Hilst.

PÁG.	ARTÍSTICO/LITERÁRIA	CIVIL/BIOGRÁFICA	PÁG.
532	“[...] uma constante no trabalho de Hilst [...]”.	“[...] Hilst instalou diversos gravadores na Casa do Sol [...]”.	539
533	“ Hilst , como Joyce [...]”.	“[...] Hilst submete suas hipóteses a escrutínio público [...]”.	540
534	“[...] Hilst pertence a um raro grupo de escritores [...]”.	“[...] à revelia de Hilst [...]”.	540
534	“[...] Hilst começa a escrever para o teatro [...]”.	“[...] Hilst instalou diversos gravadores na Casa do Sol [...]”.	539
535	“[...] os textos de Hilst [...]”.	“[...] Hilst submete suas hipóteses a escrutínio público [...]”.	540
535	“[...] o trabalho de Hilst [...]”.	“[...] à revelia de Hilst [...]”.	540
536	“[...] um leitor de Hilst [...]”.	“[...] Hilst instalou diversos gravadores na Casa do Sol [...]”.	539
536	“[...] o alcance de Hilst é impressionante [...]”.	“[...] as vozes de além-túmulo que Hilst capturava [...]”.	541
537	“[...] levou Hilst a transitar [...] entre formas e tradições [...]”.	“[...] Hilst sabia que poderia causar escândalo ao tratar o sexo de maneira franca [...]”.	549
538	“[...] a morte, em Hilst , é pó e nada [...]”.	“[...] a imagem de Hilst se cristalizou não com tons de santidade”.	549
538	“[...] obra de Hilst [...]”.		
540	“[...] na poesia de Hilst [...]”.		
541	“[...] os poemas de Hilst [...]”.		
542	“[...] a morte na poesia de Hilst [...]”.		
545	“[...] Hilst oferece sua mais conhecida definição de Deus [...]”.		
545	“[...] Hilst acessa o sagrado [...]”.		
546	“[...] Hilst reconfigurou sua busca por Deus [...]”.		
546	“[...] o sagrado em Hilst [...]”.		

547	“[...] a primeira fase de Hilst [...]”.		
548	“[...] da poesia de Hilst [...]”.		
548	“[...] a poesia de Hilst [...]”.		
549	“[...] Hilst sabia que poderia causar escândalo ao tratar o sexo de maneira franca [...]”.		
549	“[...] a trajetória de Hilst se insere num contexto de mudanças sociais na América Latina [...]”.		
550	“[...] o eu-poético de Hilst ”.		
570	“ Hilst se despediu do que chamava ‘literatura séria’ [...]”.		

Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

Essa tabela evidencia um procedimento semelhante com os usos do antropônimo Hilst. A edição assume, novamente, a coerção dos usos imposta pela língua, ao menos quantitativamente. Para Hilst, prevalece (o dobro de usos) a isotopia artístico-literária: Hilst, assim como Joyce, é identificada pelo seu sobrenome, evidenciando um procedimento que é comum na escrita científica: citar autores pelo último nome. Como é o sobrenome o que diferencia Hilda Hilst de qualquer outra Hilda, cria-se com isso um efeito de institucionalização e individuação da instância autoral, apagando-se, em alguma medida, a “Hilda” e toda a “aura polêmica e exótica” que a envolve. Outro uso que podemos encontrar em *Da poesia* (HILST, 2017a) seria o que se poderia chamar de versão extensa, isto é, Hilda Hilst:

Tabela 7- Isotopias temáticas e figurativas para Hilda Hilst.

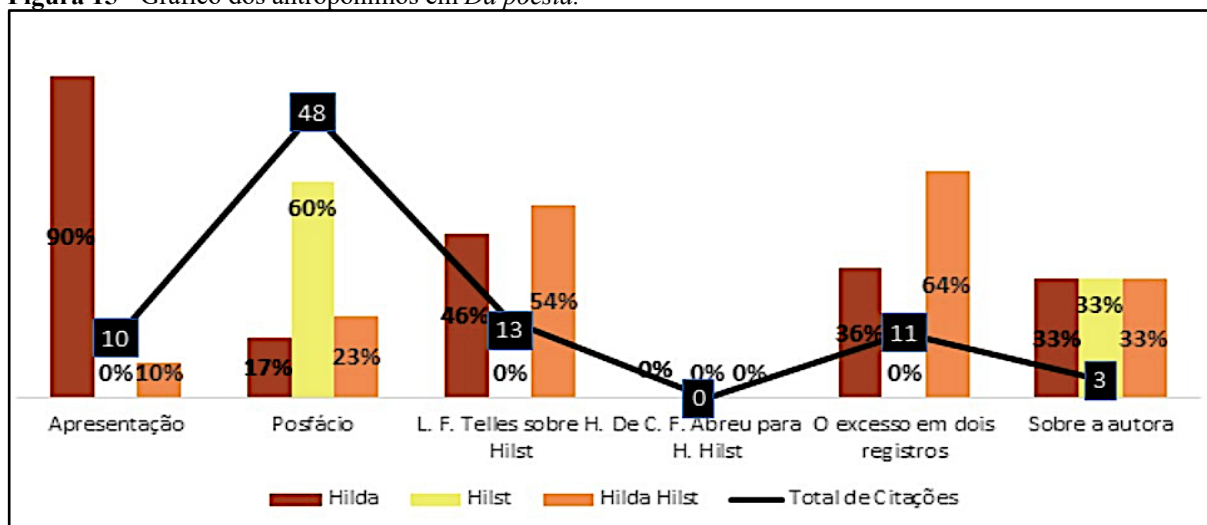
PÁG.	ARTÍSTICO/LITERÁRIA	CIVIL/COTIDIANA	PÁG.
534	“[...] Hilda Hilst publico mais de vinte volumes de poesia [...]”.	“[...] Quando Hilda Hilst tinha 20 anos [...]”.	13
537	“Há, em Hilda Hilst , uma recusa do outro [...]”.	“[...] Hilda Hilst nasceu em Jaú [...]”.	532
532	“O Brasil [...] demorou [...] mais para descobrir Hilda Hilst [...]”.	“[...] imagem que hoje se tem de Hilda Hilst [...]”.	533
544	“O Deus de Hilda Hilst [...]”.	“ Hilda Hilst morreu na madrugada de 4 de fev. de 2004 [...]”.	538
544	“Sou Hilda Hilst , poeta [...]”.	“[...] passagem folclórica na biografia de Hilda Hilst [...]”.	539
554	“ Hilda Hilst amando e escrevendo [...]”.	“ Hilda Hilst teve uma sólida formação católica [...]”.	543
554	“ Hilda Hilst amando e escrevendo [...]”.	“Perguntou Hilda Hilst . Riu.”.	551
546	“[...] traços do amor segundo Hilda Hilst [...]”.	“É possível falar em Hilda Hilst sem falar em todo nosso tempo de juventude e maturidade?”	551
547	“[...] a obra poética de Hilda Hilst [...]”.	“ Hilda Hilst é uma temperamental [...]”	552
		“[...] conheci Hilda Hilst em 1949 [...]”.	554
		“ Hilda Hilst amando e escrevendo [...]”.	554
		“ Hilda Hilst na rua Sabará no ano de 1993 [...]”.	555

Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

Como se nota, embora Hilda Hilst indique um apagamento de dois dos sobrenomes da autora (Almeida e Prado), trata-se da versão mais imbuída de historicidade, uma vez que corresponde em grande medida ao “registro civil” que ancora esse sujeito na história, prevalecendo, neste caso, o uso de Hilda Hilst na isotopia civil e biográfica, ainda que seja esse o modo escolhido por Hilst para assinar seus textos.

Como vemos no gráfico abaixo, o texto de apresentação, primeiro peritexto textual de *Da poesia* (HILST, 2017a), temos dez usos das versões dos antropônimos, sendo que “Hilda” foi a versão escolhida em 90% dos usos. Como se trata de um texto introdutório, que apresenta, como vimos mais acima, a trajetória literária de Hilst, o emprego majoritário de Hilda revela a estratégia de aproximação entre enunciador e enunciatário da obra: embora Hilda tenha escrito muitos livros, passando por todos os gêneros literários, o emprego majoritário de Hilda “humaniza” esse sujeito, torna-lhe um alguém comum, a quem o enunciatário pode se referir despidido de formalidades.

Figura 15 - Gráfico dos antropônimos em *Da poesia*.



Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

Já no posfácio, que se trata de um texto evidentemente mais “formal”, senão “acadêmico”, prevalece em mais da metade dos usos o antropônimo Hilst. Vejamos que, do ponto de vista da leitura, o enunciatário conhece uma “Hilda” “humanizada” na apresentação e, após passar por toda sua obra poética, a autora torna-se Hilst, criando certo afastamento mediante à institucionalização literária conferida pelo sobrenome.

Em “Lygia Fagundes Telles sobre Hilda Hilst”: predominam os usos Hilst e Hilda Hilst. Por se tratar de um relato, construído sobre uma isotopia da intimidade (o texto evidencia

a amizade entre “Lygia” e “Hilda”), o uso mais esperado seria aquele que atualiza, justamente, a intimidade, ou seja: Hilda. O que se pode notar a partir disso é: à medida que a obra caminha para o fim, há uma tendência ao apagamento do antropônimo “Hilda”, que, por ser uma espécie de “chamamento por intimidade”, atualiza muito mais a “personalidade polêmica” de “Hilda”, que aquelas que lhe eram próximos conheciam muito bem.

Em “De Caio Fernando Abreu para Hilda Hilst”, ocorre algo interessante. Em termos de intimidade, esse seria o texto mais “privado” que podemos encontrar em *Da poesia* (HILST, 2017a). Nessa carta, endereçada à casa do Sol, o enunciário pressuposto certamente é Hilda, mas, na carta, não há nenhum desses usos (nem Hilda, nem Hilst, nem Hilda Hilst). Outros chamamentos ainda mais íntimos aparecem, apelidos como “querida unicórnea”. Isso revela um gesto também estratégico: a carta de C. F. Abreu, localizada exatamente após o relato de Lygia Fagundes Telles, matiza, de certo modo, a isotopia biográfica que o texto de Telles instaura fazendo uso de Hilda e Hilda Hilst. O texto de C. F. Abreu está profundamente ancorado nessa isotopia, com o diferencial de que esse enunciador opta por chamamentos que não permitem, a princípio, relacionar a autora aos fatos que ali são narrados e comentados.

No texto seguinte, “O excesso em dois registros”, o ponto de vista assumido é o do equilíbrio. Por se tratar de um texto teórico seguido de uma transcrição de uma entrevista de Hilda, parece-nos natural que o uso prevalecente seja Hilda Hilst, equalizando, assim, a autora tratada teoricamente segundo sua poesia, e a persona civil, cujas falas podemos ver na transcrição das entrevistas.

