



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS  
CÂMPUS DE ARAGUAÍNA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM LÍNGUA E LITERATURA**

**CARLOS EDUARDO HERCULANO JARDIM**

**ESTILÍSTICA E DEVIR NOS PROCESSOS DE INDIVIDUAÇÃO:  
EXPERIMENTAÇÃO DE ESCRITOS DE HILDA HILST À LUZ DAS  
CONTRIBUIÇÕES FILOSÓFICAS DE DELEUZE E SIMONDON**

Araguaína/TO  
2021

CARLOS EDUARDO HERCULANO JARDIM

**ESTILÍSTICA E DEVIR NOS PROCESSOS DE INDIVIDUAÇÃO:  
EXPERIMENTAÇÃO DE ESCRITOS DE HILDA HILST À LUZ DAS  
CONTRIBUIÇÕES FILOSÓFICAS DE DELEUZE E SIMONDON<sup>1</sup>**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Ensino de Línguas e Literaturas, Câmpus de Araguaína, da Universidade Federal do Tocantins. Foi avaliada para a obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo orientador e pela Banca Examinadora.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira

Araguaína/TO  
2021

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

J37e Jardim, Carlos Eduardo Herculano .

Estilística e devir nos processos de individuação: experimentação de escritos de Hilda Hilst à luz das contribuições filosóficas de Deleuze e Simondon. / Carlos Eduardo Herculano Jardim. – Araguaína, TO, 2021.

111 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Araguaína - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras Ensino de Língua e Literatura, 2021.

Orientador: Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira

1. Estilística. 2. Individuação. 3. Acontecimento. 4. Língua(gem). I. Título

**CDD 469**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

CARLOS EDUARDO HERCULANO JARDIM

**ESTILÍSTICA E DEVIR NOS PROCESSOS DE INDIVIDUAÇÃO:  
EXPERIMENTAÇÃO DE ESCRITOS DE HILDA HILST À LUZ DAS  
CONTRIBUIÇÕES FILOSÓFICAS DE DELEUZE E SIMONDON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Ensino de Línguas e Literaturas, Câmpus de Araguaína, da Universidade Federal do Norte do Tocantins. Foi avaliada para a obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo orientador e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação 09/08/2021

Banca examinadora:



---

Prof. Dr. Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira – Orientador (UFNT)



---

Profa. Dra. Andrea Martins Lameirão Mateus – Examinador Interno (UFT)



---

Profa. Dra. Orleane Evangelista de Santana – Examinador Externo (UNITINS)

*Que haja em todo acontecimento minha infelicidade, mas também um esplendor e um brilho que seca a infelicidade e que faz com que, desejado, o acontecimento se efetue em sua ponta mais estreitada, sob o corte de uma operação, tal é o efeito da gênese estática ou da imaculada concepção. O brilho, o esplendor do acontecimento, e o sentido.*

*(Deleuze, 1974)*

## AGRADECIMENTOS

Diante da realização desta pesquisa, externo aqui, os meus agradecimentos. Em primeiro lugar agradeço a Deus que foi o meu refúgio, minha rocha, meu guia e minha proteção. Prontamente, agradeço à Maria Santíssima, Nossa Senhora que, com a graça de Deus e sua poderosa proteção, intercede sempre pela minha vida, pelo meu traçar e pelo meu caminhar.

À Universidade Federal do Tocantins, agora Universidade Federal do Norte do Tocantins pelo Programa de Pós-graduação em Ensino de Língua e Literatura (PPGL), principalmente, por nos ofertar a oportunidade de poder cursar um Mestrado e/ou um Doutorado.

À CAPES pela bolsa que financiou os meus estudos e que, como minha única fonte de renda, me ajudou na realização e na construção deste trabalho de pesquisa.

Agradeço à minha maravilhosa família, especialmente, aos meus pais Antônio Milton e Maria do Socorro por serem o meu eixo de sustentação, a minha base; por me dar todo apoio e incentivo para com os meus estudos, e acreditar incomensuravelmente no meu potencial e torcer sempre pelo meu sucesso.

Agradeço à minha esposa e companheira Eide Maria por estar ao meu lado durante toda a caminhada no mestrado, por ser paciente e me presentear sempre com seus carinhos e, principalmente, por entender a minha ausência em muitos momentos no decorrer dos meus estudos.

Às minhas irmãs Ana Paula e Denise, meus sobrinhos Guilherme e Nicolly e ao meu cunhado Francisco pela consideração, o carinho e a amizade de sempre.

Ao meu orientador Luiz Roberto Peel, por me conceder a oportunidade de cursar um mestrado e me deixar vivenciar, degustar e flunar pelo seu território de estudos; pelo seu incentivo, compromisso, amizade e paciência; e pelas maravilhosas observações que ajudaram a nortear esta pesquisa.

À Haline pelo companheirismos durante a caminhada.

Às minhas amigas do GsO: Layssa, Rosélia e Priscila pelos maravilhosos momentos de conversa e de troca; pelo incentivo; pelo carinho e amizade; pela paciência e por toda a ajuda ao longo desses dois anos de percurso.

Às Professoras Andrea e Orleanne que compuseram a banca deste trabalho, com suas maravilhosas explicações.

Ao Secretário Aloísio por toda a assistência prestada durante o mestrado.

A todos que de todas as formas e modos, contribuíram para a construção deste trabalho.  
Muito obrigado!

## RESUMO

As vivências de um ser são sempre marcadas por acontecimentos. Os acontecimentos advêm para aqueles que vivem novos modos de perceber e de sentir a vida; e são esses modos e essas percepções que implicam experimentações, permitindo que se passe por individuações e gerando um novo vivenciar, que resulta em um novo modo de aprender. Nesse sentido, evidenciamos que o presente trabalho é uma experimentação linguístico-linguagreira, pautada nas óticas filosóficas do acontecimento (dos rizomas, do devir e da experimentação) e da individuação (das transduções, do meio associado e da alagmática). A abordagem filosófica desta pesquisa se deu como uma descoberta na busca de uma nova perspectiva (um novo horizonte), para se (re)pensar a língua, a linguagem e alguns aspectos de seu ensino. O objetivo proposto para essa relação tão importante do ensino com a aprendizagem é apresentar, a partir das experimentações da língua, uma nova perspectiva estilística; uma estilística cartográfica e individuante, que vise e/ou possibilite, em seus traços e em suas criações, a fuga de velhos preceitos e concepções, e que, por meio de um traçar inventivo, alunos, autores e artistas possam transpassar a própria linguagem, os sentidos e as formas-signos. As contribuições teóricas de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Gilbert Simondon compõem a base desta pesquisa. Ainda é pertinente ressaltar que a sua metodologia se deu de modo cartográfico, visto que o seu desenvolvimento intercorreu por diversos caminhos e territórios; além disso, o cartografar transcorreu com base nos preceitos de uma pesquisa bibliográfica. Destarte, adentramos ao território estilístico-linguageiro com a intenção de degustar e perceber, na linguagem, a existência de mundos a serem criados, explorados, vivenciados, experimentados e ensinados.

**Palavras-chave:** Estilística; Individuação; Acontecimento; Língua(gem).



## RESUMEN

Las experiencias de un ser son siempre marcadas por los eventos. Estos eventos vienen para aquellos que viven nuevas formas de percibir y sentir la vida; siendo esas percepciones que implican experimentaciones, permitiendo que sean pasadas individuaciones y generando un nuevo vivenciar, que resulta en una nueva forma de aprendizaje. En ese sentido, evidenciamos que el presente trabajo es una experimentación lingüístico-lingüajera, gobernada en las óticas filosóficas del evento ( de los rizomas, del devir y de la experimentación) y de la individuación ( de las transducciones, del medio asociado y de la alagmática). El abordaje filosófico de esta pesquisa es dada como un descubrimiento en la busca de una nueva perspectiva ( un nuevo horizonte), para se (re) pensar la lengua, el lenguaje y algunos aspectos de su enseñanza. El objetivo propuesto para esa relación tan importante de la enseñanza con el aprendizaje es presentar, a empezar de las experimentaciones de la lengua, una nueva perspectiva estilística, una estilística cartográfica y individuante, que vise y/o posibilite en sus trazos y en sus creaciones, la fuga de viejos preceptos y concepciones, y que, por medio de un dibujar inventivo, alumnos, autores y artistas puedan atravesar su propio lenguaje, los sentidos y las formas-signos. Las contribuciones teóricas de Gilles Deleuze, Félix Guattari y Gilbert Simondon inventan la base de esta pesquisa. Aunque es pertinente resaltar que su metodología es dada de forma cartográfica, mientras que su desarrollo intercorrió por diversos caminos y territorios; además el cartografiar transcorrió con base en los preceptos de una pesquisa bibliográfica. Así, adentramos al territorio estilístico-lingüajero con la intención de degustar y percibir, el lenguaje, la existencia de mundos a ser criados, explorados, vivenciados, experimentados y enseñados.

**Palabras-clave: Estilística; Individuación; Evento; Lengua(je).**

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 A INDIVIDUAÇÃO: UMA REFLEXÃO ONTOLÓGICA ACERCA DA LÍNGUA EM MEIO ÀS NOÇÕES DE FORMA E INFORMAÇÃO .....</b>	<b>20</b>
2.1 Alagmática e transdução .....	20
2.2 A individuação: a língua, o vital e o psíquico .....	26
2.3 Deleuze: intensidade e individuação .....	30
<b>3 INTROSPECÇÕES ESTILÍSTICAS: UMA APORIA DA EXPERIMENTAÇÃO .....</b>	<b>35</b>
3.1 Noções de Estilística .....	35
3.2 Gramática e Estilística .....	45
3.3 Por uma perspectiva da experimentação .....	51
3.4 Individuação e Estilística .....	55
3.5 A Estética .....	59
3.6 Experimentações estilísticas .....	60
<b>4 O ESTILO E O DEVR: O PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO DA LÍNGUA(GEM) NA LITERATURA .....</b>	<b>68</b>
4.1 Literatura e metamorfoses: o acontecimento da língua(gem) .....	71
4.1.1 A poesia no acontecimento .....	80
4.2 O ser e o devir: a arte da existência de Hilda Hilst .....	81
4.3 (Trans)passagens pelo devir-escritora de Hilda Hilst: uma experimentação poética .....	84
4.3.1 (Trans)figurações mítico-erótico-lógicas na lírica de Hilda Hilst: transformações por uma mitologia .....	93
<b>CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>106</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*Escreve-se sempre para dar a vida, para libertar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga.* (DELEUZE, 2013, p. 180)

O que é literatura? Em seu termo conceitual, a expressão literatura abrange, em suas constituições significativas, múltiplos sentidos. Alguns desses sentidos apresentam a literatura como uma técnica responsável pela constituição de textos em prosa e em poesia e/ou como um conjunto de produções das artes representativas e imitativas que, por meio da escrita (criativa e/ou imaginativa), retrata a realidade<sup>2</sup>. Tais palavras, porém, não podem designar a totalidade do seu conceito, uma vez que, por se tratar de uma apreciação múltipla e/ou ambígua, não se pode, de fato, limitar essa noção a uma simples concepção. Em nosso contexto, pensamos a literatura como um presságio linguístico-linguageiro: um lugar de passagem para experimentações e criações de mundos.

Destarte, é importante salientar que, ao longo dos estudos que conjecturam as multiplicidades textuais em seu conceito literário e que circundam tanto a variante padrão portuguesa, quanto outras variantes menores, somos imbuídos a contextos diversificados, elencados e atribuídos ao compêndio linguístico-literário o que, por sua vez, permite-nos passear por entre as palavras e, assim explorar territórios, conhecer mundos e culturas.

Com base em tais palavras, destacamos, ainda, para o exercício da literatura, a Estilística, que, com sua conjunção linguístico-gramatical, desempenha em si uma pluralidade que nos faz perceber em sua expressão sentidos variados. Esses sentidos transpassam a própria noção da vida, do ato de existir e das potências da linguagem. Além disso, ainda permitem que o ser fuja, desloque-se e se movimente para além dos princípios do dizer. Dessa forma, não pretendemos, nesta pesquisa, limitar tanto a noção de literatura quanto a de estilo, mas flunar por entre o limiar dos seus conceitos, refletindo, explorando e experimentando as noções que se fazem presentes em sua síntese.

Logo, para que possamos alcançar tal feito, calcamo-nos, especialmente, no viés filosófico de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, com a filosofia do acontecimento. Passeamos, com semelhante importância, pela teoria da individuação de Gilbert Simondon; para, assim, constituir elos e rizomas entre a língua, a literatura e a filosofia. Contamos, ainda, com as contribuições de Roberto Machado (com seus escritos acerca do pensar artístico e filosófico de

---

<sup>2</sup> De acordo com Matos (2001), no pensamento de Platão, a literatura não se dá a partir do real, mas de uma imitação da imitação de um mundo real; assim, o artista imita a falsa realidade, o mundo das cópias. Para Aristóteles, a literatura se dá na representação e/ou na imitação das coisas e da natureza, pois a mimese e a representação são processos inerentes ao ser humano.

Deleuze), de Terry Eagleton (com suas explicações acerca da literatura), dentre outros autores importantíssimos. Além disso, desfrutamos, como fontes de análises e como dispositivos em nosso pesquisar, da experimentação estilística de escritos de Hilda Hilst (dos seus princípios e afetos possíveis para reflexão do devir, do fazer estilístico e do processo de individuação), de Fernando Pessoa e de Guimarães Rosa.

Neste sentido, não nos é pertinente considerar e/ou acreditar numa literatura e/ou em um fator estilístico-gramatical que se dê apenas como forma de representação da vida e da realidade, pois a nossa pesquisa nada acrescentaria à humanidade. Assim, recorreremos ao pensar de Deleuze (1997), no qual a literatura e o traçar do estilo não devem ser compreendidos como processos de representação, mas de criação. De certo, a literatura não representa mundos, mas cria mundos, cria vida por meio do entressaír da língua(gem) nos compêndios languageiros (do entressaír estilístico-languageiro). A literatura e o estilo são acontecimentos<sup>3</sup> que dão sentido à vida. A literatura é o mover da língua e da linguagem que constitui eras e liberta por meio da escrita (e do estilo) a vida. É a arte que agencia, que constitui rizomas e que promove encontros entre a língua(gem) e o próprio ato de existir.