Por fim, *Da poesia* (HILST, 2017a) termina com um pequeno texto intitulado “Sobre a autora”. Nele, há um equilíbrio exato entre os três usos: Hilda, Hilst e Hilda Hilst. Esse texto assume o papel, do ponto de vista geral da obra, de conectar isotopicamente esses três antropônimos na figura de um único sujeito.

2.2.3 Editando notas

Buscamos mostrar até aqui que a noção de paratexto permite tomar a obra como o fruto de uma “montagem”, e a noção de prática permite apreender o próprio movimento (adaptações, acomodações adequações etc.) da montagem da obra, no sentido que demos a esse termo no início do nosso trabalho. Nesse sentido, a prática de edição pode ser entendida, de modo bastante geral, como um processo que parte da escolha de um texto e de um paratexto, passa pela sua inscrição no livro e termina com a sua publicação.

Três tipos básicos de relação estão na base dessa prática. A primeira relação se estabelece entre a instância de edição e o texto autoral em “estado de manuscrito” (triagem

temática e figurativa). A segunda, entre a instância de edição e o livro (escolhas matéricas e materiais). E a terceira, entre texto e página, que impõe a esse último certas coerções formais.

Acreditamos que as “Notas do Editor (N.E.)” (doravante N.E.), que iremos analisar agora, são enunciados típicos desse tipo de prática e podem oferecer problemas a partir dos quais podemos extrair alguns princípios gerais, indicativos dos modos de organização de cada uma das interações previstas (entre sujeitos, entre objetos e entre sujeitos e objetos). Essas relações constituem as interações básicas reguladas pela prática de edição.

Nossa escolha pelas notas se justifica porque, a princípio, as N.E. constituem um conjunto de enunciados nos quais a instância de edição se manifesta com um alto grau de presença. Será sobretudo nas N.E. que poderemos encontrar, a um só tempo, a instância de edição manifestada como ator do enunciado (o editor) e como actante de controle da cena prática de edição⁶¹. É Genette (2009) quem nos permite supor isso, pois as notas compõem aquilo que ele chama de peritexto editorial, zona do livro em que podemos ver a instância de edição presentificada com maior densidade, como já pudemos indicar.

Propomos a divisão do conjunto de N.E. em três subconjuntos, organizados segundo a categoria ausência vs. presença da marca figurativa. O primeiro grupo será formado por dois outros subconjuntos: o da /presença de */ e o da /presença de numeral ^{sobreposto}/. O segundo, conterá as notas caracterizadas pela /ausência/ do elemento figurativo:

Tabela 8 - Tipos e ocorrências de N.E.

	Figura	Exemplo de N.E.	Localização (qtde. por página)	Total
PRESENÇA	Numeral cardinal (1,2...)	1 <i>Fico besta quando me entendem</i> . São Paulo: Biblioteca Azul, 2013, p. 103 (HILST, 2017a, p. 12).	12 (1); 532 (2); 533 (2); 534(1); 535 (2); 536 (2); 537 (2); 538 (1); 539 (1); 540 (2); 544 (2); 545 (1); 546 (1); 547 (2); 548 (2); 549 (1).	25
	Asterisco (*)	*Tradução de Ivan Junqueira. <i>Poesia</i> (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981). (N.E.) (HILST, 2017a, p. 135).	83 (1); 111 (1); 135 (1); 49 (1); 165 (1); 16 (1); 352 (1); 469 (1); 521 (1); 551 (1); 567 (1); 563 (1).	12
AUSÊNCIA	Ø	Embora <i>Da poesia</i> apresente a produção de Hilst pela cronologia, é importante destacar nem todos os títulos foram publicados pela autora em volumes avulsos (HILST, 2017a, p. 14).	14 (1); 518 (1); 519 (1); 521 (1); 522 (1); 524 (3); 526 (1); 527 (2); 528 (1); 529(1); 530(1).	14

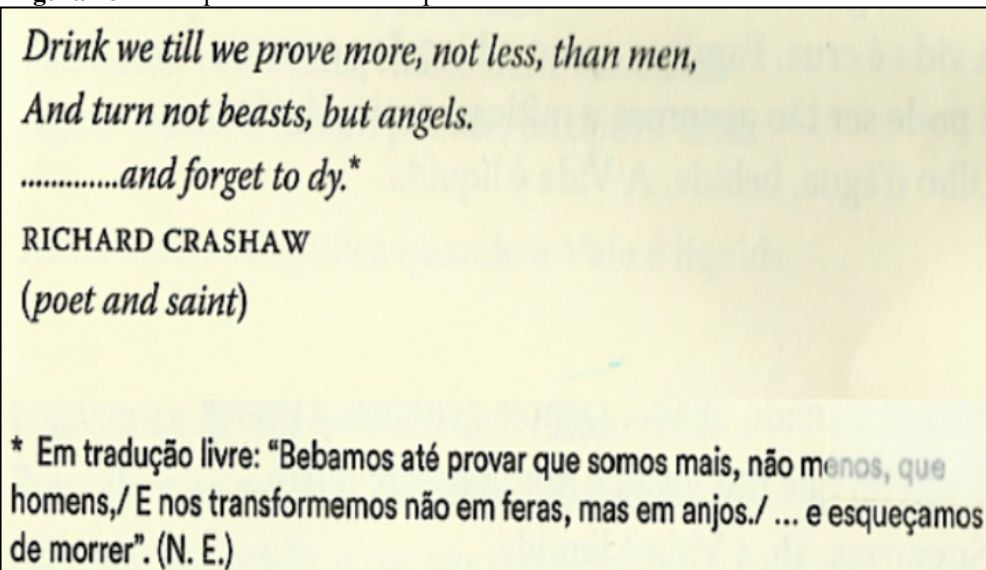
Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

Não é necessário muito esforço para reconhecer que as N.E., alocadas no “grupo da presença”, que são aquelas marcadas por asterisco ou por numeral, irão ocupar sempre a porção

⁶¹ Pensamos, aqui, em alguns mecanismos mais evidentes de figurativização do actante de controle da cena prática de edição, como a abreviação de Nota do Editor (N.E), projetada ao fim da maioria das notas.

inferior da página, o rodapé. Para esse grupo, o princípio topológico é uma constante. Das trinta e sete N.E. inseridas por asterisco ou numeral em *Da poesia* (HILST, 2017a), 100% delas estão localizadas na dimensão inferior da página. Desse modo, a porção mais superior e central fica reservada aos poemas e aos demais textos que compõem essa obra de Hilst. E a dimensão mais inferior e periférica da página destina-se às N.E. Vejamos um exemplo do primeiro caso:

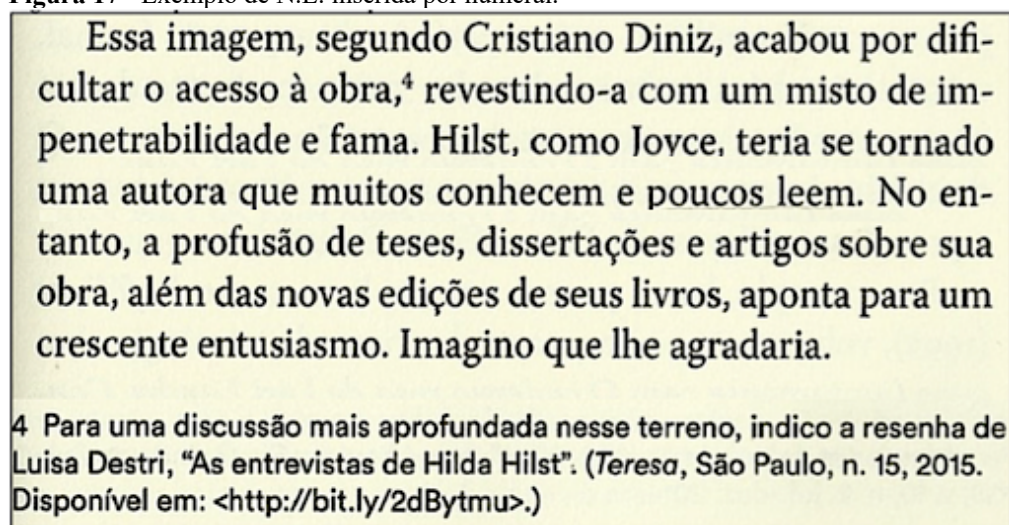
Figura 16 - Exemplo de N.E. inserida por asterisco.



Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

E outro exemplo, dessa vez de N.E. inserida por numeral:

Figura 17 - Exemplo de N.E. inserida por numeral.



Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

Tomando outros dois exemplos, podemos esquematizar a organização topológica (inferior/superior) dessas notas na superfície planar da página do seguinte modo:

Tabela 9 - Exemplo de N.E. (asterisco e numeral).

SUPERIOR E CENTRAL ↓ INFERIOR E PERIFÉRICA	[1] CANTO QUARTO* E por que me escolheste? Entre voz e outra me plasmei. [...].	[2] É, até que gostariam que eu saísse pelo país inteiro, falando que nem uma louca para ficar vendendo².
	* Na primeira edição de <i>Sete cantos do poeta ao anjo</i> (Massao Ohno, 1962), o terceiro verso era: “Entre uma voz e outra fui cantando” [...] (N.E.) (HILST, 2017a, p. 165).	² Recolhida no volume <i>Fico besta quando me entendem: entrevista com Hilda Hilst</i>, organizado por Cristiano Diniz (São Paulo, Globo, 2013) (HILST, 2017a, p. 532).

Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

O sistema de uma língua é uma realidade formal, isto é, constitui-se a partir do conjunto de relações abstratas que existem entre os elementos de uma língua natural, independentemente de toda e qualquer caracterização acústica ou semântica que eles assumam.

Nesse sentido, caberia perguntar se o asterisco estabelece algum tipo de relação com os demais elementos da língua. De um ponto de vista restrito, a resposta é não. Para que seja considerado um funtivo, no sentido hjelmsleviano (HJELMSLEV, 1975), o asterisco necessita estar implicado nos dois planos constitutivos da língua natural. Logo, ele não parece estabelecer uma função no âmbito de sua gramática “dura”. A irrupção de um signo “estranho” a esse sistema em um sintagma, como corre nas notas, parece desestabilizar e desacelerar a progressão da significação, criar um vazio de sentido que o enunciatário-leitor deverá preencher.

Compreender essas marcas que acompanham as N.E. parece ser possível apenas a partir de sua integração num sistema mais global de significação, o texto. Podemos começar pensando nas propriedades da textualização de um discurso num suporte bidimensional como página. Tendo em vista um paradigma verbal, a realização sintagmática de um signo só pode dar-se de modo linear: um som após o outro, uma palavra após a outra etc.