Em consonância com o princípio estilístico da língua, a literatura constitui linhas de fuga que, por sua vez, articulam-se, desviam-se, transformam-se e escapam do formalismo linguístico, rompendo a sintaxe da língua. É dessa maneira que a literatura cria percepções, sentidos e sensações que deslizam por entre as significações das palavras, individuando-se e criando mais percepções, sentidos e sensações. Tais percepções só podem ser sentidas e vivenciadas por meio do delírio artístico-languageiro que se dá a partir da experimentação do devir, que ocorre durante o processo de escrita. É o delírio que nos possibilita (re)descobrir significados, criar novas línguas e fugir das formas dominantes e/ou representativas, além de nos inquietar e nos fazer caminhar até o extremo limite da linguagem (DELEUZE, 1997).

As intervenções filosóficas e delirantes presentes nesta pesquisa nos ajudarão a perceber, por meio do acontecimento, a existência de uma nova realidade da língua e da linguagem. Uma realidade que se desdobra e transpassa os sentidos gramaticais, e que, por entre os fluxos constituintes da linguagem, movimenta-se ao indizível, conjecturando-o como lugar de criação. É desse modo que propomos uma degustação acerca do acontecimento na linguagem e na literatura, destacando os princípios estilísticos que as cercam. Esses princípios estilísticos se dão na experimentação dos conceitos de *devir*, de *rizoma*, de *individuação* (*transformações*

---

<sup>3</sup> Transcorremos a respeito do conceito de acontecimento, ou de diferença, no capítulo 3 desta pesquisa científica, no tópico “Literatura e Metamorfoses: o acontecimento na língua(gem)”.

*e/ou metamorfoses*)<sup>4</sup>, além de passeios pelos conceitos de *território*, *(des) (re) territorialização*, *linhas de fuga e agenciamento*.

De fato, podemos salientar que o nosso transladar por entre os desdobramentos filosófico-linguageiros, além de nos fazer perceber uma nova perspectiva da língua(gem) (a perspectiva estilística) e da literatura, ainda nos auxiliou no processo de desenvolvimento das práticas de construção do saber, resultando numa melhor compreensão das individualidades que se estendem diante da língua, de suas variações, de suas percepções, dos seus sentidos e das suas sensações (dos seus afetos).

Com base nesses pressupostos, podemos evidenciar que este trabalho surgiu de uma inquietação, de um desejo de perceber o íntimo, o imperceptível no que se pode perceber; aquilo que na língua(gem) nos faz de certa forma ouvir o que não se pode ouvir. Essa inquietação se deu a partir de uma necessidade de experimentar as proposições intensivas da língua(gem) e da escrita, aquelas que se movem e se encontram no extremo limite da língua(gem), para além dos principados do dizer e que não se encontram, de fato, na linguagem, mas nos fluxos imanentes e transdutivos do pensar, nos fluxos que se metamorfoseiam e que criam. Criam mundos, criam línguas, criam arte, palavras, conceitos e significações, e que, acima de tudo, criam por meio de um traçar estilístico-linguageiro. É nesse sentido de criação que percebemos, na escrita, a constituição de uma ontologia da vida, da experimentação. Nesse sentido, destacamos o pensar de Oliveira (2011), acerca do escrever, pois, como diz o autor:

Escrever está em uma relação essencial com as linhas de fuga. Um escritor torna-se escritor, quando deixa de ser escritor. Um não-escritor encontra “minorias” (DELEUZE, 1998, p.56), pois está livre de seu passado e futuro pessoais. Uma minoria não existe pronta. Ele está sempre no meio, no movimento. Uma minoria é efeito de uma opressão, de uma máquina de guerra que, ao se relacionar com a máquina literária, produz agenciamentos de enunciação coletiva. A escrita é um caso de conjugação. Um escritor não escreve para minorias, ou em nome delas. O que ocorre é um encontro onde cada um empurra o outro, o leva em sua linha de fuga, em uma desterritorialização conjugada. Aquilo com que a escrita se conjuga é seu próprio devir. (OLIVEIRA, 2011, p. 11)

Buscamos no princípio criativo da escrita, e na filosofia, uma nova perspectiva de vida, que nos permita saborear a língua, assim como o seu aprendizado (além das práticas que o cercam). O devir que se faz presente na gênese criativa da escrita é o que nos desterritorializa e nos individua, visto que, ao experimentar a gênese *inventiva*, perdemo-nos em nós mesmos, deslocamo-nos e, assim, conseguimos nos (des)(re)conhecer. À vista disso, ainda destaca Oliveira (2011, p. 11) que,

---

<sup>4</sup> Os conceitos apresentados circundam a nossa pesquisa e transladam entre o capítulo 2 e 3.

[a] criação como horizonte da escrita pressupõe a renúncia da identidade. Um escritor deve perder o próprio rosto, tornar-se um desconhecido. Eis o horizonte do devir imperceptível que o atravessa para além de seus devires-minoritários. Um escritor escreve para conquistar a própria clandestinidade. É preciso ser capaz de esquecer, de amar sem lembrança, tornar-se fluxo, homem, mulher, criança. Há apenas uma coisa em jogo para o escritor, a experimentação-vida. (OLIVEIRA, 2011, p. 11)

Cabe-nos evidenciar, ainda, que o nosso afeto pelos aspectos linguístico-gramaticais e pela literatura não nos permite compreendê-la por vias interpretativas, mas sim por um processo de experimentação<sup>5</sup>. A experimentação é, conforme Oliveira (2011, p.12) destaca, “*um quê no meio dos processos, caminhos e trajetos da vida*”. Assim, concordamos com o autor que a escrita é um processo de experimentação e não de interpretação, uma vez que os princípios interpretativos castram, separam e/ou impedem a literatura de ser livre. Salienta, ainda, o autor que o processo de experimentação não permite delimitações e/ou definições da língua e/ou da escrita, bem como da literatura, que concordem com concepções e pressupostos que fogem dos princípios experimentativos, pois o que, de fato, engendra termos, elementos conceituais e relações entre a língua, a gramática, a literatura e a escrita são os acontecimentos acometidos a cada agenciamento, compostos por fluxos e velocidades imanentes à experiência.

É a partir desse contexto que ressaltamos o principal objetivo desta pesquisa, que se propõe a **realizar uma experimentação do processo de individuação nos compêndios estilísticos-linguageiros, salientando, a partir das contribuições da filosofia do acontecimento, as suas funções que, como aporte linguístico-gramatical e literário no processo de ensino-aprendizagem, auxiliam na percepção da escrita como lugar de criação na língua(gem)**. A pesquisa ainda consta com os seguintes objetivos específicos:

- Compreender o conceito de individuação, de Simondon, e sua relação com a língua(gem) e a literatura;
- Compreender o atravessamento e as metamorfoses da Estilística na filosofia do acontecimento;
- Realizar experimentações languageiras, refletindo o processo de individuação e metamorfoses em alguns escritos literários.

---

<sup>5</sup> Oliveira, Costa e Silva (2020), em *Abecê Filosófico da Arte-Cartografia*, destacam que a experimentação (e não a reflexão) é o que importa para a filosofia do acontecimento, pois “as crianças devem experimentar a arte e a filosofia de modo alagmático, junto com as ciências, com as matemáticas, com as gramáticas, pois só assim viverão o cartografar criativo e profícuo da vida (OLIVEIRA; COSTA; SILVA, 2020, p. 70).

Com este trabalho, buscamos particularmente experimentar o sentido da vida contido nas práticas de uso da língua no traçar e na escrita. A vida que ressona e emana da escrita não se dá de modo específico e/ou na finitude do pessoal. Na escrita, a vida é elevada, mas não de modo transcendente, e sim, de modo imanente, pois em seu estado de potência, a vida transpassa o seu próprio sentido, abandonando formas e deixando territórios. Escrever de fato é traçar, é formar rizomas, formar fluxos que se emaranham com outros fluxos, outros rizomas, que ecoam intensidades metamórficas, e que de modo contínuo se desfazem e se refazem, promovendo, assim, a criação. Essa criação devém do processo de desterritorialização da escrita, que ocorre por meio das linhas de fuga, resultando na constituição de novos mundos.

Portanto, nossa dissertação tem como proposta apresentar novos modos de perceber e compreender, a partir de um viés estilístico, a literatura e a língua(gem), além dos processos de experimentação e criação de vida, de sentidos e de sensações; de certo modo, a partir da experimentação dos afetos. É sob o viés filosófico de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, que compreendemos o principal sentido da vida e/ou aquilo que dela devém e proporciona que é o criar. Criar mais vida; criar, na literatura, vida; criar mundos e línguas, e perceber ainda, na língua (assim como na literatura), um lugar de múltiplas possibilidades, de agenciamentos e de encontros. Discorre-se ainda, nesta dissertação, acerca dos desdobramentos rizomáticos do pensar frente à língua(gem) e à literatura. Outrossim, mostraremos o processo de experimentação estilístico-linguagem a partir de alguns escritos literários, incluindo uma pequena análise de Fernando Pessoa e de Guimarães Rosa. Ainda, contamos com uma degustação literária de alguns escritos de Hilda Hilst, sob a perspectiva conceitual da filosofia do acontecimento.

Para a construção do conhecer, nesta pesquisa, passeamos pela imanência dos princípios transdutivos de Gilbert Simondon que, por sua vez, permitiu-nos, por meio das individuações, perceber as múltiplas transformações da língua(gem) em meio às potências do pensar, do aprender; pois, como operação mental, o princípio transdutivo se torna fundamental para a compreensão do processo de criação e de modificação das estruturas pertinentes ao aprendizado da língua e da literatura.

Nossos passeios pelos princípios transdutivos se deram a partir do método da cartografia, que se fez presente em nossa pesquisa como elemento basilar. Dessa maneira, afirmamos que os preceitos metodológicos que regem a constituição deste trabalho têm como base o método da cartografia de Deleuze e de Guattari, além dos anseios e nuances de uma pesquisa de cunho bibliográfico. Buscamos na cartografia habitar um território existencial, uma vez que “conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de

um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção” (PASSOS et al, 2009, p.131). Nesse sentido exploramos na cartografia novas sensações e percepções, amplificando-nos no conhecer um mundo a ser conhecido, visto que a constituição da nossa pesquisa se deu no caminhar e/ou no flunar por diversos percursos, implicando-nos na multiplicidade do “saber com” para que, por meio de agenciamentos, pudéssemos estabelecer relações profícuas entre a língua(gem), a literatura e a filosofia.

Em síntese, Deleuze toma emprestado da Geografia o termo cartografia, que é resumidamente definido como um conjunto de operações técnico-científicas voltado aos estudos de análise e/ou elaboração de mapas e cartas geográficas. A noção de cartografia que destacamos e compreendemos nesta pesquisa, foi desenvolvida por Deleuze & Guattari na coletânea *Mil Platôs*, lançada em 1980, e que nos foi apresentada como lugar de exploração, de passagem, de vivência e de experimentação de mapas (rizomáticos) e de territórios; porém, trata-se de “*territórios subjetivos, territórios afetivos, territórios estéticos, territórios políticos, territórios existenciais, territórios desejanter, territórios morais, territórios sociais, territórios históricos, territórios éticos e assim por diante*” (COSTA, 2014, p.68).

Logo, utilizamos a cartografia como método de pesquisa científica, tomando como base os escritos de Passos, Kastrup e Escóssia (2009), *Pistas do Método da Cartografia*. O método da cartografia difere do modo tradicional de pesquisa *metá-hódos*, onde *hódos* se trata de um caminho determinado pelas metas (*metá*), e que são estabelecidas para que o percurso seja percorrido. Assim, o método da cartografia propõe uma reversão metodológica, transformando o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Esta reversão, segundo Passos et al. (2009), dá-se numa aposta de experimentação do pensamento e, dessa forma, o método não seria aplicado, mas experimentado durante o caminhar de toda a pesquisa. Destarte,

O pesquisador-cartógrafo não sabe, de antemão, o que irá lhe atravessar, quais serão os encontros que irá ter e no que estes mesmos encontros poderão acarretar. O cartógrafo, de certa forma, é um amante dos acasos, ele está disponível aos acasos que o seu campo lhe oferece, aos encontros imprevisíveis que se farão no decorrer do caminho. (COSTA, 2014, p.70)

Podemos evidenciar que adentramos ao território linguístico-linguageiro e literário sem saber o que, de fato, encontraríamos e/ou o que teríamos que enfrentar para construir as argumentações aqui ressaltadas. Não foram elaboradas perguntas prévias e não guiamos o nosso pesquisar a partir de nenhum tipo de estrutura anteriormente definida. Convém-nos salientar que a nossa pesquisa se deu a partir do conduzir, do nosso (re)inventar, da bibliografia



consultada e dos afetos para com o território habitado. Sobre isso, afirma Passos (et al 2009, p. 143), que, diferentemente do método de pesquisa tradicional, a cartografia implica um “saber com”, onde o aprendiz-cartógrafo (o pesquisador)

Aprende com os eventos à medida que os acompanha e reconhece neles suas singularidades. Compreende de modo encarnado que, mais importante que o evento em geral, é a singularidade deste ou daquele evento. Ao invés de controlá-los, os aprendizes-cartógrafos agenciam-se a eles, incluindo-se em sua paisagem, acompanhando os seus ritmos. Nesse sentido, os aprendizes-cartógrafos estão interessados em agir de acordo com esses diversos eventos, atentos às suas diferenças. O pesquisador se coloca numa posição de atenção ao acontecimento. Ao invés de ir a campo atento ao que se propôs procurar, guiado por toda uma estrutura de perguntas e questões prévias, o aprendiz-cartógrafo se lança no campo numa atenção de espreita. Conhecer, nessa perspectiva, pressupõe o “endereçamento” ou a relação de mutualidade que entrelaça sujeito e objeto da pesquisa. Vinciane Despret (2004a, p. 73), estudando o campo da etologia, destaca a relação de interesse que articula aquele que conhece (o etólogo) e aquele que é conhecido (o animal): “A experiência de interrogar o vivo é uma situação social na qual o fato de entrar em contato ou não jamais é indiferente”. E qual é o sentido desse “entrar em contato”? A pesquisa deve, então, “cuidar” da relação – Despret distingue dois tipos de endereçamento do cientista: o endereçamento daquele que cuida e daquele que julga (Despret, 2004b). Pesquisar é uma forma de cuidado quando se entende que a prática da investigação não pode ser determinada só pelo interesse do pesquisador, devendo considerar também o protagonismo do objeto. A investigação é cuidado ou cultivo de um território existencial no qual o pesquisador e o pesquisado se encontram. (PASSOS et al, 2009, p. 143)

O método da cartografia ainda implica criação, pois ao mapear estamos nos desdobrando, expandindo-nos e nos (des)(re)territorializando, e, neste momento, experimentamos o plano da invenção e não o da representação. Nessa perspectiva, tomamos para nós o pensar de Ferreira (2008) que nos diz que,

assim como o rizoma é sempre criador, mapear um acontecimento é um processo de invenção, onde se segue o devir. Cartografar é estar atento às maneiras que o desejo encontra de efetuar-se no campo social, não importando, desta maneira, os juízos de valor de falsidade/verdade e do teórico/empírico. O cartógrafo é, neste caso, um analista do desejo, que deve estar sempre atento às formas com que este se expande. Portanto, trabalhar com a cartografia é falar da instância do ativo-reativo. (FERREIRA, 2008, p. 36).

Nosso cartografar se deu a partir de uma pesquisa de cunho bibliográfico, por meio de materiais já publicados; foram, assim, consultados artigos científicos, livros, revistas e periódicos acadêmicos, que nos ajudaram a fundamentar e a obter argumentações plausíveis e pertinentes ao nosso objeto de estudo. De fato, vale ressaltar que as argumentações evidenciadas nesta dissertação foram experimentadas no intuito de que, futuramente, possam vir a ser degustadas no âmbito profissional e educacional do ensino de língua portuguesa e de suas literaturas. Também nos é

pertinente destacar que os nossos estudos não se dão por resolvidos e/ou acabados, pois há sempre a necessidade de experimentar o novo, de fugir dos velhos princípios para constituir novos.

É importante salientar, ainda, que o que nos importa em relação à Estilística, nesta pesquisa, é seguir uma proposta mais transdutiva e cartográfica, que não deve seguir somente as marcas do autor, pois importam também as marcas do leitor, ou seja, os modos de experimentar o texto, os modos de ler. Assim, a nossa proposição é a sugestão de uma Estilística cartográfica e/ou transdutiva, o que a diferencia de uma Estilística tradicional. Destarte, enfatizamos que as proposições desta pesquisa se deram a partir da nossa necessidade de se estudar estilística, e da nossa forma de experimentar, pois é necessário que se estude estilística, porém como processo de criação e experimentação do texto e, que, a partir disso, possamos criar, inventar, cartografando, saindo e entrando na língua. Dito isso, vejamos a partir daqui, como está organizado o nosso trabalho:

- Capítulo 1: **Introdução** – neste capítulo, apresentamos as inquietações que deram origem ao trabalho, evidenciando os objetivos propostos, os principais teóricos e o método utilizado no desenvolvimento da pesquisa.
- Capítulo 2: **A individuação: uma reflexão ontológica acerca da língua em meio às noções de forma e informação** – flunamos neste capítulo sobre um dos principais conceitos que circundam esta pesquisa, a individuação. Discorremos, também, acerca das noções de transdução e de alagmática, além dos anseios da individuação como operação física, biológica, vital e psíquica, bem como suas influências no processo de constituição e/ou formação do ser, e da língua(gem).
- Capítulo 3: **Introspecções Estilísticas: uma aporia da experimentação** – experimentamos, neste capítulo, conceitos de Estilística e de Estilo. Além disso, discorremos acerca dos seus preceitos em relação à gramática, à estética e à individuação.
- Capítulo 4: **O estilo e o devir: o processo de individuação da língua(gem) na literatura** – apresentamos neste capítulo uma experimentação do processo de individuação da língua(gem) no entressar estilístico da escrita na literatura, elencando, a partir da filosofia do acontecimento, a importância da literatura como lugar de criação e arte. Aqui, os rizomas, o devir e as metamorfoses movimentam-se em direção ao extremo limite da língua(gem) para degustar o processo de criação do novo. Ainda se faz presente, neste capítulo, um flunar pela vida e pela escrita da escritora brasileira Hilda Hilst.

Esperamos que a leitura deste trabalho possa contribuir efetivamente no processo de construção dos saberes da língua e da literatura e que, a partir das considerações filosóficas evidenciadas nesta pesquisa, novos mundos possam vir a ser criados e vivenciados. Esperamos, ainda, que o nosso trabalho sirva de referência, que possa agenciar e promover encontros rizomáticos para aqueles que possuem afeto pela arte da literatura e pela língua(gem), e que buscam, de fato, uma nova perspectiva de sentir e perceber a vida.

## 2. A INDIVIDUAÇÃO: UMA REFLEXÃO ONTOLÓGICA ACERCA DA LÍNGUA EM MEIO ÀS NOÇÕES DE FORMA E INFORMAÇÃO

O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Os conceitos, neste sentido, pertencem de pleno direito à filosofia, porque é ela que os cria, e não cessa de criá-los. O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna. Destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir o novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos... (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.45)

A filosofia sempre foi e sempre será um princípio criador de conceitos e pressupostos, relacionando teorias e experimentações, além de novos olhares e/ou percepções sobre aquilo que circunda e contempla um novo aprender. A filosofia requer sempre um “*pensar criante*”, uma vez que filosofar é criar, conceber, fabular e/ou construir conceitos, dando-lhes consistência para elucidar aquilo que os fazem ter sentido, os problemas. Afinal, “todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 27).

Contemplando essa premissa filosófica de criação e resolução de problemas, buscamos um alicerce na filosofia da individuação simondoniana, com passeios pelos conceitos filosóficos de Deleuze e Guattari; para, assim, esclarecer noções de uma nova perspectiva que relacione a gênese do aprendizado da língua com a gênese da tecnicidade linguística.

Pretendemos, ainda, deslindar outros conceitos, enquanto flanamos nas possíveis problemáticas que integram, envolvem e complementam este trabalho de pesquisa. Tomamos como ponto de partida um importante e fundamental processo na teoria da individuação de Gilbert Simondon, o processo transdutivo-alagmático. Planejamos, ainda, estabelecer relações entre os processos de individuações do ser com os modos de aprendizagem da língua. Entretanto, para que possamos mergulhar e degustar as multiplicidades filosóficas em suas relações com os aspectos linguísticas associados à aprendizagem do processo transdutivo-alagmático, fez-se necessário perceber e compreender suas distintas particularidades, ou seja, seus aspectos conceituais na teoria da individuação.

### 2.1 Alagmática e transdução

Alagmática e transdução são termos apresentados por Gilbert Simondon<sup>6</sup> para explicar sobre os processos de individuações do ser. A alagmática é o processo que opera a individuação, sendo responsável pelo modo de construção individual da estrutura do ser a partir da operação de individuação, ou seja, a alagmática é uma teoria que compreende a realidade do ser por meio de trocas e de relações com o meio. De acordo com Oliveira, Duarte e Peel (2019, p.100), a individuação pode ser assim descrita:

É o acontecimento que dá forma a uma nova fase do ser. A individuação pode ser entendida como a teoria da constituição/formação do indivíduo, e essa formação ocorre em quatro esferas: física, biológica, psíquica e coletiva. No cerne da individuação, encontram-se as operações alagmáticas, que promovem a atualização constante do ser por meio de trocas. (OLIVEIRA; DUARTE; PEEL, 2019, p. 100)

Pode-se dizer, portanto, que a alagmática é a base central da teoria simondoniana da individuação, uma vez que sua aplicabilidade, enquanto processo, permeia toda a corporificação da gênese dos objetos técnicos, tais como suas ponderações acerca das relações entre os seres humanos e suas composições técnicas. Vale salientar que os preceitos transdutivos circundam todas as noções e/ou as elaborações alagmáticas pertinentes ao processo de individuação (JUNG, 2017).

Acerca da transdução, Simondon (1958;2005) a define como um princípio geral que possibilita, por meio da condução interna de energia ressonante, a individuação, ou seja, a transdução é um processo alagmático responsável pela condução de energia interna entre ordens de estruturas da matéria. Transdução é energia e intensidade, é conduzir através e acima de tudo, transdução é alagmática. Simondon (1964, apud DAMASCENO, 2007) ressalta, ainda, a necessidade de compreender o ser individuado a partir do seu princípio de individuação e que se deve apreender a individuação conforme o ser pré-individual (não havendo conveniência em apreender a individuação segundo o ser individuado). A transdução é, desse modo, imprescindível no princípio de individuação, na teoria simondoniana, uma vez que ela é entendida como

uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando esta propagação sobre a estruturação do domínio operado de região em região: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que uma

---

<sup>6</sup> Os conceitos acerca de transdução e alagmática foram explanados pelo filósofo francês Gilbert Simondon em sua tese principal *L'individuation: à la lumière des notions de forme et d'information* (A individuação à luz das noções de forma e informação) e em sua tese complementar *Du mode d'existence des objets techniques* (O modo de existência dos objetos técnicos) de 1958.

modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo que esta operação estruturante. (SIMONDON, 2005, p.18)

Os conceitos que envolvem alagmática e transdução caminham juntos no cerne da individuação, uma vez que os preceitos transdutivos proporcionam a formação de rizomas<sup>7</sup> aos princípios alagmáticos. A conjectura transdutiva-alagmática opera e/ou permite uma atualização energética dos fluxos constituintes de formas da matéria, o que faz com que o ser existente disponha e/ou desperte para si sua hecceidade, sua verdade enquanto singularidade, tornando-o diferente de todos os demais seres. O que possibilita a diferenciação do ser não é sua forma e nem sua matéria, mas a operação por meio da qual foi propiciada a constituição da sua matéria em forma, afinal são as operações que formam o princípio de individuação (SIMONDON, 2005).

Segundo Simondon (*apud* JUNGK, 2017, p.86),

[o] princípio de individuação é a operação que leva a cabo um intercâmbio energético entre a matéria e a forma até que o conjunto desemboca em um estado de equilíbrio. Poderia dizer-se que o princípio de individuação é a *operação alagmática comum entre matéria e forma através da atualização da energia potencial*. Essa energia é energia de um sistema; pode produzir efeitos em todos os pontos do sistema de maneira igual, está disponível e se comunica. Esta operação se apoia sobre a singularidade ou as singularidades do *hic et nunc* concreto; as envolve e as amplifica (estas singularidades reais, ocasião da operação comum, podem ser chamadas de *informação*). A forma é um dispositivo para produzi-las. (JUNGK, 2017, p.86)

Na base ontológica de Simondon, as operações alagmáticas se transformam e se ampliam por meio da transdução, essa ampliação de energia e/ou energia potencial transdutiva desvela ao ser uma sensibilidade perceptiva no campo das multiplicidades. De fato, o pensar simondoniano exige e/ou propõe sempre uma percepção múltipla acerca de suas convenções. Entretanto, o que permite que o ser deguste de uma sensibilidade perceptiva múltipla é a chamada “*conversibilidade alagmática da transdução*”, que ocorre quando as operações e as estruturas se instituem e/ou se convergem de maneira geral e universal diante dos princípios transdutivos, possibilitando que o ser se determine e/ou se estabeleça como um e múltiplo ao mesmo tempo (CHATEAU, 2008).

---

<sup>7</sup> Rizoma é um termo oriundo na botânica e utilizado por Deleuze e Guattari para representar um fluxo de linhas sem formas. Rizomas originalmente representa um emaranhado de raízes, uma rede que se dá a partir de uma planta. Deleuze e Guattari, na obra “Mil Platôs I”, apresentam o rizoma como uma rede de fluxos que proporcionam em suas linhas conexões e agenciamentos. O rizoma pode ser compreendido como sistema sem formas lineares que possibilita ao ser percepções e experimentações das suas multiplicidades por meio de conexões (DELEUZE & GUATTARI, 1995).

De acordo com Simondon (2020), todos os seres possuem dentro de si uma unidade transdutiva que proporciona a percepção da individuação que, por sua vez, se dá como um devir do ser com suas múltiplas perspectivas e/ou possibilidades, não limitando-se apenas a uma unidade de identidade impassível de transformações e em estado estável. Em “*A individuação à luz das noções de forma e informação*”, o autor elucida que as transformações decorrentes de uma individuação só são possíveis devido à unidade transdutiva presente no ser, pois é a partir dela que o ser consegue desdobrar-se em si mesmo e de um lado a outro desde o seu centro. Vale salientar que a unidade transdutiva permite a individuação constante do ser, uma vez que a individuação nunca se dá por completa e/ou acabada, proporcionando transformações aos seres vivos em resultado de suas inesgotáveis potencialidades e/ou competências intelectuais.

Um exemplo claro dos preceitos transdutivos em Simondon é o processo de cristalização da água em gelo, representando o domínio físico transdutivo a partir de uma substância e/ou solução em equilíbrio metaestável<sup>8</sup>, que, por sua vez, desempenha uma primordial função aos anseios da individuação, interligando e excedendo os preceitos de forma e informação expostas em seu estado clássico de contestação harmoniosa (des)estabilidade, mas que carrega potenciais de devir (BARTHÉLÉMY, 2012).