No caso dos textos escritos, a linearidade decorre das propriedades do suporte formal, pois são elas que “controlam” a textualização (FONTANILLE, 2008b). Uma vez inserida numa prática de escrita ocidental — e de inscrição, como é a prática de edição —, a página estabelece limites para a sua exploração bidimensional. Por exemplo: anterior ou frontal (frente/verso), horizontal (as linhas), vertical (alto/baixo), lateral (esquerda/direita; central/periférico).

A leitura, então, procede da linearidade e tem uma orientação: lê-se da esquerda para a direita. Como veremos na imagem a seguir, seguindo essa orientação prototípica, o asterisco

e o numeral irão se localizar, na dimensão superior da página, sempre à direita de uma palavra. Já na dimensão inferior, o rodapé, ambos ocuparão o lado esquerdo de um enunciado.

Esse posicionamento (esquerdo/direito) do asterisco ou do numeral depende justamente da linearidade do texto/discurso. Assim, do ponto de vista da orientação da leitura, qualquer signo inscrito na página, focalizado em sua unidade, será sempre um ponto de referência delimitando uma anterioridade e uma posteridade sintagmáticas. Nesse sentido, a dimensão superior da página apresentaria a seguinte organização: **(i)** no polo esquerdo do numeral ou do asterisco, estão os enunciados já lidos (significação “virtualizada”); **(ii)** no polo direito, estão os enunciados ainda não lidos (significação “potencializada”), que serão realizados pela progressão do discurso. Considerando a N.E. em sua unidade, no rodapé, apenas o polo direito está preenchido (com o enunciado da nota). O polo esquerdo resta vazio, e coincidirá, sempre, com o limite das margens:

Quadro 5 - Organização topológica esquerdo/direito.

	ESQUERDO / JÁ LIDO	DIREITO / NÃO LIDO	
S U P E R I O R	<i>.and forget to dy.*</i>		
	o acesso à obra, ⁴		
		* Em tradução livre:	I N F E R I O R
		4 Para uma discussão	

Fonte: elaboração. *Da poesia* (HILST, 2017a, p. 223; 345).

A partir dessa organização, pode-se reconhecer dois modos de predicação definidos em função de modalidades existenciais e aléticas. Ambas emergem da tensão entre /ser/ e /não-ser/. A diferença é que a predicação existencial incide diretamente sobre o /ser/ e a predicação alética o faz mediante à sobreterminação pelo /dever/. Uma instaura o passado (/ter-sido/ lido), outra potencializa o futuro (/dever-ser/ lido) (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 52-9).

Essa organização que buscamos descrever é constitutiva das N.E. inseridas pelo numeral e pelo asterisco. Ela pode ser encarada como o modo mais recursivo de organização desses textos. Mas, mesmo que esse primeiro subgrupo analisado constitua a maioria das amostras (70%), a sua organização não pode ser assumida como prototípica de uma nota. Isso porque, no segundo subgrupo, o das notas inseridas por numeral, a instância de edição prescindirá da marcação (do N.E. enunciado). Essa ausência parece implicar a suspensão do mecanismo de distribuição topológica (inferior/superior) que está na base das N.E.

Essas notas sem marca figurativa (asterisco ou numeral) compõem o conjunto menos significativo do ponto de vista quantitativo, representando 27% das amostras. O seu funcionamento é distinto daquele que foi apreendido das notas descritas mais acima. Isso ocorre tendo em vista que essas N.E. não podem ser identificadas a partir da presença do asterisco ou do numeral, como dizíamos. Diferentemente do que ocorre nos exemplos anteriores, nesses casos, as N.E disputam o centro da página com os poemas.

Figura 18 - Exemplo de N.E. inserida sem marcação (1).

Alinhamento dos poemas à esquerda (já lido) Fonte em caracteres romanos	Lavadas águas Lambem-me o dorso. Destorço meu cordão de penas Emplumo-me. Alço voo. E caio espatifada no poen (2ª versão) <i>Ambos escritos à mão. Sem data. Acervo Unicamp.</i> Física. Poesia. Rigor. Magia. Amado Mario. Lúcido ao infinito. Veemente. Humilde. Igual a todos os gigantes. No silêncio é que nos entendíamos. <i>Datilografado com emendas à mão. Sem data. Acervo Unicamp.</i>	Alinhamento das notas à direita (não lido) Fonte em caracteres itálicos
---	---	---

Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a, p. 14).

Como se vê, elas aparecem sob a forma de enunciados curtos, intercalados entre um poema e outro, alinhados à esquerda e com tipo⁶² itálico. No exemplo que veremos a seguir⁶³, as notas são inseridas imediatamente após o término do poema. Em seguida, um novo poema

⁶² Tipo, no sentido de fonte.

⁶³ Outros exemplos de notas sem o asterisco ou o numeral encontram-se nas páginas: 518; 519; 521; 522; 524 526; 527; 528; 529; 530.

se inicia. A N.E. surge “sem aviso”, intercalada entre dois poemas, trazendo informações, como o tipo de arquivo, sua data e localização.

Esse terceiro conjunto se difere dos outros dois por seis características. Quatro delas relativas ao plano da expressão e duas relativas ao seu plano do conteúdo. No plano da expressão, as N.E. exemplificadas acima se diferem: pela **(i)** ausência do asterisco e do numeral; pela **(ii)** organização topológica segundo a categoria esquerdo/direito no lugar de inferioridade/superioridade; e, por fim, pela **(iii)** presença da categoria inclinado/reto (itálico/romano). Já no plano do conteúdo, as diferenças são as seguintes: **(iv)** ausência de projeções do actante de controle da cena prática de edição no enunciado (o “N.E.” projetado no final das notas). Outra diferença seria a **(vi)** projeção de outros dêiticos na enunciação-enunciada (data do arquivo etc.).

Diante dessas especificidades, do ponto de vista do plano da expressão, o que parece garantir o funcionamento dessas notas sem inserção figurativa (asterisco ou numeral) é um procedimento de diferenciação, que ocorre a partir do uso de uma coerção do suporte formal, estabelecido entre o texto autoral (os poemas de Hilst) e o texto editorial (as N.E.): à direita alinham-se as notas e, à esquerda, os poemas.

Esse mesmo princípio também está na base do funcionamento das N.E. do primeiro grupo. No entanto, as notas inseridas por asterisco ou numeral organizam-se com relação ao suporte formal segundo a categoria inferior/superior. Por sua vez, as N.E. inseridas sem marcação organizam-se de acordo com a categoria topológica esquerda/direita.

Desse modo, estamos diante de dois mecanismos distintos de deslocamento e de “afastamento” com relação ao texto autoral. Ambos se dão em função das propriedades do suporte formal. No primeiro deles, o deslocamento vai em direção à inferioridade da página e sua indicação é o asterisco ou o numeral. No segundo, o deslocamento vai em direção à extremidade direita da página. Embora esse último caso prescinda de marcação mais evidente, que indique que um deslocamento irá ocorrer, como indicam asterisco e numeral, a diferenciação entre tipos itálicos *vs.* romanos acentua essa cisão entre poema e N.E.

O que resta de geral aos três grupos de notas é o modo específico de se apropriar das propriedades do suporte formal, estabilizando três oposições. São elas: superior *vs.* inferior, esquerdo *vs.* direito e retilíneo *vs.* inclinado (tipo romano *vs.* tipo itálico). A instância de edição incide sobre os três últimos termos de categoria (direito, inferior e inclinado) e os três primeiros termos (esquerdo, superior e retilíneo) são reservados aos poemas.

A estabilização dessas diferentes oposições (superior *vs.* inferior, direito *vs.* esquerdo, retilíneo *vs.* inclinado) demarca os enunciados que, no nível mais aparente, remeterão à

instância de edição e à instância autoral. Como consequência, esses enunciados contrairão “lugares” de inscrição específicos e estáveis, estabelecidos em função das coordenadas topológicas garantidas por essas oposições.

Assim, o mecanismo de deslocamento na página parece ter como efeito de sentido geral o afastamento da instância de edição com relação ao texto autoral, como se essa prática de edição, por meio do uso específico das oposições topológicas (esquerdo/direito; superior/inferior) e eidéticas (retilíneo/inclinado), buscasse evitar “contaminar” o texto autoral.

Tudo se passa como se a instância de edição, reservando o centro da página aos enunciados autorais e a periferia da página às N.E., colocasse em primeiro plano, no lugar privilegiado de leitura (o centro da página), o discurso autoral. Desse modo, destaca-se esse último em detrimento das N.E. que textualizam o discurso editorial, já que as N.E. ocupam sempre a periferia da página, isto é, os lugares menos “frequentados” pelo olhar do leitor.

Esses efeitos de destaque e o apagamento são reforçados por diferentes recursos. Primeiramente, deve-se lembrar que, no subgrupo de notas inseridas por uma marca figurativa, distinguem-se duas formas: a do numeral e a do asterisco. A partir de irrupção de um ou de outro na linearidade do texto, uma espécie de suspensão da significação é instaurada. Isso ocorre porque, de início, o enunciatário-leitor não pode compreender a função dessas figuras sem integrá-las à economia geral de sentido do texto. Será, portanto, a totalidade de relações formais, sob a forma de predicados estabilizados, o que permitirá compreender o sentido do numeral e do asterisco como o de “deslocamento ao inferior da página”. Essa apreensão pode ocorrer imediatamente, em se tratando de um enunciatário leitor competente, ou construir-se como competência no momento da leitura. Gostaríamos de pensar no segundo caso. O primeiro efeito é de estranhamento. Nem asterisco, nem numeral podem ser integrados ao plano de conteúdo da palavra de imediato, já que pertencem a outra semiótica.

Uma vez inseridos na dimensão superior da página, por instaurarem outra isotopia que não a das figuras alfabéticas, o asterisco ou o numeral afetam muito mais intensamente o leitor. Desse modo, o andamento do discurso é desacelerado e o enunciatário é convocado a apreender o conteúdo dessa ruptura⁶⁴. Como a página do livro tem limites definidos, a apreensão do enunciatário-leitor é intensa, o seu campo de visão está cercado pelos limites do suporte durante a leitura. Assim, o enunciatário não demorará em reconhecer na página (especificamente em seu rodapé) a mesma figura.

⁶⁴ Apenas a título de exemplo, podemos mencionar que as conhecidas “notas de final de capítulo”, ao contrário, causam uma ruptura ainda maior entre instância de edição e instância autoral, afastando ainda mais esta daquela. Trata-se, portanto, de um procedimento muito mais intenso de “preservação” do texto autoral.