Desse modo, o devir se dá em estado de gênese e/ou como processo de criação, o que possibilita ao ser, a gênese de estímulos metamórficos, propiciando as operações transdutivas que, por sua vez, se darão a partir de formações amplificantes de estruturas decorrentes de uma estrutura inicial. Simondon (2005) apresenta essa estrutura inicial como um “gérmen” em tamanho extremamente pequeno e que, a partir de suas estruturas, cresce e se expande e/ou se estende em diversas direções. Esse processo exprime com clareza e de maneira simples a operação transdutiva da individuação. Vejamos:

---

<sup>8</sup> O equilíbrio metaestável representa um equilíbrio que não está em equilíbrio (equilíbrio falso). De acordo com CABEZAS; SCHON; SINATORA; GOLDENSTEIN (2000, p.03), uma substância em equilíbrio metaestável pode ser compreendida como uma falsa indicação de um estado equilibrado. O estado metaestável se dá quando algo parece estar em constante equilíbrio, quando de repente ocorrem reações que são muitas das vezes violentas e que podem ser químicas e/ou físicas. Um simples e claro exemplo desse falso equilíbrio acontece quando colocamos uma bebida no freezer (como uma cerveja), ela atinge uma certa temperatura, mas não se solidifica, mas quando a pegamos, com a mão ao meio da garrafa, a bebida simplesmente se congela diante dos nossos olhos (e mãos).

**Figura 1** - Cristalização da água



**Fonte:** Somente coisas legais (2014).

A imagem acima remete claramente à operação transdutiva da individuação a partir de uma substância metaestável e exteriorizada por Simondon ao denominar os princípios físicos de uma operação transdutiva. Com isso, o autor ([1958] 2005) ainda evidencia que o estado e/ou equilíbrio metaestável é a conjectura energética que proporciona, por meio da ressonância interna de um sistema, a individuação (SIMONDON, 2005, p. 83). Ao observarmos a figura, percebemos extensões que se dão a partir de seu centro e em diversas direções, o que, particularmente, intensifica as afirmações de Simondon a respeito da individuação e de seus princípios transdutivos. É importante notar que, nesse exemplo, as vertentes já constituídas exercem a função de apoio e/ou alicerce das estruturas em formação, resultando em uma rede amplificante de estruturas.

Simondon (apud JUNGK, 2017, p.91) ressalta que, no campo físico, as operações transdutivas se dão de modo simples, uma vez que se desenvolvem sob o aspecto progressivo de repetição e que:

Em domínios mais complexos, como os domínios de metaestabilidade vital ou de problemática psíquica, pode avançar com passo constantemente variável e estender-se em um domínio de heterogeneidade; existe transdução quando há atividade que parte de um centro do ser, estrutural e funcional, e se estende em diversas direções a partir desse centro, como se múltiplas dimensões do ser aparecessem ao redor desse centro; a transdução é o aparecimento correlativo de dimensões e de estruturas em um ser em estado de tensão pré-individual, quer dizer, em um ser que é mais que unidade e mais que identidade e que ainda não se defasou em relação a si mesmo em múltiplas dimensões. (SIMONDON, 2009, p.38 apud JUNGK, 2017, p. 91)

É importante notar que os preceitos transdutivos imanam uma flexibilidade múltipla em relação às fases de individuação do ser, visto que seus módulos e/ou fluxos de energias



ressonantes não são restritos ao campo físico da matéria, mas desdobram seu potencial em diferentes níveis de significação e estados, o que faz surgir no ser suas múltiplas dimensões. Sua flexibilidade permite uma amplificação criativa e/ou evolutiva que decorre em domínios e/ou campos relacionados ao plano vital e/ou mental cognitivo do ser.

A flexibilidade da noção transdutiva implica experimentações em diversos níveis de individuações, esses níveis de individuações podem ser compreendidos como modos de estados da individuação. Em seu modo vital/mental e/ou psíquico, a noção transdutiva corresponde a uma tessitura de fluxos que se formam por meio de relações oriundas no ser e com gênese na individuação (SIMONDON, 2005). Desse modo, os fluxos de energias amplificantes e ressonantes se dão e/ou se formam de maneira rizomática com o ser, e seu sentido na operação mental e/ou psíquica relaciona o sentido transdutivo como domínio do saber, distinguindo-o dos métodos e/ou modos indutivos e dedutivos.

Em termos cognitivos, a distinção do sentido transdutivo dos demais métodos que envolvem o saber se dá no pensar, pois o pensamento transdutivo implica o pensar analógico, o pensar que remete e/ou representa as relações existentes e presentes entre seres humanos e objetos, ou seja, aquelas relações que proporcionam experimentações, sensações e devires durante as fases metamórficas de individuações do ser e que devêm em seu sentido à gênese, à criação e à descoberta do novo. Enquanto os métodos tradicionais indutivos e/ou dedutivos necessitam de estudos comprobatórios para estabelecer uma noção em relação ao domínio do saber. Em vista disso Simondon (2005, p.49) ressalta que

[o] domínio do saber define a verdadeira marcha da invenção que não é nem indutiva nem dedutiva, mas transdutiva, quer dizer, corresponde a um descobrimento das dimensões segundo as quais pode ser definida uma problemática; é a operação analógica naquilo que ela tem de válida. Esta noção pode ser empregada para pensar os diferentes domínios da individuação: se aplica a todos os casos em que se realiza uma individuação, manifestando a gênese de um tecido de relações fundadas sobre o ser. A possibilidade de empregar uma transdução analógica para pensar um domínio de realidade indica que esse domínio é efetivamente a sede de uma estruturação transdutiva. A transdução corresponde a essa existência de relações que nascem quando o ser pré-individual se individua: expressa a individuação e permite pensá-la. (SIMONDON, 2005, p.49)

O pensar analógico, proposto pela noção transdutiva ao domínio mental do saber, não se submete à análises e/ou observações de formações entre estruturas e/ou sistemas, muito menos se trata de estudos relacionados a um simples conjunto de assimilação de ideias, pois a noção transdutiva implica, em seu sentido, encontrar e explicar as relações entre suas diferenças (diferenças estruturais acometidas na individuação) (CHATEAU, 2008). A transdução é o

modo que exige a multiplicidade em suas relações, proporcionando a individuação em vários (múltiplos) e diversos sentidos, desdobrando-se para além dos domínios físicos, ao domínio do saber e, como dito anteriormente, a individuação se dá de maneira rizomática, o que permite que o ser metamórfico/individuante (e vivente) se transforme e/ou se desdobre por meio de fluxos imanentes de energias ressoantes e amplificantes.

É necessário pensar de maneira rizomática, múltipla e perceptiva nos modos que regem e envolvem as noções que transformam as formas e/ou os modos de experimentar e sentir o novo, o conhecer. Todavia são nas linhas constituintes que se traçam e se formam os rizomas por meio dos quais essa experimentação é sentida, vivenciada e/ou permitida. Os rizomas, em Deleuze e Guattari (1995), funcionam como linhas de fuga. Além do mais, são fluxos de energias intensas (e seus fluxos nos remetem às energias amplificantes que circundam o princípio transdutivo), e que, em sua constituição, possuem formas diversificadas não possuindo em sua forma exatidão, uma vez que suas linhas se ramificam por todo um determinado território e em todos os sentidos possíveis. Em suas organizações estruturantes, os rizomas constituem cadeias que formam agenciamentos que, por sua vez, representam o crescimento de dimensões em um múltiplo sentido (as multiplicidades) e que se transformam e/ou se metamorfoseiam à medida que suas conexões aumentam.

Podemos pensar então nos rizomas como um aporte transdutivo de fluxos amplificantes que proporcionam, de maneira profícua, a individuação. Em vista disso, e no domínio do saber, é imprescindível meditarmos e/ou relacionarmos a transdução em conjunção com a alagmática para que possamos elucidar as concatenações individuantes que regem o aprendizado acerca da língua, bem como os territórios que envolvem e/ou circundam os princípios de ensino e aprendizagem linguístico-gramatical.

## ***2.2 A individuação: a língua, o vital e o psíquico***

Expressamos no item anterior, as particularidades conceituais acerca dos termos que nortearão este trabalho de pesquisa (transdução e alagmática). É notável perceber que a teoria simondoniana da individuação e seus preceitos filosóficos em relação à transdução se desdobram sob diferentes perspectivas e/ou campos de estudos, como o físico, o biológico e/ou vital, o químico e ao campo linguístico (que devém do campo vital/psíquico da individuação).

Atentos aos preceitos filosóficos de Simondon, planamos sobre as particularidades individuantes da língua e sobre as suas relações com a linguagem. Entretanto, para que isso ocorra de modo profícua e eficaz, é interessante e necessário lembrar que o princípio de

individuação transdutivo do cristal se dá e/ou ocorre em um meio homogêneo (cujo os elementos constituintes do meio possuem características similares), gerando a individuação por repetição progressiva. Do meio e/ou do sistema heterogêneo, o princípio transdutivo se desdobra ao campo vital e psíquico da individuação, o que provoca, por meio de ampliações energéticas (energias transdutivas), o desenvolvimento de dimensões estruturantes que, por sua vez, comportam duas escalas de realidades (uma representada pela metaestabilidade (força maior) e outra pela matéria (força menor). No cerne entre essas duas escalas de realidades se desenvolve, por meio da condução de energias potenciais e amplificantes (comunicação amplificante), o indivíduo e/ou ser singular (SIMONDON, 2005).

Compreendemos a língua como um sistema heterogêneo que nunca se dá por completo e/ou acabado. Uma língua emprega um grande território vital e psíquico de um ser vivo e proporciona, por meio da linguagem, a comunicação. A língua exprime diversas fases e variações, não possuindo aspecto uniforme, e seu aprendizado se dá e/ou ocorre de modo contínuo. Convém ressaltarmos ainda que a língua é múltipla e além de variável é também instável (ou melhor dizendo, metaestável), permanecendo sempre em estado de (des)(re) construção (BAGNO, 2007).

Como parte do ser, a língua corresponde e/ou compõe uma singularidade imanente que resulta dos princípios e dos meios de individuação, ou seja, a língua compõe uma unicidade individual, particular e distinta presente em cada ser que a constitui, e se torna um constructo imanente a partir do momento que implica em individuações, em experimentações, em devires e num vir a ser que deve ser pensado, sentido e experimentado. A língua é um sistema vivo e metamórfico que se transforma, se defasa e está sempre em contínua atualização.

O princípio de individuação linguística é pertinente ao campo vital e psíquico da individuação dos seres vivos, uma vez que a noção de individuação em Simondon possui, em seu conceito, uma bifurcação análoga, dividindo sua noção entre os seres vivos (ordem de magnitude vital) e não vivos (sem magnitude vital, como o cristal). Os processos que ocorrem na noção individual dos seres não vivos em Simondon são usados como ponto de partida para a compreensão de sua noção no campo dos seres vivos, uma vez que, para que o mecanismo de individuação ocorra, é necessário que haja antes da individuação um aspecto e/ou um fator ontogenético. Sobre isso, Simondon (2005, p. 219) afirma que

[...] a realidade primeira é pré-individual, mais rica que o indivíduo entendido como resultado da individuação; o pré-individual é a fonte da dimensionalidade cronológica e topológica. As oposições entre contínuo e descontínuo, partícula e energia, expressam então não tanto os aspectos complementares do real como as dimensões que surgem no real quando se individua; a complementariedade ao nível da realidade

individual seria a tradução do fato de que a individuação aparece por uma parte como ontogênese e por outra como operação de uma realidade pré-individual que não dá luz somente ao indivíduo, modelo da substância, senão também à energia e ao campo associado ao indivíduo; só os pares indivíduo-campo associados dão conta do nível de realidade pré-individual. (SIMONDON, 2005, p. 219)

Podemos perceber, então, que o indivíduo (vivente e não vivente) em Simondon é pensando a partir de uma realidade pré-individual, que, por sua vez, possibilita-nos refletir e/ou compreender *os conjuntos*<sup>9</sup> que formam o indivíduo a partir da individuação. O nível de individuação, que se dá a partir da realidade pré-individual e que define o indivíduo como um conjunto, será estabelecido de acordo com as relações obtidas no chamado processo de interação comunicativa, definindo o grau de ressonância interna de um determinado conjunto (SIMONDON, 2005).

Como parte do processo de *individuação vital dos seres viventes*, a língua perpassa uma dualidade interna e mista, acarretando sempre um aspecto contínuo e descontínuo. Essa dualidade aspectual da língua neste campo só se torna possível devido à realidade individuante ser mais vasta (diferente do campo físico), encontrando-se principalmente na realidade psíquica do ser. Nessa realidade vital e/ou psíquica de individuação do ser, as operações de modo algum se dão por completas e/ou acabadas, pois enquanto parte do ser vivente, a língua (bem como o indivíduo) carrega consigo uma capacidade de atualizar-se constantemente que ocorre por meio dos processos transdutivos e alagmáticos. Em nota, Simondon (2020, p. 241) ressalta que se

[...] o ser vivo pode ser completamente apaziguado e satisfeito por si mesmo, onde é indivíduo individuado, no interior de seus limites somáticos e em relação ao meio, não haveria recurso ao psiquismo; mas quando a vida, ao invés de poder abarcar e resolver na unidade a dualidade da percepção e a ação, torna-se paralela a um conjunto composto pela percepção e a ação, o vivente se problematiza. (SIMONDON, 2005, p. 241)

Nesse sentido, podemos relacionar o aspecto linguístico do ser com um prólogo individuante que comporta relações estridentes entre as forças amplificantes das matérias vitais e psíquicas do ser, integrando-se de modo rudimentar no íntimo de cada ser e/ou constituindo-se por intermédio de relações biológicas e/ou sociais entre outros seres viventes. Sobre isso, Cabral (2016, p. 123) afirma que o pensar simondoniano pressupõe a ideia de organização e integração dos sistemas vivos que se fazem presentes na individuação e que por sua vez ocorrem

---

<sup>9</sup> Simondon utiliza o termo “conjunto” para pensar e definir a formação do indivíduo físico (e seres viventes) a partir das especificidades da realidade pré-individual como gênese da individuação. A individuação ocorre por meio de interações entre as energias ressonantes e internas dos conjuntos e sua constituição se dá a partir do grau e/ou intensidade dessas interações.

de dois modos, sendo o primeiro “no interior de cada ser, e o segundo através das relações orgânicas entre vários seres” (ibidem, p. 123). Vale salientar a existência de uma tensão de ordem quântica<sup>10</sup> entre as forças vitais e psíquicas do ser, gerando, por meio das relações entre as forças, significações e constituindo uma nova camada de individuação (SIMONDON, 2020).

Em relação à linguagem, atribuímos essa noção, que se dá entre as forças e que forma no ser uma “*nova camada de individuação*”, às variações que concorrem com a variante padrão portuguesa (brasileira). Assim, pensamos a língua como um sistema vivo de fluxos e energias e que, mesmo quando individuada, receberá uma certa carga advinda da realidade pré-individual, permitindo que seus potenciais se expandam, ou seja, possibilitando e/ou propiciando novas individuações (SIMONDON, 2020, p. 243). Essa capacidade de expansão dos potenciais do sistema linguístico implicará automaticamente nas noções de aprendizagem do ser que se darão de modo transdutivo e alagmático, visto que o movimento contínuo de evolução da língua entre os falares ocasiona o surgimento de redes constituintes de variedades dialetais que se interligam e se encontram num fluxo constante, “proporcionando diferentes formas de utilização do sistema idiomático” (JARDIM & OLIVEIRA, 2020, p.02)<sup>11</sup>.

Segundo Simondon (2020, p.242), os campos vital e psíquico da individuação não estabelecem relações entre forma e matéria, mas entre individuações (que se dão de modo transdutivo), sendo a individuação psíquica uma extensão e/ou uma expansão precoce da individuação vital. As convenções vitais e psíquicas da individuação nos proporcionam experimentar uma nova percepção do paradigma de constituição da língua, bem como suas proposições com a linguagem. Segundo Oliveira, Duarte e Peel (2019), a gênese metamórfica da língua, tal como os encadeamentos enunciativos que compõem as expressões da linguagem (sons e traços), advém de relações entre forças singulares heterogêneas que, de modo limiar, percorrem um traçado entre planos de experimentações do fora composto por diagramatizações cartográficas e rizomáticas da matéria, permitindo, por meio de relações e movimentos contínuos de afetos, a criação intensiva de expressões do pensar.

O vital-psíquico na teoria simondoniana nos permite a compreensão dos aspectos estruturantes da língua sob perspectivas distintas e unificantes, elencando em seu princípio as noções de forma e informação, e suas relações (operações técnicas) para com a individuação.

---

<sup>10</sup> A noção quântica em Simondon compete no pensar as relações de descontinuidade que ocorrem na individuação. Sua função quântica na individuação se dá nas relações entre ser e meio, efetuando-se por meio de potenciais descontínuos que se distanciam do seu núcleo, permitindo assim o processo de individuação (SCHROEDER, 2017).

<sup>11</sup> Citação retirada do artigo “Estigmas na escola: Ressignificando as variedades linguísticas”, submetido à editora Pontes em outubro de 2020 como primeiro capítulo da obra “Diálogos Etnossociolinguísticos”.

Assim, Simondon (2020) nos permite perceber a individuação como lugar para a formação e para o desenvolvimento dos anseios linguísticos, ou seja, a experimentação de um aprender que ocorre por vias transdutivas e alagmáticas e que, por meio de fluxos energéticos e amplificantes, proporciona percepções contínuas nos modos de apreender e compreender a realidade linguística presente e existente em cada ser que em si mesmo se defasa.

### **2.3 Deleuze: intensidade e individuação**

As premissas que regem as fases do ser, e envolvem o conceito de individuação em Simondon, serviram de base para as concepções acerca do princípio de individuação em Deleuze. A realidade primeira em Deleuze (configurada como realidade pré-individual em Simondon) se dá em um meio virtual<sup>12</sup>, onde os princípios distintos de intensidades se experimentam.

De acordo com Damasceno (2007), Deleuze inicia suas reflexões acerca da individuação se utilizando de aspectos primários e metodológicos da embriologia. Assim, o filósofo concebe o ovo e o embrião como corpos repletos de intensidades e energias compostas de matérias ainda não constituídas. Seu pensar nos tenciona a refletir sobre o princípio da gênese embrionária de um ser larvar, pois, em sua formação, o ser e/ou sujeito larvar se compõe de materialidades e tecituras informais, além de potenciais suscetíveis e aptos a sustentar grandes transformações e/ou modificações, podendo atualizar-se de forma constante e em um grande e variado número de formas (SAUVAGNARGUES, 2004).

De acordo com Deleuze (2004), o campo da individuação comporta premissas de diferenciação, além de dinamismos espaciotemporais que implicam dobras e movimentos que somente o sujeito embrionário (larvar) é capaz de sustentar. Sobre esses dinamismos espaciotemporais, Deleuze (2004, p. 115) afirma que podem ser compreendidos como

agitações de espaço, buracos de tempo, puras sínteses de velocidades, de direções e de ritmos. Então, as características mais gerais de ramificação, de ordem e de classe, e até as características genéricas e específicas, já dependem de tais dinamismos ou de tais direções de desenvolvimento. E, simultaneamente, sob os fenômenos partitivos da divisão celular, encontram-se ainda instâncias dinâmicas, migrações celulares, dobramentos, invaginações, estiramentos que constituem uma “dinâmica do ovo”. (DELEUZE, 2004)

---

<sup>12</sup> Em Pierre Lévy (1996), o virtual pode ser compreendido como uma realidade “*não-presencial*”, presente e existente. O virtual produz efeitos de sentido. Contudo, o virtual não é uma não-realidade e não se determina em contradição ao real. O virtual é um acontecimento, é força e potência. Vale ressaltar ainda que a tendência do virtual é atualizar-se, pois ele se opõe ao atual. A atualização pode ser compreendida e/ou percebida como uma resolução e/ou solução para possíveis problemas.

Nesse sentido, o sujeito larvar consente dinamicidades individuantes advindas do campo de produção intensivo, ou seja, do campo das intensidades. O domínio intensivo é composto de pura energia e acarreta em si uma emissão em *profundidade das diferenças de intensidade*. Desse modo, Deleuze (2004) nos informa que, apesar da experiência nos colocar sempre diante de intensidades desenvolvidas, devemos perceber e/ou experimentar as intensidades puras, presentes e pertinentes numa profundidade, “num *spatium* intensivo que preexiste a toda qualidade assim como a todo extenso” (DELEUZE, 2004, p.115). Em razão disso, afirma Deleuze que:

A profundidade é a potência do puro *spatium* inextenso; a intensidade é tão-só a potência da diferença ou do desigual em si, e cada intensidade é já diferença do tipo  $E - E'$ , em que  $E'$ , por sua vez, remete a  $e - e'$ , e  $e'$ , a  $e - e'$  etc. Tal campo intensivo constitui um meio de individuação. Eis porque não basta lembrar que a individuação não opera nem por especificação prolongada (*species ínfima*), nem por composição ou divisão de partes (*pars última*). Não basta descobrir uma diferença de natureza entre a individuação, de um lado e, de outro, a especificação e a partição, pois, a individuação é, ademais, a condição prévia sob a qual a especificação e a partição ou a composição operam no sistema. (DELEUZE, 2004, 115)

Podemos perceber, a partir do pensar deleuziano, que a individuação é intensiva e se conjectura em todas as espécies e qualidades de seres que habitam e desenvolvem um determinado sistema. Além disso, outro ponto importante é compreender as suas disparidades, pois a individuação não é o mesmo que diferenciação, mas comporta em seu processo individuação, diferenciação e diferença de intensidade (em graus e natureza) (ALMEIDA, 2016).

É interessante ressaltarmos que o pensamento deleuzeano a respeito do corpo intensivo de energia pura transpassa o conteúdo de suas obras. O ovo, percebido como mundo repleto de pura potência, pode ser degustado em *Diferença e Repetição* (como referência aos estudos embrionários de Bäer) e em *Mil Platôs* com a apresentação do conceito de CsO (Corpo sem Órgão). O CsO ou Corpo sem Órgão é o termo deleuzeano dado a um corpo repleto de energia pura e pré-individual, imanente, amorfo, intensivo e, que ainda pode ser compreendido como expressão desejante (ou o próprio desejo<sup>13</sup>) e como o próprio *devenir enquanto devir*. A esse respeito, afirmam Deleuze & Guattari (1996, p. 30) que:

---

<sup>13</sup> Em Deleuze (2011), o desejo pode ser compreendido como o excesso de potência e movimento. O desejo é produção e expansão na e/ou da realidade. O desejo é aquilo que nos torna nômades, ocasionando a criação de momentos e passagens, fazendo-nos construir agenciamentos, expandir linhas e fluxos, além de nos fazer

O CsO é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a extensão, a intensidade Zero como princípio de produção. Existe uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, entre a embriologia e a mitologia, entre o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. O ovo é o CsO. O CsO não existe "antes" do organismo, ele é adjacente, e não para de se fazer. Se ele está ligado à infância, não o está no sentido de uma regressão do adulto à criança, e da criança à Mãe, mas no sentido em que a criança, assim como o gêmeo dogon, que transporta consigo um pedaço de placenta, arranca da forma orgânica da mãe uma matéria intensa e desestratificada que constitui, ao contrário, sua ruptura perpétua com o passado, sua experiência, sua experimentação atual. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.30)

A partir das observações de Deleuze & Guattari, é notável perceber e/ou compreender a noção de CsO atribuída ao sujeito larvar (embrião), ou seja, como modelo primeiro de um corpo amorfo, desprovido de órgão e sujeito a atualizações, variações e/ou transformações. Desse modo, o CsO implica a vontade de potência<sup>14</sup>, que, por sua vez, exige uma tácita necessidade de expansão e multiplicidade das direções e/ou distâncias, dos processos dinâmicos (dramas), dos potenciais e potencialidades essenciais para experimentar as profundidades intensivas (*spatium*) do ovo. A partir da perspectiva “*mundo-ovo*”, Deleuze (2012) ressalta ainda que somente o ovo nos concede e/ou proporciona com eficiência o exemplo e/ou modelo da ordem das razões (diferenciação-indivuação-dramatização – diferenciação específica e orgânica) e que devemos levar em consideração a diferença de intensidade contida e implicada no ovo para que possamos perceber as relações diferenciais expressas primeiramente, como matéria virtual a ser atualizada, pois como campo intensivo de individuação, o ovo

determina que as relações que ele exprime se encarnem em dinamismos espaço-temporais (dramatização), em espécies que correspondem a essas relações (diferenciação específica), em partes orgânicas que correspondem aos pontos relevantes dessas relações (diferenciação orgânica). É sempre a individuação que comanda a atualização: as partes orgânicas só são induzidas a partir dos gradientes de sua vizinhança intensiva; os tipos só se especificam em função da intensidade individante. (DELEUZE, 2012, p.236)

---

experimentar os acontecimentos, pois o desejo não quer e/ou não tem de ser interpretado, ele tem que ser experimentado e/ou expandido.

<sup>14</sup> A vontade de potência é um termo utilizado por Nietzsche como base ontológica e teórica de seus estudos. A vontade de potência implica numa forte e inextinguível vontade, transpassando para além de todos os sentidos do ser. Apresentada e compreendida como efetivação do real, a vontade é múltipla, não restringindo-se somente a vida orgânica, mas também psíquica do ser, pois é no ser vivo que a vontade de potência se efetiva e/ou se expressa com mais propriedade (força). A força potencial da vontade busca sempre expansão, superação e junção, tornando-se cada vez maior (TRINDADE, 2013).



De acordo com Damasceno (2007, p. 6), a gênese metamórfica da individuação deleuzeana se compõe como um campo problemático de singularidades virtuais, porém reais e distintas, que se atualizam a partir da resolução e/ou organização das suas diferenças e/ou disparidades. Nesse sentido é possível associar e/ou perceber a noção simondoniana representada nas ressonâncias advindas do campo de individuação (ação pré-individual), promovendo a atualização dos pontos e relações diferenciais. Desse modo, a ideia virtual e problemática da individuação expressa que o ser vai se individuando (atualizando) enquanto vai se diferenciando.

Nesse sentido, atribuímos à perspectiva deleuzeana e às suas intensidades embrionárias (ovo-larva) a nossa percepção acerca da língua. Vale salientar que, ao usufruir dos preceitos da individuação simondoniana, passamos a reconhecer a língua como sistema metaestável, estando sempre em (des)estabilidade e formando, a partir dos seus fluxos ressonantes e transdutivos, uma individuação rizomática. Assim, podemos perceber que, como princípio de metaestabilidade, a gênese metamórfica da língua também pode ser compreendida a partir do princípio embrionário apresentado por Deleuze.

Nos compêndios embrionários de Deleuze (2012), a língua pode ser percebida em sua nuance informal, constituindo-se de modulações intensivas e suscitando variações e devires, que, por sua vez, implicam em diferenciações rizomáticas e metamórficas. Dessa maneira, a língua vai, a partir da constituição de fluxos intensivos, defasando-se, atualizando-se e, ou melhor dizendo, metamorfoseando-se enquanto se diferencia em si mesma.

Os princípios que circundam a individuação nos permitem refletir a gênese do aprendizado linguístico-gramatical, bem como as relações (e/ou operações técnicas) que proporcionam ao ser a sua expansão e/ou a sua atualização constante, a atualização de preceitos, convicções e/ou conhecimentos. Dessa maneira, a individuação nos desperta a necessidade de traçar novos caminhos, sentir e experimentar o conhecido sob novas perspectivas e flunar sob novos campos de percepção da língua, com o fim de compor e desvelar novas inquietações e refletir sobre práticas profícuas para o ensino da variante, que, por sua vez, torna-se alvo de críticas e insatisfações em relação ao seu processo de ensino-aprendizagem.

Em síntese, é importante notar que os preceitos de constituição e de metamorfoses (transdutivas-alagmáticas), em contato com as diversidades e/ou diferenciações, desencadeiam estruturas rizomáticas, permitindo-nos um conhecer significativo dos vastos e múltiplos campos e/ou territórios que cercam, compõem e se desdobram diante da língua. Além do mais, tais

preceitos nos permitem refletir e *pairar* sobre os sentidos e as significações das palavras, criando estilos e experimentando novos mundos (TEDESCO, 2001).