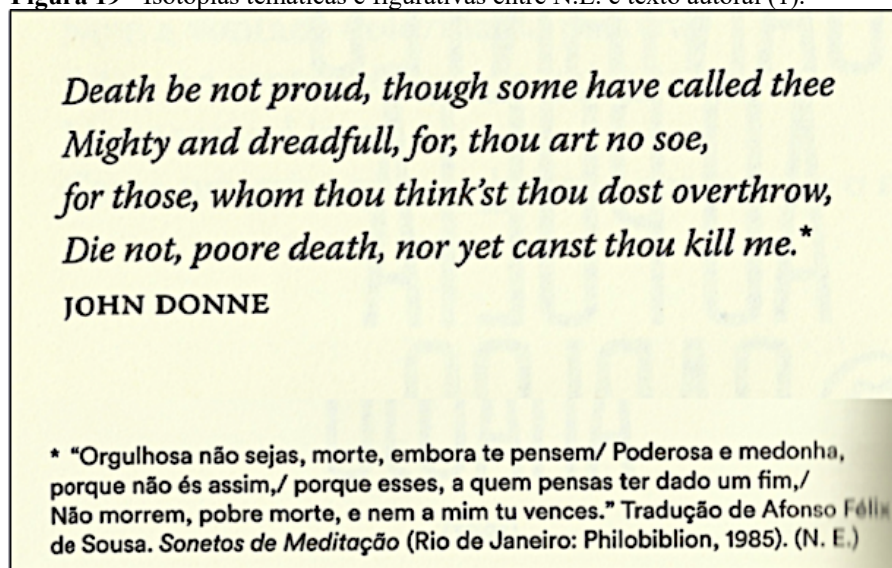
Ao perceber a repetição da figura, dessa vez numa dimensão mais inferior, seguida de um enunciado, o enunciatário estabelece um princípio de identidade. Estabelecê-lo só é possível em função da similaridade dos formantes da expressão que compõem a figura da dimensão superior e a figura da dimensão inferior da página (rodapé). Lembremos: essas figuras (asterisco e numeral) repetem-se no centro e na periferia da página, à direita e à esquerda da palavra. Dessa maneira, se tomarmos novamente a orientação ocidental de leitura e aceitarmos que essa suspensão de sentido ocorre, o asterisco e o numeral passam a constituir um ponto de referência na dimensão superior da página. Esse ponto se localiza entre o que “já foi lido” (a significação “virtualizada”) e o que “deve ser lido” (a significação “potencializada”). É justamente nesse entremeio que a significação é suspensa.

Na dimensão superior da página, o vazio de sentido é instaurado no polo direito do asterisco ou do numeral. Ao serem repetidos no rodapé, com um enunciado à direita, esses signos levam o enunciatário-leitor a preencher o vazio criado na dimensão superior da página com o enunciado da N.E. Esse enunciado está modalizado por um /dever ser/ lido, pois ocupa o lado direito, o polo da significação potencializada segundo a lógica ocidental de leitura. Assim, a desaceleração, essa espécie de suspensão do sentido é assumida como conteúdo primeiro do asterisco e do numeral e, posteriormente, colocada em segundo plano. Pelo princípio de identidade que permite reconhecer o mesmo signo na dimensão superior e inferior da página, asterisco e numeral funcionam como um recurso de coesão.

A princípio, é a identidade entre essas figuras o que permite estabelecer a intertextualidade entre o conteúdo da N.E. e o conteúdo do texto autoral. A partir disso, a suspensão do sentido é desfeita ou ao menos atenuada. A significação tende a estabilizar-se e assume uma progressão uniforme novamente. E ao texto autoral, soma-se o conteúdo da N.E. Trata-se de um mecanismo semelhante ao dos parênteses, das aspas e dos travessões. Esses sinais gráficos, em alguns casos, delimitam no espaço mais global do texto um espaço segundo de enunciação, englobado pelo primeiro (debreagem interna) (FIORIN, 2016). Entretanto, ao contrário deles, que mantêm o enunciado inserido na linearidade do texto, as notas se caracterizam justamente por uma espécie de saída ou afastamento da dimensão do texto autoral.

A correspondência temática e figurativa entre o conteúdo enunciado na N.E. e o conteúdo já lido, localizado ao alto da página, corroborará a relação entre a N.E. e o texto principal. Assim, o conteúdo do enunciado editorial, localizado no rodapé, poderá preencher o vazio de sentido gerado no centro da página:

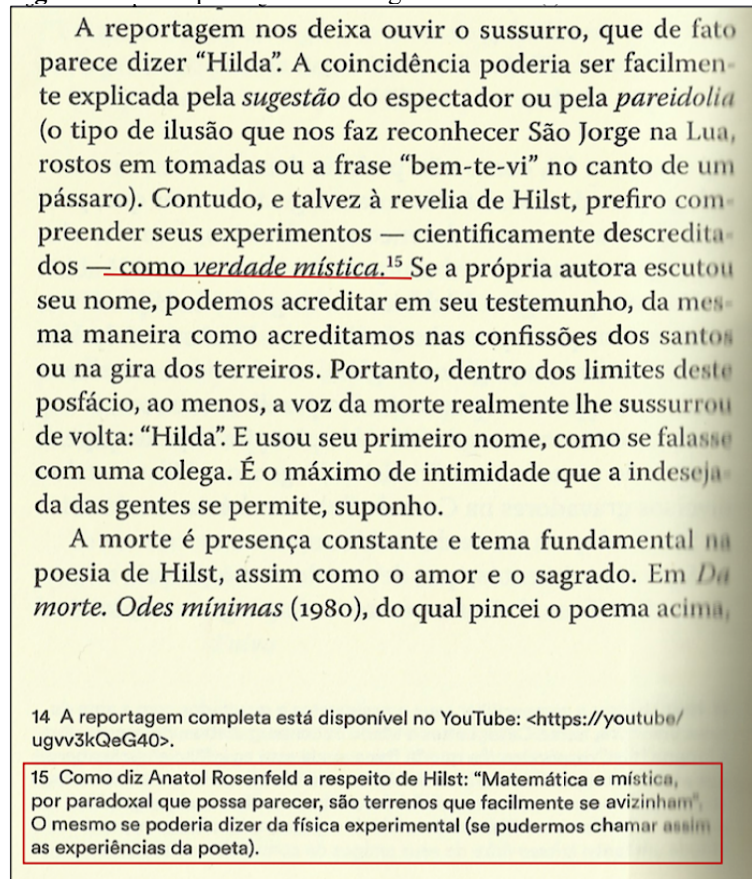
Figura 19 - Isotopias temáticas e figurativas entre N.E. e texto autoral (1).



Fonte: reprodução a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a, p. 124).

Nesse exemplo acima, a correspondência figurativa é bastante forte, afinal, trata-se de uma tradução. No segundo (cf. *infra* figura 20), do ponto de vista temático e figurativo, esses enunciados se constroem sob dois eixos isotópicos comuns: o misticismo e a racionalidade:

Figura 20 - Isotopias temáticas e figurativas entre N.E. e texto autoral (2).



Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a, p. 124).

Dessa maneira, inseridos no polo direito do asterisco, modalizados por um /dever-ser/ lido, esses enunciados preenchem o vazio de sentido estabelecido na dimensão superior da página. Isso ocorre, em termos de coesão e coerência, por meio de um paralelismo topológico e semântico. Aquilo que era um vazio de sentido na parte superior da página estará “preenchido” no rodapé. Os signos que desaceleram a progressão do discurso são os mesmos que a retomam. Os temas e as figuras repetem-se nas dimensões superior e inferior da página. Essas propriedades são comuns às N.E. inseridas pelas duas formas de marcação (asterisco ou numeral), de modo que essa espécie de “pausa e retomada do sentido” parece constituir seu plano de conteúdo numa perspectiva mais geral.

Já nas notas inseridas sem marcação, não se estabelece uma atenuação expressiva da significação, como ocorre nas notas inseridas por asterisco ou por numeral. Sem essas figuras para interromper a progressão do sentido, a inserção da N.E. dá-se apenas por um recuo à direita, diferenciando-se do texto autoral pelo tipo itálico, como dizíamos. Essa configuração instaura uma presença intensificada da instância de edição no centro da página, já que a dimensão central da superfície foi definida por essa prática como o lugar de inscrição do discurso autoral. Embora haja o procedimento de diferenciação entre tipos itálicos e romanos, o texto das notas ocupam o lugar reservado aos poemas.

Não à toa, essas notas inseridas sem marcação figurativa trarão conteúdos relativos aos próprios poemas (data, modo de composição, localização etc.), como se se buscasse, com isso, atenuar o estranhamento que um discurso outro causaria no leitor. Ou então diminuir a “contaminação” dos poemas pela edição, como se se dissesse: “embora as notas surgem no lugar do discurso autoral, é pra trazer informações relativas aos poemas que elas estão junto a eles”. Já as notas reveladas, em contrapartida, por estabelecerem o distanciamento necessário com relação ao texto autoral, trazem informações sobre a prática de edição na dimensão inferior da página: as indicações de teses da utilizadas em *Da poesia* (HILST, 2017a) e antigas edições.

Outra característica importante está na distinção entre o emprego do numeral e do asterisco e a não utilização de nenhum deles. Os números indicam uma sequencialização. O seu emprego como recurso de N.E. tem por efeito construir o discurso editorial sob o ponto de vista de uma unidade delimitável, sequencialmente estável: nota 1 à nota 50, por exemplo. O asterisco, por sua vez, também confere esse efeito de sentido de unidade discursiva, já que ele permanece idêntico ao longo das notas.

Ocorre como se, quanto maior a densidade de presença da instância de edição em determinado enunciado, mais distante e afastado do texto autoral deve ser o lugar que ele deverá ser inscrito. Isso explica o porquê de as N.E. sem marcação serem inseridas entre os poemas,

na dimensão superior da página, trazendo informações sobre a prática de escrita literária justamente no espaço do discurso autoral. É a presença forte da instância de edição nesse tipo de nota o que parece levá-las a simular uma espécie de “servidão aos poemas”, de modo que essas N.E. ocupem a região reservada ao discurso autoral sem que a presença da instância de edição se sobreponha à da instância autoral.

Dizíamos anteriormente que há uma relação de implicação e dependência entre as N.E. e o texto comentado (poemas, artigos, cartas). Isso ocorre quando as N.E. explicam, complementam, enfim, modalizam esses textos. Dessa maneira, do ponto de vista temático e figurativo, as notas instaurarão percursos de competencialização, visando construir ou reforçar a competência do enunciatário editorial. Trata-se de um “esforço” de clareza que indica certa leitura a ser realizada. Vejamos outros exemplos de notas que ilustram essa afirmação:

Quadro 6 - Exemplo de N.E. inserida por asterisco e numeral.