### 3. INTROSPECÇÕES ESTILÍSTICAS: UMA APORIA DA EXPERIMENTAÇÃO

[...] produzir, fabricar, inventar, criar sentidos novos, inéditos [...] aguçar os sentidos para ver, sentir, escutar, falar e escrever de modo distinto. Significa também entrar no jogo da disputa por produção de sentidos sem jamais perder a poesia. Significa, enfim, buscar invenções que apontem para a abertura, a transgressão, a subversão, a multiplicação de sentidos. (MEYER; PARAÍSO, 2012, p.37)

Buscamos, por meio do traçar languageiro, a experimentação das técnicas inventivas, das fabricações de novos sentidos advindos do processo de metamorfose estilística da língua. A principal função desse processo metamórfico é implicar à língua movimentos constantes e passeios lineares entre as noções que conjecturam os interstícios linguísticos e literários. O percurso à frente das conjecturas de estilo nos faz, ainda, experimentar os recursos da língua no cerne literário, além de criar múltiplas percepções acerca da sua prática nos compêndios linguístico-languageiros. Nesse sentido, os estudos relacionados à Estilística nos tensionam a presenciar uma grande aporia, ou seja, deparamo-nos com um grande impasse em relação às prospecções de sentido responsáveis pela união entre língua e literatura, abrindo caminho também para a filosofia.

O sentido aporético nos coloca no entremeio de uma via, diante de dois caminhos. O primeiro visa pensar e percorrer o sentido tradicional da Estilística, como a área linguística e gramatical responsável pelas implicações expressivas da linguagem, relacionada ainda à arte do bem escrever e/ou da escrita elegante. O segundo nos intenciona a pensar a Estilística a partir do processo de individuação da língua e da linguagem, transpassando pelo viés da filosofia do acontecimento.

Neste capítulo, transladamos acerca das noções linguístico-gramaticais que circundam o chamado plano das formas<sup>15</sup>, ou seja, o plano responsável pelos anseios e/ou movimentos gramaticais da matéria linguística. Vale salientar que adentramos o plano das formas, com o intuito de atravessá-lo e alcançar, por meio do processo de experimentação, o plano extra da matéria da língua e/ou chamado domínio não-linguístico da linguagem, aquele que se encontra em constante movimento, aquele que une os anseios individuantes da língua(gem), e que existe para além e aquém das formas do signo linguístico.

#### 3.1 Noções de Estilística

---

<sup>15</sup> Tomamos para nós, as expressões usadas por Tedesco (2001) ao relacionar os métodos concernentes aos usos da língua no plano da gramática (e fora dela). Falaremos mais a respeito das expressões forma e matéria no decorrer do capítulo.

Pensar em um conceito é pensar em um acontecimento que está por vir. É pensar, segundo Deleuze (2010), em um conhecimento de si, e o que dele se possa conhecer. Aqui, o conceito em que pensamos e transpassamos é o da Estilística como aspecto gramatical da língua. Como um aspecto gramatical, a Estilística nos permite reconhecê-la como um recurso de exteriorização afetivo-emotiva da linguagem, além do seu lado criativo.

De acordo com Guiraud (1970), a Estilística é uma disciplina voltada aos estudos expressivos de uma determinada língua, elencando, no seu campo de estudo, as competências emocionais decorrentes de um determinado estilo. O estilo que, por sua vez, resulta e devém das proposições estilísticas é o objeto de estudo da chamada Retórica antiga. O estilo não é definido apenas como um modo e/ou uma maneira simples de uma escrita, mas como um modo e/ou uma maneira própria de um escritor, de um gênero, de uma cultura e/ou até mesmo de uma escola artística (PARENTE, 2008).

Vale salientar que, até o século XIX, os estudos voltados à Estilística estavam contidos e/ou compreendidos como parte dos estudos da Retórica antiga. Assim, a Estilística como ciência linguística e disciplina gramatical foi fundada no século XX, pelo suíço Charles Bally (*Tratado de Estilística Francesa*) e pelo alemão Karl Vossler (*Positivismo e Idealismo na Linguagem e A linguagem como criação e evolução*).

O pensamento estilístico é marcado por traços da Retórica antiga, pois como dito anteriormente, a Estilística integrava seus estudos. Segundo Parente (2008), a Retórica antiga e/ou tradicional grega era, ao mesmo tempo, uma arte que visava ao uso da expressividade literária da linguagem e a uma norma, sendo um instrumento para apreciação e/ou contemplação de estilos individuais empregados na arte por renomados escritores, ou seja, a Retórica se tratava da criação de discursos orais com propósitos de persuasão e/ou convencimento dos interlocutores, por meio de escolhas léxico-sintáticas baseadas em regras e/ou modelos de padronização culta da época, ou, às vezes, era simplesmente relacionada a fins estéticos e literários, como no caso da poética. Porém, a partir do século XVIII, suas concepções acabaram caindo em desuso, devido ao surgimento de novas predisposições e tendências artísticas e languageiras. Parente (2008) ressalta que o surgimento da Estilística se deu pela incapacidade da Retórica de se reinventar, de se reciclar diante da modernidade; assim, a Estilística seria uma retórica moderna, constituída por um aspecto científico-expressivo de uso da língua(gem). Sobre isso, Guiraud (1970, p. 18) afirma que,

O conjunto dos processos do estilo constituía; entre os antigos, objeto de um estudo especial, a retórica, arte da linguagem, técnica da linguagem considerada como arte e simultaneamente, gramática da expressão literária e instrumento crítico para a

apreciação das obras. Transmitida da Antiguidade à Idade Média, renovada na época clássica, constitui uma estilística que é ao mesmo tempo ciência da expressão e ciência da literatura, tal como podia ser entendida na época.

Com base em tais fundamentos, podemos dizer que, com a criação da Estilística, a Retórica antiga foi superada. Dessa forma, sai uma doutrina com propósitos ligados a uma visão pragmático-prescritivo e entra uma disciplina de caráter científico, apresentando um aspecto descritivo-interpretativo, porém sem reflexões de cunho normativo, uma vez que cabe à gramática se preocupar com tais reflexões. O objeto de estudo da Estilística é, preferencialmente, a língua(gem) literária. A Estilística desempenha ainda, como função no ensino de Língua Portuguesa, uma maior interação entre a língua e o aluno, despertando-o para uma sensibilidade linguístico-estética, a fim de tornar o ensino de gramática menos cansativo<sup>16</sup>.

No cerne do pensamento estilístico, algumas dicotomias ponderaram acerca da sua noção o que, por sua vez, dividiu-a em duas vertentes. A primeira visava e defendia uma Estilística literária, baseada nos estudos de Croce, Vossler, Leo Spitzer, dentre outros estudiosos. A segunda vertente defendia uma Estilística linguística fundamentada nas concepções de Bally, Sechehaye, Thibaud. Todavia, o princípio dicotômico da noção estilística engendrou as duas perspectivas, originando, a partir de uma visão sociolinguística (de Crystal e Davy), uma disciplina que funciona como ponte e que une os princípios linguísticos e literários na forma tal qual e como conhecemos na atualidade, trabalhando ainda com alguns conjuntos básicos da língua, como as funções da linguagem, o viés que circunda o princípio e a noção de estilo, a norma, os desvios, além dos aspectos enunciativos da língua (FERREIRA [entre 2010 e 2013]).

De acordo com Silva (2020), ainda é possível encontrar traços e/ou registros de uma Estilística voltada ao estruturalismo e/ou ao funcionalismo, ligada a Riffaterre e a Jakobson, onde as relações se dariam a partir de ligaduras entre os elementos do texto e/ou quando relacionadas às figuras de linguagem.

Ressaltemos, ainda, que alguns estudos compreendem a Estilística como uma estratégia metodológica e não como uma ciência. Segundo tal perspectiva, a Estilística seria classificada como uma subespecialidade científica da linguagem, fundamentada em teorias linguísticas e literárias de diferentes linhas, como o estruturalismo, o gerativismo, o idealismo, entre outras. Além disso, a Estilística ainda é relacionada com diferentes disciplinas, como a Pragmática, a Poética, a Semiótica, a Semântica e a Análise do Discurso.

---

<sup>16</sup> Cf. Carvalho (200-?) disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/vol5/num1-05.htm>

As vertentes dicotômicas da Estilística nos remetem aos escritos de Martins (2012), que evidenciam quatro vertentes funcionais dos seus estudos. Assim, a autora ressalta que, à Estilística linguística, cabe estudar os efeitos expressivos-afetivos da língua; à Estilística literária, pautada em anseios psicológicos, cabe investigar e/ou examinar os propósitos nos modos individuais de expressão de cada autor/escritor; à Estilística sociológica, cabe fundamentar seus estudos a partir de uma perspectiva da variação; à Estilística funcional e/ou estrutural, interligada aos estudos da Poética, visa investigar as estruturas linguísticas, apresentando os elementos principais de uma mensagem (escrita) que a tornam um fenômeno artístico. Ainda, de acordo com Martins (2012), o termo estilística, apesar de ser bastante utilizado no século XIX, recebeu atribuição e/ou propósito científico somente no século XX, integrando a condição de disciplina linguística.

Conforme aponta Silva<sup>17</sup> (2020), o Brasil também possui alguns autores e obras de referência, quando o assunto se relaciona aos estudos estilísticos. Dentre eles, podemos destacar: Said Ali, com sua obra *Gramática secundária da língua portuguesa* (1969); Mattoso Câmara Jr., com *Contribuições à Estilística Portuguesa* (1971); Gladstone Chaves de Melo, com a obra *Ensaio de Estilística da língua portuguesa* (1976); esses autores são considerados aqueles que deram início aos estudos no país. Outros nomes importantíssimos para os estudos são: Rodrigues Lapa, com a intitulada *Estilística da Língua Portuguesa* (1982); Nilce Sant'anna Martins, com a renomada *Introdução à Estilística* (1989); e José Lemos Monteiro, com *A Estilística – manual de análise e criação do estilo* (1998).

As ponderações estilísticas nos transladam acerca das noções que circundam à sua principal proposição, o estilo. Assim, citamos o que de fato acreditamos que seja uma das, senão a mais antiga, conceituações do termo, e que foi exteriorizada por Buffon em 1753. Concatenando às qualidades do bem escrever funções de ordem e movimento, Buffon (1753) profere seu *Discurso sobre o estilo*, relacionando seu uso como incumbência designada somente aos “gênios”, pois uma melhor organização do pensamento, de modo que vise uma melhor expressividade da veracidade acerca do objeto em questão, seria um dom que somente aqueles agraciados com a dádiva da ordem de organização seriam capazes de realizar.

Buffon (1753) desenvolveu alguns estudos acerca do estilo, onde consecutivamente o relacionava com temas e/ou teorias sustentadas pela visão clássica de alguns autores, como Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Dessa forma, o estilo congraçava com o tema da forma, como

---

<sup>17</sup> As considerações estilísticas apresentadas neste tópico tomaram como ponto de partida a tese de doutoramento de Sueli Pinheiro da Silva, intitulada “*Gramática e estilística em diálogo: a crônica em narrativas escolares*”, principalmente em relação aos assuntos relacionados à ordem cronológica dos estudos estilísticos.

resultado harmônico entre o conteúdo e a forma de expressão, além das estreitas ligações entre estilo e indivíduo, justamente foi nesse estudo que o conceito acerca do estilo foi explanado, na famosa frase “o estilo é o próprio homem”<sup>18</sup> (BUFFON, 1753, p.11).

Inúmeros conceitos surgiram a partir do ajuizamento apresentado pelos estudos de Buffon (1753). Desde então, outros pensadores apresentaram outras versões acerca do estilo. Algumas das definições elencadas no decorrer dos estudos nos levam a Rémy de Gourmont (que defendia que o estilo não seria nada menos que o próprio pensamento), Richard Anthony Sayce (onde a própria obra seria estilo) e Middleton Murray (onde o estilo seria a expressão inevitável e orgânica de um modo individual de experiência). Além dessas concepções, outras também fazem parte do percurso que circunda os estudos estilísticos. É possível ainda perceber, a partir de cada uma das noções, que o estilo está sempre interligado ao sentido expressivo individual traçado por cada autor/escritor.

Vale ressaltar que um ponto chave na trajetória dos estudos estilísticos ainda ocorreu no século XX, onde foram desenvolvidos estudos acerca dos modos e categorias de pesquisa estilística. Assim, surgiram estudos voltados à Estilística fônica, à Estilística léxica e à Estilística sintática, visando, principalmente, aos traços originais e expressivos que, por sua vez, eram considerados desvios da norma (MARTINS, 2012).

É com base na premissa do desvio que Martins (2012) nos apresenta algumas versões acerca do conceito de estilo. As conceituações apresentadas são calcadas nos estudos de Mounin e Enkvist. Assim, o estilo para Mounin poderia ser compreendido de três modos, sendo o primeiro, um desvio da norma; o segundo, uma criação; e o terceiro uma conotação. Enkvist, por sua vez, emprega sua concepção acerca do estilo, levando em conta seis diferentes formas, sendo a primeira uma adição, um revestimento do pensamento; a segunda, se daria como uma escolha entre possibilidade expressivas; a terceira poderia ser compreendida como um conjunto de particularidades individuais; a quarta forma, um desvio da norma; a quinta, um conjunto de particularidades coletivas (caracterizado por estilos de época); e a sexta forma seria o resultado de relações dos elementos linguísticos (MARTINS, 2012).