SUPERIOR E CENTRAL	[1] É TEMPO DE PARAR AS CONFIDÊNCIAS* PRIMEIRA Teus esgares, de repente, Teus gritos Quem os entende? [...]	[2] [...] “nesse momento de sua obra, a escritora começa a quebrar a noção dos gêneros. O dramático migra para a poesia, esta para o drama, este para a prosa”, nas palavras de Edson Costa Duarte⁵.
INFERIOR E PERIFÉRICA	* Na 1ª edição de <i>Roteiro do silêncio</i> (1959) “Primeira” estava grafado por extenso. “É tempo de parar as confidências” aparecia como epígrafe com corpo menor. A partir da compilação <i>Poesia</i> [...] “É tempo de parar as confidências” ganhou maior destaque, e as elegias passaram a ser grafadas numericamente (N.E.) (HILST, 2017a, p. 83).	⁵“As várias facetas de Hilda Hilst”. <i>Nau Literária</i>, Rio Grande do Sul, UFRGS, v. 10, n. 2, jul.-dez. 2014 (HILST, 2017a, p. 543).

Fonte: elaboração nossa a partir de *Da poesia* (HILST, 2017a).

Nos exemplos acima, o conteúdo das N.E. contém informações que não são, necessariamente, imprescindíveis à leitura dos poemas. São elas: mudanças em versos realizadas ao longo das edições e artigos a respeito da obra de Hilda Hilst etc. As N.E., em sua maioria, apresentarão informações como essas. Dito de outro modo, elas fornecerão elementos para a construção de percursos de competencialização por parte do destinatário editorial. Os valores mobilizados ao longo desses percursos doarão os valores necessários para uma leitura “ideal” ou “idealizada” sobre a prática de edição de *Da poesia* (HILST, 2017a). A estratégia de afastamento do centro da página, de não “contaminação” do texto autoral, é corroborada então pelo conteúdo das notas. Sintagmas como “primeira edição”, “terceiro verso era”, “a partir da

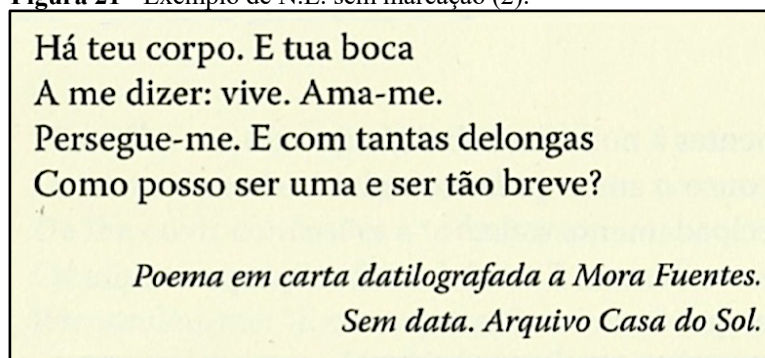
compilação de *Poesia 1959/1967*”, indicam que a instância de edição valoriza euforicamente a “sinceridade editorial” e a “genealogia” da obra.

Ao apontar as alterações que os versos sofreram ao longo das **outras** edições, a instância de edição de *Da poesia* (HILST, 2017a) afasta de seu escopo qualquer possibilidade de alteração nos poemas de Hilst. Essas alterações, se ocorreram, seja por parte da autora ou de um “editor”, deram-se em outros projetos editoriais. Em *Da poesia* (HILST, 2017a), o que se percebe é um esforço por não realizar alterações nos poemas, como esperamos ter demonstrado. No caso do poema acima, que sofreu uma mudança significativa ao longo de seu “trajeto editorial”, a instância de edição de *Da poesia* (HILST, 2017a) opta por revelar em nota a alteração, enfatizando que as alterações ocorreram **noutra** (prática de) edição.

É a menção às outras editoras, citadas entre parênteses no exemplo acima juntamente com a data de publicação do poema, o que permite entrever essa estratégia. Assim, coloca-se em cena duas estratégias editoriais distintas. Uma mais intervencionista, a de “1959”, e outra menos intervencionista, a de Companhia das Letras. Portanto, se no plano da expressão das N.E. o afastamento com relação ao texto autoral dava-se por meio de um procedimento de deslocamento topológico, no plano do conteúdo, ele ocorrerá por meio da ênfase numa prática de edição “pouco intervencionista”, em oposição àquela doutras editoras. Dessa maneira, a instância de edição de *Da poesia* (HILST, 2017a) constrói os efeitos de sentido de “responsabilidade” e “neutralidade” (e de sinceridade para com o enunciatório) com relação ao texto autoral. Também de “originalidade”, “individualidade” na medida em que a menção às outras editoras enfatiza, justamente, a diferença entre duas estratégias editoriais.

A esse respeito, as referências às teses e aos artigos são emblemáticas. A instância de edição usa o discurso científico como recurso de validação de sua prática (de edição) e de circunscrição de uma leitura específica da obra. Assim, a “intencionalidade editorial”, criadora de uma leitura exclusiva, é deslocada da instância de edição para a instância científica. Seria essa, e não a instância de edição, aquela que indicaria “como se deve ler a obra”. Os dêiticos e as informações sobre o arquivo original, presentes em outras N.E. para as quais já oferecemos alguns exemplos mais acima, também corroboram esse ponto de vista do afastamento com relação ao texto autoral. No exemplo a seguir, a projeção de dêiticos como “Casa do Sol”, bem como de figuras tais quais “carta datilografada”, destaca o processo de composição do poema. Esses temas e essas figuras constroem um efeito de retroação, isto é, uma espécie de retorno às origens, como se os versos enunciados na página prescindissem da mão do editor, saindo “gaveta” diretamente para o livro:

Figura 21 - Exemplo de N.E. sem marcação (2).



Fonte: reprodução. *Da poesia* (HILST, 2017a, p. 542).

Dessa maneira, estabiliza-se uma oposição entre a pureza e a contaminação da obra literária pelos procedimentos editoriais. A prática de edição de Companhia das Letras privilegia o primeiro termo dessa oposição, a pureza. Isso ocorre, dentre outros indícios que já comentamos, quando a edição de *Da poesia* (HILST, 2017a) busca reconstruir a fase de “gaveta” do poema, enfatizando, em contraste, as alterações empreendidas por **outras** edições, anteriores e primeiras. Essa estratégia global de inscrição se insere, portanto, “no rol das iniciativas” que buscam acertar o descompasso entre Hilda “ser vista” e Hilst “ser lida”, mencionado por “Posfácio” (HILST, 2017a, p. 532).

Ao reservar um espaço exclusivo para a instância autoral, a instância de edição coloca em primeiro plano, Hilst, a autora de uma vasta e “irretocável” obra de poesia. Constrói-se, assim, uma espécie de hierarquia de visibilidade. Primeiro, a autora e seus poemas; só depois, as informações completares a respeito da edição e da publicação de sua poesia. Desse modo, agora já mais ao fim desta análise, as notas de edição podem ser encaradas como um tipo textual e discursivo em função de propriedades de expressão e de conteúdo estáveis, como pudemos demonstrar. No entanto, o que constitui a sua particularidade de nota **do editor** é, justamente, a sua integração no interior da prática de edição. Fora dela, elas seriam apenas notas, como as encontradas em outros textos.

É fundamental insistir que a prática de edição faz um uso muito específico das propriedades do suporte formal. Como dizíamos, essa prática estabiliza a superioridade e a centralidade da página como lugares de enunciação dedicados à instância autoral. Com isso, ela “deixa para si” as regiões mais periféricas e inferiores, de menos destaque. Essa configuração se estende, também, à dimensão do objeto-suporte. Assim, todo o livro, e não somente suas páginas, pode ser encarado como um sistema topológico e formal.

Nesse sistema, a localização dos textos implicará em diferentes densidades de presença da instância de edição: quanto mais exterior e periférica a região de inscrição de um texto, maior

a densidade de presença da instância de edição; quanto mais interior e central for essa região, maior será a densidade de presença da instância autoral. Algo exatamente igual também ocorre nas capas. Lembremos que “HH”, “marca” da instância autoral, ocupa exatamente o centro da capa. Por sua vez, figuras como o “código de barras” e a logomarca de Companhia das Letras estão localizadas em dimensões mais periféricas, alinhadas ao limite das capas. A funcionalidade das N.E. parece ser a de criar uma isotopia de leitura que incide uma questão em especial: a avaliação moral que o enunciatário-leitor pode (deve) ou não fazer a respeito da própria instância de edição, a partir dos modos de relação que ela estabelece com o texto autoral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando *Da poesia* (HILST, 2017a) como objeto de estudo, num primeiro momento, buscamos verificar em que medida a prática de edição pode atuar sobre a construção da identidade editorial “Hilda Hilst”, alternando, de um lado, entre a necessidade de manter na obra a sua “personalidade polêmica”, a fim de responder a uma demanda de mercado, já que essa “personalidade teria caído no gosto público, e de outro, a necessidade de responder uma demanda da crítica, que corresponde, justamente, ao apagamento dessa “personalidade”. De modo paralelo, procuramos verificar como os desdobramentos mais recentes da Semiótica francesa podem ajudar a resolver ou a visualizar de um modo diferente essa questão identitária que ultrapassa os limites do texto e se estende ao suporte e às práticas, ao modo como eles fazem os discursos circularem na cultura.

Para dar conta do primeiro objetivo, num primeiro momento fundamental lançar mão de estudos sobre a constituição do livro, sobre as práticas e a história da edição, a fim de reunir argumentos que pudessem sustentar essa afirmação. Passamos, assim, pelos trabalhos de Roger Chartier, Gérard Genette, Pierre Bourdieu, Emanuel Araújo, Wilson Martins e alguns outros. Dos trabalhos desses autores, retiramos consequências fundamentais, tais como a possibilidade de focalizar o livro como um produto de mercado, a importância de seu formato e materialidade junto à construção do sentido, e o caráter “modular”, isto é, paratextual de sua composição. Todas essas reflexões incidem em níveis diferentes de apreensão do livro: como objeto, como lugar de “encontro” de diferentes práticas e discursos, como texto etc.

Do ponto de vista semiótico, foi a noção de prática, na sua integração com o nível do texto e do objeto, o que nos permitiu tratar a instância de edição como a “instância mediadora”, responsável por selecionar os textos e inscrevê-los, segundo uma organização específica, numa unidade de sentido global e coesa, por meio da intersecção das diferentes práticas envolvidas. Nesse aspecto, a vantagem da noção de práticas foi a de nos permitir localizar, numa única instância produtora do sentido, diversos processos e reflexões que se encontram dispersos em trabalhos que focalizam o livro e a edição segundo diferentes perspectivas.

De um lado, comprovamos que noções clássicas da Semiótica, como intertextualidade, interdiscursividade e actorialização permitem tratar da construção identitária do ator hilstiano, considerando a constituinte narrativa e discursiva dos textos que a prática de edição seleciona para compor a obra. De outro, vimos que outros aspectos, não necessariamente textuais, atuam nessa construção identitária, como a constituinte material e formal do suporte. Tanto no

paratexto visual quanto no verbal vimos que o objeto assume um papel fundamental e que o livro, considerado segundo sua materialidade, pode ser encarado como um sistema topológico no qual a localização dos textos implica diferentes densidades de presença da instância de edição: quanto mais exterior e periférica a região de inscrição de um texto, maior a densidade da instância de edição; quanto mais interior e central for essa região, maior será a densidade de presença da instância autoral.

Como buscamos demonstrar nas análises dedicadas ao paratexto visual, é nas capas que podemos encontrar a dimensão mercadológica da obra em sua maior espessura. A composição da capa de *Da poesia* (HILST, 2017a) indica uma tensão entre a necessidade de se manter a “identidade polêmica” de “Hilda” potencializada, uma vez que essa teria caído no “gosto público” e alcançado fama, e a necessidade de manter a identidade de Hilst, a instância autoral, realizada, projetada na obra em maior espessura, uma vez que essa edição também busca responder uma demanda aparentemente da crítica, isto é, equilibrar o descompasso de visibilidade entre “Hilda” e Hilst.

No interior da obra, esse gesto de “equalização”, empreendido pela instância de edição, pôde ser demonstrado pelo estabelecimento de lugares específicos de maior destaque, reservados à enunciação do texto autoral, colocando-se em segundo plano, em lugares de menor visibilidade, textos com alta densidade de presença da instância de edição. Nesse aspecto, pudemos recorrer aos estudos de Semiótica Visual, a fim de tratar da dimensão plástica do livro sob um ponto de vista sincrético, que considerou a relação do texto com os modos e os lugares de inscrição na obra. Nesse cenário, o discurso da crítica assumiu um papel fundamental: o de validação do discurso editorial e autoral, conferindo-lhes “poder simbólico e institucional”, para retomar aqui as noções de Bourdieu (2018).

Embora a edição que analisamos assumia, num primeiro momento, a necessidade de equiparar a visibilidade entre “Hilda” e Hilst, na análise do peritexto verbal, pudemos demonstrar que não é exatamente isso o que ocorre. Os peritextos de *Da poesia* (HILST, 2017a) constroem o percurso do sujeito Hilda Hilst de modo bastante próximo àquele que, segundo “Hilda”, teria culminado na maldição de potlatch: o de uma autora que renunciou a uma vida luxuosa, a um projeto de “obra séria”, como ela mesma dizia, para se dedicar unicamente à literatura e que, ainda assim, não obteve o retorno dos leitores enquanto vivia.

Ao construir esse percurso, a prática de edição busca sensibilizar o leitor, manipulá-lo não apenas ressaltando as qualidades da obra de Hilst, mas também o seu percurso de abdicação e doação. Esses peritextos atualizam, portanto, afetos como compaixão, pena, solidariedade, como se dissessem: “olhem o que Hilst fez para escrever, portanto, leiam-na”.

Diante disso, podemos definir a prática de edição como uma instância que coordena um procedimento de mediação. Ele começa pela triagem dos textos, passa por sua inscrição no objeto suporte por meio de procedimentos de destaque e apagamento de elementos sensíveis, e chega, por fim, à construção final da obra: um objeto ao mesmo tempo textual e material, atravessado por “senhas de leitura”, notas de edição e uma série de outros recursos que dão manutenção à identidade do autor e à obra que se pretende construir.

Sobre o problema de (in)visibilidade específico à obra de Hilst, o que ocorre de fato é que ambas as identidades, de “Hilda” e de Hilst, estão condensadas num único sujeito: Hilda Hilst, embora a instância de edição enfatize no “Posfácio” (HILST, 2017a) a possibilidade de uma cisão identitária. Essa homologação identitária se dá pela semelhança temática entre o percurso da vida de “Hilda” e o percurso autoral que pode ser depreendido de sua obra, quando não por meio do exercício de “livre associação” entre vida e obra por parte da crítica.

Nele, o potencial universalizante, marca constante dos clássicos (cf. CALVINO, 2007), e que está densamente presente na literatura de Hilst — o alcance “humano” que o tema da morte assume em sua obra é enorme —, é restringido às vivências de um único sujeito, ou melhor, às relações estabelecidas entre a sua biografia e a sua obra, o que soa redutor, como mostramos na análise do paratexto verbal a partir de trechos como esse já citado:

Hilda Hilst teve uma sólida formação católica. Em 1937, aos sete anos de idade, ingressou no colégio Santa Marcelina, na capital paulista, como aluna interna. Lá passou cerca de oito anos, tempo suficiente para o **ambiente conventual se entranhar na memória e reaparecer, décadas mais tarde, em sua produção literária**” (HILST, 2017a, 543-50, grifos nossos).

Isso, porque, como buscamos demonstrar aqui, ao construir um sujeito autoral relativamente ancorado na biografia de “Hilda”, *Da poesia* (HILST, 2017a) acaba retomando os mesmos temas e figuras que, segundo a edição de Companhia das Letras que analisamos, teriam levado a obra de Hilst ao quase desconhecimento. Com exceção do artigo de “O excesso em dois registros”, os textos analisados trazem essa dimensão exótica fortemente atualizada, em função, sobretudo, do modo como o percurso autoral do sujeito “Hilda Hilst” é construído e apresentado: um percurso de sacrifício e abdicação, festas, palavrões e discos voadores.

Mas, embora sejam textos autônomos, devemos considerar que os artigos da crítica e demais paratextos foram selecionados por essa prática de edição para compor esse volume. Isto é, do ponto de vista da unidade de cada texto, pode-se encontrar uma identidade de Hilst mais ancorada em sua biografia, como corre no “Posfácio”, ou mais ancorada em sua obra, como em “O excesso em dois registros”. Portanto, do ponto de vista da totalidade da obra, o que resta é uma tensão, uma disputa entre “Hilda” e “Hilst” ao longo do livro. Trata-se de um problema de

“junção”, de um “encaixar” de peças que permite focalizar ora a cisão ora a fusão entre dois atores de constituição discursiva muito próximas.

Há de se observar, em especial, ser um tanto quanto espantoso que *Da poesia* (HILST, 2017a), obra na qual “acertar” o descompasso entre “ser vista e ser lida” é quase um adágio, traga um “Posfácio” revestido da própria “aura exótica” de “Hilda”. Dito de outro modo: o próprio texto que afirma a proposta de acertar o descompasso de visibilidade entre “Hilda” e Hilst é aquele que recoloca em cena, em maior dimensão, a “personalidade polêmica” da qual indica se afastar. No entanto, do ponto de vista da prática de edição, essa questão se justifica facilmente, já que essa prática constrói a obra *Da poesia* (HILST, 2017a) como um objeto de múltiplos estatutos, entrecruzando axiologias mercadológicas e literárias no interior desse livro.

O que se pode concluir, de modo geral, é que a prática de edição “sobremodaliza” o livro, imputando-lhe um dever-parecer (obra e produto) a partir de uma estratégia que visa responder a questões literárias e comerciais. O livro, sobre esse ponto de vista, de fato é um objeto mais complexo do que tradicionalmente o consideramos nos estudos textuais e discursivos. A importância de reconhecer que o texto literário “existe” em nossa cultura num suporte com essas particularidades está, então, no fato de se poder encarar o valor e o estatuto da obra — e do seu autor — como efeitos de sentido resultantes da integração entre níveis de imanência distintos, e não somente como produto do texto literário. Portanto, do ponto de vista do planejamento e construção da obra, a cena predicativa da prática de edição é quase análoga à das práticas de curadoria, com a diferença de que não apenas organiza a “exposição” de um objeto de arte, no caso, um objeto literário, mas o modifica para adequá-lo à publicação.

Nesse sentido, enfrentar a centralidade que o texto ocupa na cultura — inclusive aquela que lhe foi dada, historicamente, por uma teoria que o privilegiou como nível de análise e como objeto autônomos — e reconhecer a existência de fenômenos semióticos atuando nas “bordas” do texto literário, de fato nos parece um avanço importante para se compreender a constituição e a circulação dos objetos de sentido no “mundo”, ainda que a semiótica o faça, por fim, pelo próprio texto, “textualizando” o seu entorno.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. 2 ed. Coimbra: Almedina, 1968.

ARABYAN, Marc; KLOCK-FONTANILLE, Isabelle (Orgs.). *In: L'écriture entre support et surface*. Paris: L'Harmattan, 2005.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. Hilda Hilst – o excesso em dois registros. *In: HILST, Hilda. Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 563-569.

ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. Hilda Hilst – o excesso em dois registros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 3 de out. 1989.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A liberdade e o cadafalso: Guarnieri e Hilda Hilst, recepções produtivas do teatro brechtiano. *In: SARTINGEN, Kathrin (Org.). Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária*. São Paulo: Artes e Ciências, 1996. p. 33-49.

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

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BASSO-FOSSALI, Pierluigi; DONDERO, Maria Giulia. **Sémiotique de la photographie**. Limoges: Pulim, 2011.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**, precedida de “A noção de dispêndio”. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BEYAERT-GESLIN, Anne. **Sémiotique du portrait: De Dibutade au selfie**. De Boeck Supérieur, 2017.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BENJAMIN, Walter *et al.* **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Contraponto Editora, 2020.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. I-II. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri; trad. Eduardo Guimarães *et al.* 3 ed.; 1 ed. Campinas: Pontes, 1991; 1989.

BERTRAND, Denis. **Caminhos de semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

BONET, Carmelo Melitón. **Crítica literária**. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora na edição. **Política e sociedade**. Revista de Sociologia Política. v. 17, n. 39, p. 198-248, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/21757984.2017v17n39p198/37845>. Acesso em: jul. de 2018.

BRAGANÇA, Gustavo Moura. Sobrevivências do desassossego: caminhos editoriais do livro infinito de Fernando Pessoa. **Convergência Lusíada**. Revista de literatura. n. 30. jul-dez. 2013. p. 26-46.

BEARDSLEY, Monroe Curtis; WIMSATT, William Kurtz. A falácia intencional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Livraria Francisco Alves, 1975.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico**. São Paulo: Ubu, 2018.