Silva (2020) ressalta que as variações conceituais que circundam a noção de estilo podem ser compreendidas e/ou percebidas como noções complementares, e não como conceitos supressores e/ou excludentes, pois tais distinções estabelecem perspectivas individuais no

---

<sup>18</sup> De acordo com Buffon (1753), o estilo é a função responsável pelo conhecimento posterior de um autor e não conteúdo em si, pois o estilo seria algo próprio daquele que escreve, fazendo parte também do âmagão constituinte do ser humano. O autor ainda empregava uma metáfora em seu conceito; assim, ao relacionar o homem como o próprio estilo, o autor remetia o homem ao desvio diante das normas.

processo de construção dos enunciados. É nesse contexto que citamos a definição de estilística por Mattoso Câmara Júnior (2004, p.110 apud SILVA, 2020, p.21), que a ressalta como:

Disciplina linguística que estuda a expressão em seu sentido estrito de EXPRESSIVIDADE da linguagem, isto é, a sua capacidade de emocionar e suggestionar. Distingue-se, portanto, da gramática, que estuda as formas linguísticas na sua função de estabelecerem a compreensão na comunicação linguística. A distinção entre a estilística e a gramática está assim em que a primeira considera a linguagem afetiva, ao passo que a segunda analisa a linguagem intelectual.

As contribuições de Mattoso Câmara Jr. elencam possíveis relações entre estilística e gramática. Em *Contribuições à Estilística Portuguesa* (1978), o autor pondera a Estilística como uma disciplina simultânea à gramática, afirmando que “a estilística vem completar a gramática” (CÂMARA JR., 1978, p. 14). Citando algumas ponderações sobre a restrição do conceito de língua pela linguística de Saussure, que compreendia e a estudava como sistema de representação, o autor ressalta que a linguística do estilo (Estilística) seria, então, um modo de estudar e/ou conhecer a língua enquanto sistema de expressividade (cf. SILVA, 2020). Destarte afirma Câmara Jr. (1978) que,

A língua abarca a função representativa, que também está – é certo – na própria essência da linguagem; mas deixa de fora fenômenos específicos da manifestação anímica e do apelo ou atuação social, embora ambas estas funções se desdobrem sobre a pauta do sistema intelectual das representações simbólicas. Ao lado da gramática, que trata desse sistema, impõe-se uma disciplina referente ao que, assim, fica posto à margem do estudo. (CÂMARA JR., 1978, p. 12)

Pautando-se em tais argumentos, o autor evidencia que o conceito saussuriano da língua a afasta institivamente de si, contrariando o conceito de estilo como princípio próprio e individual. Assim, Câmara Jr. (1978, p. 13) nos diz que “em verdade, o estilo é a definição de uma personalidade em termos linguísticos”, uma vez que devém desta premissa a compreensão da língua como anseio particular e individual, o que inclui todas as especificações fenomenológicas da linguagem como recursos de exteriorização e apelo. Ainda de acordo com Câmara Jr. (1978), as especificidades fenomenológicas são os traços mais típicos e/ou comuns de toda a personalidade linguística de um indivíduo, operando em plena harmonia com os anseios representativos da língua em contextos sociais e/ou coletivos, pois

A língua nos fornece as formas para estabelecer e dar a conhecer na comunicação social as nossas representações de um mundo objetivo e de um mundo interior. Mas se ajunta espontaneamente a exteriorização do estado da alma em que tais representações nos lançam, e o impulso de fazer o próximo partilhá-lo conosco. A língua absorve, destarte, uma carga afetiva que se infiltra em seus elementos e os transfigura por assim dizer. O adjetivo *belo*, por exemplo, tem uma significação



intelectiva e encerra um julgamento acerca do ser a que é aplicado; traduz uma determinada representação desse ser (um bosque, digamos), distinta da que transmitira *denso*, ou *grande*, ou *verde*. Até aí, estamos na língua em senso estrito; mas dela transborda o ato linguístico, que é a enunciação do termo em dadas circunstâncias, porque nele se revela o entusiasmo de quem assim nos fala ou ainda o seu esforço para nos fazer participar desse entusiasmo. (CAMARA JR., 1978, p.13- 14)

Assim, pautando-se num viés representativo, o autor relata que somente a língua é capaz de exprimir os modos psíquicos e/ou expressivos, operando acerca do outro. É, dessa forma, que o autor ainda pondera a língua enquanto sistema intelectualivo<sup>19</sup>, capaz de se transformar constantemente e de acordo com as necessidades de cada falante, ou seja, durante as situações comunicativas, com suas emoções (seus anseios em geral), além de exteriorizar um mundo interior constituinte de cada indivíduo. Nesse sentido, elucida Câmara Jr. (1978), o dever da estilística é estudar e analisar os fenômenos constituintes da língua e da linguagem.

Algumas das subvenções de Mattoso, ainda em 1978, relacionam os estudos estilísticos ao ensino de língua portuguesa. O autor alude uma certa rigidez presente nos preceitos constituintes do ensino de língua e aponta que competiria à estilística (sintática) tratar de tal rigidez<sup>20</sup>.

As contribuições destacadas por Mattoso Câmara influenciaram muitos estudos e estudiosos acerca da Estilística. Suas contribuições ainda nos apresentam uma noção que empreende a Estilística como uma ferramenta e/ou um recurso linguístico-gramatical responsável pelo processo de construção de sentido que devém das práticas de uso da variante. É por meio da Estilística que se pode perceber os múltiplos e pertinentes sentidos oferecidos e/ou contidos na linguagem (CÂMARA JR., 1978).

Vale salientar que as subvenções no texto do autor relacionam a conceituação do termo “estilo” com um desvio da norma. Assim, ressalta Câmara Jr (1978) que o estilo se faz presente em cada um de nós e que em determinados momentos violentamos a língua, desdobrando-a de acordo com os interesses pretendidos.

Caracterizado por um princípio desviante da norma linguística, o estilo seria o responsável pela expressão particular, singular e individual do sujeito durante os processos de construção e usos da língua, principalmente nos atos de perlocução e escrita. Todavia, o desvio da norma ocasionado pelo estilo só poderia ser levado em consideração quando aplicado a fins estéticos o que, por sua vez, não poderia ser confundido e/ou classificado como erro. Destarte

---

<sup>19</sup> De acordo com as perspectivas de Câmara Jr. (1978, p. 136), o estilo seria um conjunto de técnicas, modos e/ou processos de exteriorização psíquico-afetivos expressados pelo viés representativo de uso da língua.

<sup>20</sup> Em *Considerações sobre estilo* (2004, p. 175), o autor explicita que a solução para tratar do ensino de língua portuguesa seria introduzir elementos emocionais (que formam a base do estilo), no sistema intelectualivo da língua.

afirma o autor: “É claro que toda deformação que serve a esse fim [o estético] é um traço estilístico e não um erro”<sup>21</sup>, uma vez que o erro a partir do viés estilístico é compreendido como “a deformação que não conduz a nada ou aquela que provoca um efeito negativo” (CÂMARA JR, 1978, p. 140). É a partir dessa perspectiva que o autor reforça as relações interacionais e mútuas entre a Gramática e a Estilística, explicitando que a função desta é

assinalar, ao lado de um sistema de fundo intelectual, um sistema de expressividade que nele se insinua e com ele funciona inelutavelmente. Assim compreendida, [a estilística] é o complemento da exposição gramatical, desdobrando-se, como esta, no exame dos sons, das significações e das ordenações formais; apenas o sistema mórfico não aparece compadecer-se com uma exploração por este prisma, como criação central, que é, da inteligência intuitiva que plasma a linguagem. (CÂMARA JR., 1978, p. 24)

O pensar de Mattoso Câmara, nas palavras descritas acima, faz-nos recorrer aos escritos de Cressot (1980). De acordo com a visão deste, as implicações estilísticas disponíveis no sistema linguístico são operadas a partir da escolha individual, implicando simultaneamente no sentido atribuído aos usuários da língua nos momentos de enunciação, ou seja, ao proferir um enunciado, alguns pontos são refutados por aqueles que proferem a locução, como níveis de escolaridade e/ou níveis de organização social (tendo em vista um superior ou alguém mais íntimo, como um amigo e/ou um familiar). Ainda sob o ponto de vista, a estética estilística provoca sedução quando atribuída às situações de fala, resultando em uma maior compreensão e clareza daquilo que está sendo e/ou foi descrito, além de provocar no leitor um maior interesse em relação à leitura. As provocações causadas pelas seduções estético-estilísticas auxiliam no desenvolvimento da comunicação humana e na imersão dos usuários da língua ao desvio, visto que, ao escolher a expressão pertinente ao momento de fala, o locutor estaria imerso ao desvio intencional, persuadindo de modo eficaz, o interlocutor (CRESSOT, 1980).

Um dos apontamentos realçados por Cressot (1980), em seus estudos, salienta a interdisciplinaridade da estilística em consonância com outras disciplinas voltadas aos estudos da língua e/ou da linguagem, reafirmando sua função como ponte e/ou meio entre os estudos linguísticos e literários. Assim, afirma o autor que o campo estilístico estabelece fronteiras, percorrendo diferentes domínios da linguagem, “como a fonética, a lexicologia, a gramática normativa, a gramática histórica que, em suma, é a história de sucessivas escolhas da linguística geral; da psicologia e da sociologia, da estética e da antiga retórica” (CRESSOT, 1980, p. 14).

---

<sup>21</sup> (CÂMARA JR, 1978 p. 140).

Sobre o estilo, afirma Cressot (1980) que este estaria e/ou seria definido pelo valor do sentido empregado nas relações enunciativas, acontecendo **na** e **sobre** a expressão (gerando um efeito estético-linguístico impressivo-expressivos). Dessa forma, o valor expressivo do estilo se daria a partir das escolhas sintáticas, lexicais, morfológicas, fonológicas e/ou semânticas o que, por sua vez, enfatizaria e evidenciaria as intenções contidas nos atos ilocucionários.

As intenções contidas nos atos ilocucionários podem ser compreendidas como um desvio proposital da norma padrão; resultando, assim, em uma escolha individual e consciente do usuário da língua. Essa escolha individual e consciente é o que salienta Chaves de Melo (1976, p.23) como “a alma do estilo”. O estilo seria então um recurso linguístico capaz de oportunizar diferentes contextos e possibilidades a partir da escolha de quem se fala. É neste sentido que Guiraud (1978, p. 8) nos diz que “o estilo é a aparência da declaração que resulta da escolha dos meios de expressão determinados pela natureza e intenção do sujeito falando ou escrevendo”, pois nada reflete melhor, na aparência, do que a palavra estilo. De acordo com Guiraud (1978), o estilo é compreendido como um modo de escrita, mas também pode ser percebido como uma maneira própria de traçar a língua(gem) por um escritor e/ou relacionado ao modo de escrita de um gênero textual e/ou de uma determinada uma época.

Um dos apontamentos de Guiraud (1978) relaciona a importância dos gêneros na composição do estilo. Destarte, afirma o autor que a noção que funda os gêneros é, definitivamente, indispensável e/ou inseparável do conceito que circunda a noção de estilo, uma vez que diferentes gêneros condizem com diferentes modos de expressão, com diferentes composições. Todavia, destaca o autor que “cada gênero corresponde com modos de expressão necessários e rigorosamente definidos, que determinam não somente a composição, como também o vocabulário, a sintaxe, e as figuras ornamentos” (GUIRAUD, 1978, p. 22).

Apesar do estilo ser apresentado pelo autor como um modo próprio de escrita, podemos ainda perceber a partir das suas palavras um certo rigor relacionado às normas prescritas pela gramática, onde os modos de expressão, assim como o vocabulário e a sintaxe, são rigorosamente definidos, seguindo uma norma e/ou um padrão já determinado.

Outro ponto importante, dos estudos de Guiraud (1978), está relacionado a duas vertentes da Estilística. De acordo com a perspectiva do autor, a Estilística poderia ser pensada a partir de dois distintos modos: o primeiro denominado de Estilística da Língua ou da Expressão, de acordo com a vertente estruturalista de Bally, destacava a expressividade latente do sistema linguístico; enquanto a segunda vertente, denominada de Estilística Genética ou Estilística do Autor, visava a criação individual expressiva de cada autor e se pautava na corrente idealista de Vossler e Leo Spitzer.

É pertinente salientar que os modos de perceber a Estilística estão sempre relacionados a um processo que visa a expressividade por meio do uso da variante, bem como o estilo, que é sempre definido e/ou compreendido como um recurso linguístico responsável pelo traçar individual que constitui a gênese expressiva da língua. De fato, o estilo é sempre caracterizado pelas marcas de um autor.

Nesse sentido, convém salientarmos a noção de estilo apresentada por Sírío Possenti em sua tese de doutorado, defendida em 1986. Pautando-se numa perspectiva discursiva, Possenti (1986, p. 4) nos diz que “a característica mais marcante de um discurso é o seu estilo”, estabelecendo-o ainda como “a forma de suscitar geneticamente forma e conteúdo como resultado da atividade de escolha, por um sujeito ativo, dos recursos linguísticos para a produção de significações”<sup>22</sup>. À vista disso, ressalta o autor que,

A existência de um estilo em qualquer linguagem decorre do fato trivial de que nenhuma linguagem é o que é por natureza, mas sim como resultado do trabalho de seus construtores/usuários. No caso das linguagens estruturadas como as da matemática, por exemplo, como se viu, o estilo resulta de uma escolha como resultado do trabalho de representar um fenômeno, preferencialmente, de uma certa maneira e para produzir certos efeitos em relação a outros possíveis. Além disso, essa escolha implica numa certa inserção, o que significa uma certa preferência que acaba por revelar inclusive o estilo trabalhador, sua experiência e seus objetivos. (Ibidem, p. 237)

Para tanto, o conceito de estilo elucidado pelo autor, indica os modos de constituição do enunciado, fundamentando-se na escolha das formas de uso da língua, para obtenção de efeitos de significação intencionais e/ou desejados. Por fim e ainda seguindo o viés enunciativo da língua nos estudos discursivos, citamos Bakhtin (1992), que concatena à noção de estilo algumas ponderações acerca dos gêneros discursivos nas formas do enunciado, para além da constituição de um estilo. Assim, afirma Mikhail Bakhtin (1992) que,

[o] estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e a forma típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. O enunciado – oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal – é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual. Mas nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir a individualidade na língua do enunciado, ou seja, nem todos são propícios ao estilo individual. Os gêneros mais propícios são os literários – neles o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes. As condições menos favoráveis para refletir a individualidade na língua são oferecidas pelos gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada, tais como a formulação do documento oficial, da ordem militar, da nota de serviço, etc. Nesses gêneros só podem refletir-se os aspectos superficiais, quase biológicos, da individualidade (e principalmente na realização oral de enunciados pertencentes a esse

---

<sup>22</sup> (POSSENTI, 1986, p. 4).

tipo padronização). Na maioria dos gêneros do discurso (com exceção dos gêneros artísticos-literários), o estilo individual não entra na intenção do enunciado, não serve exclusivamente às suas finalidades, sendo, por assim dizer, seu epifenômeno, seu produto complementar. O problema de saber o que na língua cabe respectivamente ao uso corrente e ao indivíduo é justamente problema do enunciado (apenas no enunciado a língua comum se encarna numa forma individual). A definição de um estilo em geral e de um estilo individual em particular requer um estudo do aprofundamento da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 1992, p.283)

As conceituações destacadas nesta seção nos permitiram compreender a Estilística a partir de diversas perspectivas e vertentes; o que, por sua vez, proporcionou-nos diferentes reflexões e algumas considerações importantíssimas para o desenvolvimento do nosso pesquisar. Todavia, convém ainda salientar a importância da Estilística em relação à gramática. De fato, mencionamos o seu papel [o da Estilística] nas palavras de Câmara Jr. (pautando-se na perspectiva de Bühler), como algo que surgiu e viria a ser compreendido como um complemento do manual de regras da língua, auxiliando, principalmente, no ensino de Língua Portuguesa.