CANDEL, Etienne; Jeanne-Perrier, Valérie; Souchier, Emmanuël. **Petites formes, grands desseins**. D'une grammaire des énoncés éditoriaux à la standardisation des écritures. 2012.

CALIANDRO, Stefania. Métavisuel et perception: une investigation sur la définition d'une fonction sémiotique en art. **Signata**, v. 4., 2011.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Luiz Cláudio Costa. A mulher no vão da escada: reflexões sobre *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone**: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 109-124.

CARVALHO, Paula Lígia Silva. A Personificação Demoníaca de Deus em "Poemas malditos, gozosos e devotos", de Hilda Hilst. In: MAGALHÃES, Antônio Carlos Moura *et al* (Orgs.). **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 263-76. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-97789-20.pdf>. Acesso em: mar. 2019.

CASTEX, François. Les problèmes posés par une édition critique de l'œuvre de Mário de Sá-Carneiro. **Actes du Colloque Critique textuelle portugaise**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1986, p. 329-34.

CASTELLO, José. **Hilda Hilst**: a maldição de Potlatch. In: Inventário das sombras. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 91-108.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **História do livro no mundo ocidental**. I-II. São Paulo: Ática, 1998; 1999.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Unesp, 2002.

CHARTIER, Roger. **Práticas da Leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. **Revista de língua e literatura - USP**.

São Paulo: Siciliano, 1993. p. 79-101. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/1037>. Acesso em: ago. 2018.

COELHO, Nelly Novaes. Fluxo-floema e Qádos: a busca e a espera. *In*: COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 210-221.

COELHO, Nelly Novaes. Hilda Hilst. *In*: COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711 – 2001**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 264-267.

COELHO, Nelly Novaes. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. *In*: COELHO, Nelly Novaes. **Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: GRD; Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989.

COLAS-BLAISE, Marion. L'énonciation à la croisée des approches. Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ? **Signata**. Anais de semiótica, 2010, n. 1, p. 39-89.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

CUNHA, Manuel dos Santos. Investigação paratextual sobre “Um crime delicado”. **Revista da Anpoll**, v. 1, n. 23, p. 133-49, 2007. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/109/101>. Acesso em: set. 2018.

CROCE, Benedetto. A história da poesia e a personalidade do poeta. *In*: CROCE, Benedetto. **A poesia**. Porto alegre: Editora UFRGS, 1965.

DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo Livros, 2013.

DISCINI, Norma. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto, 2015.

DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

DONDERO, Maria Giulia. O gesto maquínico na análise e a visualização de largas coleções de imagens. **Diálogos pertinentes**, v. 15, n. 2, 2019. Disponível em: <http://publicacoes.unifran.br/index.php/dialogospertinentes/article/view/3623>. Acesso em: fev. 2020.

DONDERO, Maria Giulia. Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode. **Actes sémiotiques**, n. 117, 2014a. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4979>. Acesso em: jul. 2018.

DONDERO, Maria Giulia. Photographier le travail, représenter le futur. Analyse sémiotique de l'iconographie du chantier des Halles à Paris. 2014b. BONACCORSI, Julia; JARRIGEON, Anne (orgs.). **Communication & Langage**, n. 180, p. 79-94.

DONDERO, Maria Giulia. Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode. **Actes Sémiotiques**, n. 117, 2014c. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4979>. Acesso em: fev. 2020.

DONDERO, Maria Giulia. Rhétorique et énonciation visuelle. **Visible**. Rhétorique et visualisation scientifique. 2013, n.10, p. 9-31.

DONDERO, Maria Giulia. **Le sacré dans l'image photographique**. Études sémiotiques. Paris: Hermès Lavoisier, 2012a.

DONDERO, Maria Giulia; FONTANILLE, Jacques. **Des images à problèmes**. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique. Limoges: Pulim, 2012b.

DONDERO, Maria Giulia. Le spectacle dans l'image et la spectacularisation de l'image. **Degrés**. Image et spectacle. n. 151-152, 2012c. p. 1-15.

DUARTE, Edson Costa. As várias faces da poesia de Hilda Hilst. **Nau Literária**, v. 10, n. 2, 2014. p. 132-40. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/49481/32456>. Acesso em: ago. 2018.

DUARTE, Edson Costa. A poesia de Hilda Hilst. **Linguagens** - Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 3, n. 2, p. 185-202, mai./ago. de 2009. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:nMalwAOEylkJ:proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/download/1870/1308+&cd=1&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: fev. 2018.

ECO, Umberto. **Como escrever uma tese**. Lisboa: Presença, 1977.

ELIOT, Thomas Stearns. A tradição e o talento individual. In: VAN NOSTRAND, Albert. (Org.) **Antologia de crítica literária**. Rio de Janeiro: Lido, 1968. p. 189-195.

FARIAS, Sônia Ramalho. Tendências da crítica literária contemporânea: um esboço. **Graphos**. Revista de literatura da UFPB. v. 11, n. 1, jun. 2019, p. 212-35. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/4234/3197>. Acesso em: jul. 2018.

FERRARI, Márcio. Enquete. **Valor Econômico**. Jornal. São Paulo, 23 jul. 2010. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_das_Letras#cite_note_FERRARI,_M%C3%A1rcio,_2010-4. Acesso em: 22 de fevereiro de 2018.

FERRARI, Sandra Aparecida Lopes. **Lírica e interlocução em Hilda Hilst**. 2016. 153 p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Unesp de São José do Rio Preto. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/144514/ferrari_safl_dr_sjrp.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Acesso em: set. 2018.

FERREIRA, Helder. Na casa de Hilda Hilst. **Cult** [on-line]. 22 mai. 2015. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/na-casa-de-hilda-hilst/>. Acesso em: fev. 2019.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. 2 ed. São Paulo: Ática, 2016a.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2016b.

FIORIN, José Luiz. Da necessidade de distinção entre texto e discurso. *In*: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília (orgs.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012. p. 146-165.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 161-193.

FLOCH, Jean-Marie. **Sémiotique, marketing et communication**: sous les signes les stratégies. 4 ed. Paris: Puf, 2003.

FLOCH, Jean-Marie. **Une lecture de Tintin au Tibet**. Paris: PUF, 1997.

FLOCH, Jean-Marie. **Identités visuelles**. Paris: PUF, 1995.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**: pour une sémiotique plastique. Paris: Hadès, 1985.

FONTANILLE, Jacques; COUÉGNAS, Nicolas. **Terres de sens**: essai d'anthroposémiotique. Pulim, 2018a.

FONTANILLE, Jacques; TSALA-EFFA, Didier. Pour une sémiotique pilotée par la méthodologie. **Punctun**. n. 3, v. 2. p. 92-110, 2017. Disponível em: http://punctum.gr/?page_id=861. Acesso em: jul. 2018.

FONTANILLE, Jacques. Práticas e formas de vida: a semiótica de Greimas posta à prova pela antropologia contemporânea. **Estudos Semióticos** [on-line]. v. 13, n. 2, 2017, p. 66–76. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: set. 2019.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. 2. ed. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2015.

FONTANILLE, Jacques. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. Trad. Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz *et al.* *In*: DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus (Orgs.). **Semiótica e mídia**: textos, práticas, estratégias. Bauru: Unesp/Faac, 2008a, p. 15-74.

FONTANILLE, Jacques. **Pratiques Sémiotiques**. Paris: PUF, 2008b.

FONTANILLE, Jacques. Textes, objets, situations et formes de vie. *In*: ALONSO, Juan *et al.* (Orgs.). **La transversalité du sens**. Parcours sémiotiques. Saint Denis: PUV, 2006, p. 213-225.

FONTANILLE, Jacques. Du support matériel au support formel. *In*: KLOCK-FONTANILLE, Isabelle; ARABYAN, Marc (Orgs.). **L'écriture entre support et surface**. Paris: L'Harmattan, 2005, p. 183-200.

FONTANILLE, Jacques. Textes, objets, situations et formes de vie : les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures. **E/C**. Revista da Associação italiana de estudos semióticos. 2004. Disponível em: http://www.ecaiss.it/includes/tng/pub/tNGdownload4.php?KT_download1c9ca673beb40b60beca. Acesso em: fev. 2018.

FONTANILLE, Jacques. **Sémiotique et littérature** : essais de méthode. Paris: PUF, 1999.

FONTANILLE, Jacques. **Les espaces subjectifs** : introduction à la sémiotique de l'observateur. Paris : Hachette, 1989.

FUENTES, José Moura. Depoimento. *In*: HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense, 2001. p. 264-298.

GAMA, Mônica. O processo de criação de um livro: o arquivo da editora José Olympio. **Manuscritica Ateliê**. Revista de Crítica Genética. n. 31. 2016. Disponível em: www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2655. Acesso em: jan. 2018.

GARCIA, Othon Moacyr. **Comunicação em prosa moderna**. 7 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1978.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GONÇALVES, Fabiana. **De poeta a editor de poesia**: a trajetória de Machado de Assis para a formação de suas Poesias Completas. 2014. 177 p. Tese. (Doutorado em literatura brasileira) Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/115573>. Acesso em: jan. 2018.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. 2 ed. 3 reimp. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. A sopa ao “pistou” ou a construção de um objeto de valor. Trad. Edith Lopes Modesto. **Significação**. Revista de Cultura audiovisual, n. 11-12, p. 7-21, set. 1996. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90509>. Acesso em: jul. 2018.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Maupassant**: a semiótica do texto: exercícios práticos. Floripa: UFSC, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica e ciências sociais**. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1981.

GREIMAS, Algirdas Julien. Por uma teoria do discurso poético. *In*: GREIMAS, Algirdas Julien (org.). **Ensaio de semiótica poética**. Cultrix, 1976.

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

GUINSBOURG, Jacó *et al.* **Livros, editoras & projetos**. São Bernardo do Campo: Ateliê edição/Com-arte, 1999.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução: J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HERINGER, Victor. Posfácio. *In*: HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Contexto, 2017a.

HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

HILST, Hilda. **Da poesia** [*book-trailer*]. São Paulo: Companhia das letras, 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3P6f2HeXEtM&t=18s>. Acesso em: ago. 2018.

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

HILST, Hilda. **Fluxo-floema**. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. **Cascos & carícias: crônicas reunidas**. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

HILST, Hilda. **Entrevistas**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

HILST, Hilda. **Bufólicas**. São Paulo: Massao Ohno, 1992.

HILST, Hilda. **Amavisse**. 1 ed. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

HILST, Hilda. **Fluxo-floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

HILST, Hilda. **Poesia 1959-1967**. São Paulo: Livraria Sal, 1967.

HILST, Hilda. **Sete cantos do poeta, para o anjo**. Ilust. Wesley Duke Lee. São Paulo: Massao Ohno, 1962a.

HILST, Hilda. **Do desejo**. São Paulo: Massao Ohno, 1962b.

HILST, Hilda. **Roteiro do silêncio**. São Paulo: Editora Anhembi, 1959.

HILST, Hilda. **Balada de Alzira**. Petrópolis: Vozes, 1951.

HOLANDA, Sergio Buarque de. O fruto proibido. **Folha da manhã**. São Paulo, 2 set. 1952.

HOUAISS. **Dicionário Eletrônico**. Versão 3. 0. 1. 48. Editora Objetiva, 2009.

HOUAISS, Antônio. Preparação de originais I-II. In: MAGALHÃES, Aluísio *et al* (orgs.). **Editoração hoje**; v. I-II; 1981a; 1981b.

HOUAISS, Antônio. **Elementos de bibliologia**. São Paulo: Hucitec, 1967.

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Nobel, 2002.

JEANNERET, Yves; SOUCHIER, Emmanuël. L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran. **Communication & langages**, v. 145, n. 1, p. 3-15, 2005.

LANDOWSKI, Eric. Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido. **Galáxia**, n. 27, p. 10-20, jun. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119609>. Acesso: jul. 2019.

LANDOWSKI, Eric. Aquém ou além das estratégias – a presença contagiosa. **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sócio-semióticas**. São Paulo, Edições CPS, 2005.

LANDOWSKI, Eric. **Passions sans nom** : essais de socio-sémiotique III. Paris: PUF, 2004.

LANDOWSKI, Eric. De la stratégie, entre programmation et ajustement. **Nouveaux Actes Sémiotiques**, n. 89-91. Limoges: Pulim, 2003.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**: ensaios de sociossemiótica. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LANDOWSKI, Eric. **Présences de l'autre**: essais de socio-sémiotique II. Paris: PUF, 1997.

LANDOWSKI, Eric. **La société réfléchie** : essais de socio-sémiotique. Paris: Seuil, 1989.

LANSON, Gustave. **Histoire de la littérature française**. Paris: Hachette, 1895. Disponível em: <https://archive.org/details/histoiredelali1895lansuoft/page/n6>. Acesso em: fev. 2018.

MARCONI, Marina Andrade de; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 7 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MARQUES, Milton Júnior. Marília de Dirceu: um problema de edição. **Graphos**. Revista de Literatura. v. 2. n. 4. 1997. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php>. Acesso em: dez. 2017.

MARTINS, Milena Ribeiro. **Lobado edita lobato**: história da edição de contos lobatianos. 2003. Tese. (Doutorado em Teoria e História Literária) IEL – Universidade de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/REPOSIP/2703>. Acesso: jul. 2017.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita**. São Paulo: Anhembi, 1957.

MARTINS, Wilson. O império dos sentidos. In: MARTINS, Wilson. **Pontos de vista**: crítica literária, 13. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997. p. 219-21.

MEIRELES, Maurício. **Flip homenagem Hilda Hilst e consolida tendência ao destacar autores de fora do cânone literário**. In: FOLHA DE SÃO PAULO [*on-line*], 2018. Disponível em: <https://www.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/7/flip-homenageia-hilda-hilst-e-consolidatendencia-ao-destacar-autores-de-fora-do-canone-literario.html>. Acesso em: fev. 2018.

MILLIET, Sergio. 1949-1950. In: MILLIET, Sergio. **Diário crítico**, 7. São Paulo: Martins Fontes, 1953. p. 297-8.

MUZART, Zahide Lupinacci. Hilda Hilst pirou de vez? Estudo do erotismo na trilogia. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando ideias sobre a mulher e literatura**. Florianópolis: EDEME, 1994. p. 365-373.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Notas marginais sobre o erotismo: O caderno rosa de Lori Lamby. **Travessia**, Florianópolis, n. 22, 1991. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17182>. Acesso em: out. 2019.

NEVES, Maria Helena de Moura. A modalidade. In: KOCH, Ingedore Villaça (org.) **Gramática do Português Falado** Campinas: Ed. Unicamp/FAPESP, 1996. v. 6, p. 163-199.

PÉCORA, Alcir. Hilda Hilst. **Germina**. Revista de literatura. 2005a. ano 1, 3 ed. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/ago2005.pecora.htm>. Acesso em: dez. 2018.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005b.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Odes mínimas**. São Paulo: Globo, 2003.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. Tradução de Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PORTELA, Jean Cristtus. **Práticas didáticas**. Um estudo sobre os manuais brasileiros de semiótica greimasiana. 2008a. 181 p. Tese. (Doutorado em Linguística e Língua portuguesa) – Faculdade de Ciência e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

PORTELA, Jean Cristtus. Semiótica midiática e níveis de pertinência. In: DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus (Orgs.). **Semiótica e Mídia**: textos, práticas, estratégias. Bauru: Unesp/Faac, 2008b, p. 93-113.

PORTELA, Jean Cristtus. Conversations avec Jacques Fontanille. *Revista Alfa*. n. 50, v. 1. UNESP, 2006. p. 159-186. Disponível em: http://www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v50/12_PORTELA.pdf. Acesso em: 30 ago. 2019.

RETONDAR, Anderson Moebus. A (re)construção do indivíduo: a sociedade de consumo como “contexto social” de produção de subjetividades. **Sociedade e estado**, v. 23, n. 1, p. 137-160, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v23n1/a06v23n1.pdf>. Acesso em: set. 2019.

ROSA, José Antônio. **Análise do livro como produto e como negócio no contexto brasileiro atual**. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-22122008-133349/publico/Tesejaraosa.pdf>. Acesso em: out. 2018.

ROSENFELD, Anatol. **Hilda Hilst**: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. Fluxo-floema. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-17.

ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual. ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva: Edusp; Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1993. p. 167-168.

ROSENFELD, Anatol. Teatro brasileiro atual – Hilda Hilst. In: ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)– registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009. p. 389.

SÁ, Marina Damasceno. **O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade**: edição de texto fiel e anotado. 2013. 230 p. Tese. (Doutorado em literatura brasileira) Universidade de São Paulo, FFLCH. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/9-29012>. Acesso: fev. 2018.

SAINTE-BEUVE. **Nouveaux lundis**. Tomo 3. Paris: BNF/Gallica, 1865. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61211598.texteImage>. Acesso em set. 2018.

SOUCHIER, Emmanuël. Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale. **Communication & langages**, v. 154, n. 1, p. 23-38, 2007

SOUCHIER, Emmanuël. L'exercice de style éditorial. Avatars et réception d'une œuvre à travers l'histoire, des manuscrits à Internet. **Communication & langages**, v. 135, n. 1, p. 45-72, 2003.

SOUCHIER, Emmanuël. L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale. **Les Cahiers de médiologie**, n. 2, p. 137-145, 1998.

SILVA, Frederico Spada. **O limiar da carne**: amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst. 2011. 120 p. Dissertação. (Mestrado em literatura brasileira) Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2130>. Acesso em: jun. 2019.

SILVA, Reginaldo Oliveira. **Uma superfície de gelo ancorada no riso**: recepção e fluxo do grotesco, em Hilda Hilst. 2008. 189 p. Tese. (Doutorado em literatura brasileira) Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Reginaldo.pdf. Acesso em: jun. 2019.

SOUZA, Nabil Araújo de. **Do conhecimento literário**: ensaio de epistemologia interna. 2006. 568 p. Tese. (Doutorado em teoria da literatura). Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALD_R-6REJ7N. Acesso em: set. 2018.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo. **Do corpo ao texto**: a mulher inscrita/escrita na poesia de Hilda Hilst e Ana Paula Tavares. 2009. 154 p. Tese. (Doutorado em literatura brasileira) Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-0402010-093352/en.php>. Acesso em: abr. 2018.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; CASTRO, Gustavo Henrique Rodrigues de. Do desamparo à humanização: busca do sentido e (re)construção da identidade em A obscena senhora D. **Diálogos pertinentes**. Revista científica de Letras da Universidade de Franca. v. 13, n. 2, p. 154-181, 2017. Disponível em: publicacoes.unifran.br/5/dialogospertinentes/article/2497/7. Acesso em: janeiro de 2018.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; MENDES, Mariza Bianconcini Teixeira Mendes. Cartas na mídia impressa: uma prática semiótica entre leitores e editores. In: DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus (Orgs.). **Semiótica e Mídia**: textos, práticas, estratégias. Bauru: Unesp/Faac, 2008, p. 17-130.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. **Cartas marcadas**: prática epistolar e formas de vida na correspondência de Mário de Sá-Carneiro. 2009. 293 p. Tese. (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Disponível em: https://repositorio.unesp.11449/103560/schwartzmann_mn_dr_arafcl.pdf?sequence=1. Acesso em: out. 2017.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. Escrita epistolar: da cena prática à forma de vida. **Estudos linguísticos**. Revista de linguística. v. 3. n. 1. 2013. p. 1450-1454. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/945>. Acesso em: mar. de 2018.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. Estratégia e formas de vida em cartas de leitores da revista *Veja*. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lucia (Orgs.). **Formas de vida: rotina e acontecimento**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014. p. 147-

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. Mário de Sá-Carneiro: indícios de um mito, indícios de um corpo. **Anuário de literatura**. Periódico literário da Universidade Federal de São Carlos. v. 1. n. 2. 2016. p. 56-78. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/article/view/2175-7917.2016v21p56/32940>. Acesso em: nov. 2018.

SENA, Jorge. **Estudos de cultura e literatura brasileira**. Lisboa: Edições 70, 1988.

SILVA, Cíntia Alves da. **A prática da psicografia**. Corpo e transmissão em relatos de experiência mediúnica. 2016. 361 p. Tese. (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/511/silva_ca_a_rafcl.pdf?sey. Acesso em: out. 2018.

SILVA, Cíntia Alves da. **As cartas de Chico Xavier**. Uma análise semiótica. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

TATIT, Luís. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê, 2010

TISCOSKI, Luciana. **Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior**. 2011. 185 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira) Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/297057.pdf?sequence=1&i>. Acesso em: setembro de 2017.

UNSELD, Siegfried. **O autor e seu editor**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

VIEIRA, Blenda Ramos. **As profanações de Hilda Hilst em Tu não te moves de ti**. 2012. 98 p. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura) Universidade Federal de Belo Horizonte. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/118/1/d.pdf>. Acesso em: dez. de 2018.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

YAMAZAKI, Cristina. **Edição de texto na produção edição de livros: distinções e definições**. 2009. 231 p. Tese. (Doutorado em Interfaces sociais da comunicação) ECA – Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-31082015-132242/publico/cristinayamazakiunlckd.pdf>. Acesso em: set. de 2018.