### 3.2 Gramática e Estilística

Apesar de ser considerada uma disciplina linguística, a Estilística ainda é abordada nos compêndios gramaticais. É possível encontrar alguns aspectos estilísticos em algumas das gramáticas disponíveis no mercado atual. Dentre elas podemos destacar três: a *Gramática Normativa da Língua Portuguesa* (Rocha Lima, 2011), a *Moderna Gramática Portuguesa* (Evanildo Bechara, 2009), e a *Nova Gramática do Português Contemporâneo* (Celso Cunha & Lindley Cintra, 2017).

Em *Moderna Gramática Portuguesa* (2009), Evanildo Bechara aborda as proposições do estilo em quase toda a sua obra, salientando aspectos estilísticos relacionados à construção sintática a partir de uma perspectiva morfofonológica presente nos estudos do enunciado. Bechara (2009) ainda relaciona o estilo como uma das três particularidades sistêmicas fundamentais da língua histórica, sendo um aspecto expressivo relacionado a diferentes situações de fala e estilos da própria língua, onde as diferenças nas situações enunciativas seriam diafásicas (expressivas), enquanto a uniformidade relativa correspondente da fala e/ou do enunciado seria sinfásica (chamada de homogeneidade estilística). Afirma ainda o autor que,

Uma língua que apresenta só um estilo já não é uma língua viva; a que apresenta um ou poucos estilos é uma língua morta e funciona como veículo de comunicação para comunidades determinadas que têm sua própria língua, e se destina a finalidades culturais e profissionais, como tem sido o caso do latim na Igreja e, desde a Idade Média, na filosofia, na filologia, na medicina e outros domínios das ciências, e de

especiais praxes acadêmicas universitárias (em cerimônias na outorga do título de doutor *honoris causa*, por exemplo a *laudatio*). Há, contudo, uma realidade linguística idealmente homogênea e unitária, isto é, que se apresenta sintópica, sinstrática e sinfásica; em outras palavras, uma língua unitária quanto ao dialeto, ao nível e ao estilo: é a *língua funcional*, assim chamada porque é a modalidade que de maneira imediata e efetiva funciona nos discursos e textos. (BECHARA, 2009, p. 25)

É possível, ainda, encontrar nos compêndios da *Moderna Gramática Portuguesa* um capítulo destinado a Estilística, denominado de *Noções Elementares de Estilística*. Em suas primeiras linhas, a Estilística nos é apresentada como uma “parte dos estudos da linguagem que se preocupa com o estilo”<sup>23</sup>. O estilo, por sua vez, é apresentado como um “conjunto de processos que fazem da língua representativa um meio de exteriorização psíquica e apelo”. Baseando-se nas palavras Câmara Jr., Bechara (2009) ainda ressalta que “o estilo, que é a solução para se fazer a língua da representação intelectual servir às funções não intelectivas da manifestação psíquica e do apelo, é naturalmente levado a “deformar” os fatos gramaticais quando por eles aquelas funções não poderiam figurar”<sup>24</sup>.

As concepções apresentadas na *Moderna Gramática Portuguesa* por Evanildo Bechara seguem a linha dos estudos de Bally, onde a compreensão do estilo se daria no contraste entre o emocional e o intelectual, e não entre o individual e o coletivo. É a partir desse ponto (denominado *Estilística e Gramática*), que as diferenças entre estilística e gramática são apontadas. Assim, seria a Estilística responsável pelos estudos afetivos da língua, enquanto a gramática se designaria aos trabalhos no campo intelectual da língua.

Nas palavras de Bechara (2009), as relações entre gramática e estilística são complementares, não cabendo dissoluções entre ambas, pois resultariam em grande confusão quanto aos seus objetos de estudo. Além disso, aponta ainda Bechara (2009, p. 523) que “uma não é a negação da outra, nem uma tem por missão destruir o que a outra, com orientação científica, tem podido construir”, visto que se completam nos estudos de exteriorização das ideias e dos sentimentos contidos no material enunciativo do gênero humano (a linguagem).

No discorrer do capítulo, encontramos ainda com um rápido apanhado acerca da Retórica (e da trajetória da Estilística), da análise literária e da análise estilística, das particularidades expressivas constituintes do traço estilístico, além das distinções entre traço estilístico e erro gramatical. Em relação a este, convém salientar a afirmação do autor, que não se pode considerar todo e/ou qualquer desvio linguístico e/ou da norma como um traço estilístico, uma vez que o traço é o desvio ocasional da norma gramatical vigente, imposto pela

---

<sup>23</sup> (BECHARA, 2009, p. 523).

<sup>24</sup> Idem.

intenção estético-expressiva; enquanto que o erro gramatical é apenas o desvio sem intenção estética (BECHARA, 2009).

Nos compêndios da *Gramática Normativa (2011)* de Rocha Lima, também nos deparamos com um conceito semelhante ao apresentado por Bechara em relação à Estilística. Todavia, o autor inicia seu capítulo (denominado *Funções da linguagem, Gramática e Estilística*) citando a teoria universal de Bühler, apresentando as três funções primordiais da linguagem: a *representação mental*, a *exteriorização psíquica* e o *apelo*. Sobre isso, afirma Rocha Lima (2011, p. 571) que,

A língua nos fornece as formas que estabelecem, na comunicação social, o modo de transmitirmos a nossa compreensão do mundo (função representativa); mas, paralelamente, e o veículo de nossos estados de alma (função de exteriorização psíquica), bem como de atuação sobre o próximo, na vida em comum (função de apelo).

Encontramos, ainda, na gramática normativa de Rocha Lima, algumas contribuições semelhantes às encontradas na gramática de Evanildo Bechara, onde são apresentadas distinções funcionais entre gramática e estilística, bem como suas relações complementares. Assim, ressalta o autor que,

Enquanto a *gramática* estuda as formas linguísticas no seu papel de propiciarem o intercâmbio social na comunidade, cabe à *estilística* estudar a expressividade delas, isto é, a sua capacidade de transfundir emoção e suggestionar os nossos semelhantes. Assim, a estilística vem complementar a gramática. E, como esta, abarca todas as camadas da língua: os sons, as formas e as construções. (ROCHA LIMA, 2011, p. 571)

Não encontramos em a *Nova Gramática do Português Contemporâneo (2017)* um conceito explícito e/ou um capítulo acerca da Estilística como nas demais; contudo, os autores Celso Cunha e Lindley Cintra destacam que a obra é uma introdução à Estilística do português contemporâneo por salientar uma permanente preocupação com os valores expressivos do idioma. Alguns aspectos estilísticos são evidenciados em alguns tópicos, como em *Inversões de Natureza Estilística*, que se trata de uma análise relacionada à ênfase no enunciado, destacando as marcas de um determinado escritor na construção da oração. O estilo nesta gramática foi conjecturado aos compêndios enunciativos, como resultado das atribuições conceituais do discurso. Desse modo, afirmam os autores que o discurso deve ser concebido como se segue:

É a língua no ato, na execução individual. E, como cada indivíduo tem em si um ideal linguístico, procura ele extrair do sistema idiomático de que se serve as formas de

enunciado que melhor lhe exprimam o gosto e o pensamento. Essa escolha entre os diversos meios de expressão que lhe oferece o rico repertório de possibilidades, que é a língua, denomina-se ESTILO. (CUNHA & LINDLEY, 2017, p. 1-2)

Destarte, passemos a outro tópico dos estudos estilísticos abordados nos manuais. Assim, salientemos a presença dos campos de estudo da Estilística externados nas gramáticas de Rocha Lima e Evanildo Bechara. Em *Moderna Gramática Portuguesa*, Evanildo Bechara nos apresenta quatro campos de estudos da Estilística: a fônica, a morfológica, a sintática e a semântica. Enquanto Rocha Lima, em seu manual, explana os tradicionais três campos: o fônico, o léxico e o sintático. Vejamos alguns conceitos e exemplos apresentados pelos autores:

**Estilística Fônica** – Considerada como a fonética expressiva por Bechara (2009), o campo fônico da Estilística é aquele responsável pelas indagações do valor expressivo dos sons, como a harmonia imitativa em seu amplo sentido. Um exemplo desse aspecto “fonoestilístico” é denominado **aliteração** e pode ser percebida a partir da repetição dos fonemas vocálicos e/ou consonânticos, ou seja, iguais e/ou parecidos, usados para representar acusticamente “o que temos em mente e expressar, quer por meio de uma só palavra quer por unidades mais extensas”<sup>25</sup>, como:

*“As asas ao sereno e sossegado vento” (utilização do fonema fricativo alveolar sonoro e surdo)<sup>26</sup>.*

*“Bramindo o negro mar de longe brada” (utilização principal dos fonemas b, r e d).*

Rocha Lima (2011) inicia suas explanações sobre o campo fônico da Estilística, ressaltando a importância dos acentos (de intensidade, de altura, e duração) para o processo de construção de sentido. Em relação à expressividade aponta o autor (2011) que os acentos se unem, fundem-se para enfatizar e/ou avivar uma determinada palavra em um determinado contexto, atribuindo características afetivas e sentimentais que partem, principalmente, dos acompanhamentos enunciativos. Da união dos acentos surge o chamado acento emocional de insistência, que de acordo com Rocha Lima (2011, p. 572) pode “consistir no prolongamento da própria sílaba tônica, a qual comunica, assim, maior duração; ou recair em outra sílaba, valorizada, então, por maior intensidade, maior altura, e, às vezes, também, maior quantidade”. Dois exemplos são apresentados acerca da utilização do acento, vejamos:

<sup>25</sup> (BECHARA, 2009, p. 56).

<sup>26</sup> Exemplos retirados do capítulo *Fonética Expressiva ou Fonoestilística* da *Moderna Gramática Portuguesa* de Evanildo Bechara (2009).



“Certa vez, na inauguração de um edifício público em festa, [Ataxerxes] sentiu no meio da multidão que o olhar do amigo pousava no seu rosto, como que o reconhecendo.

*Não se conteve e gritou:*

— *Ziuito!...*” (Aníbal M. Machado)<sup>27</sup>

O exemplo acima é apontado pelo autor tendo em vista o realce repetitivo da vogal tônica. Enquanto o enunciado “Ziuito!” apresenta a inquietação do falante em tornar-se visível. Rocha Lima (2011) ainda nos apresenta um segundo exemplo, no qual explana a necessidade do falante em valorizar certos enunciados, quando houver a necessidade de dar ênfase e/ou transpassar algum sentimento. A valorização enunciativa demonstra a significação atribuída aos enunciados em relação aos modos de falar. Assim, uma mesma oração pode ser atribuída de dois modos distintos de significação, vejamos:

- *Espetáculo formidável, o das escolas de samba.*
- *O Rio é uma cidade maravilhosa.*

As ressaltas estilísticas em relação à valorização do enunciado exteriorizadas pelo autor, explicam que, ditas de modo natural, apenas as sílabas *da* (de formidável) e *lho* (de maravilhosa) seriam proferidas com acento tônico. Todavia, se proferidas com mais entusiasmo e exaltação, ganhariam destaques nas sílabas *for* (formidável) e *ra* (maravilhosa). As contribuições fônico-estilísticas de Rocha de Lima ainda discorrem acerca da valorização e reiteração dos fonemas, da onomatopeia, e da evocação sonora.

**Estilística morfológica** – Este campo estilístico é apresentado por Bechara, em *Moderna Gramática Portuguesa* (2009), como um recurso responsável por sondar e/ou investigar o uso expressivo das formas gramaticais, como o emprego do plural, o emprego expressivo dos sufixos, o emprego do tempo e dos modos verbais e a mudança situacional do enunciado.

**Estilística léxica** – Denominado apenas pela gramática normativa de Rocha Lima, este campo estilístico é o segmento responsável pelos estudos da significação de uma palavra no que tange às funções representativas na linguagem (denotação); assim como sua concernente habilidade de exercer e/ou desenvolver funções psíquicas e/ou apelativas (conotação). De

---

<sup>27</sup> Os exemplos apresentados foram retirados do capítulo *Estilística Fônica* da gramática normativa de Rocha Lima (2011).

acordo com seus apontamentos, Rocha Lima (2011) nos diz que os sentidos denotativo e conotativo dirigem o processo de integração do total significado da palavra por meio da união de sentidos, uma vez que o sentido conotativo já se situaria na Estilística, desenvolvendo-se a partir de um determinado contexto. Ao longo do capítulo acerca do viés léxico, ainda são apresentados três tópicos concernentes: as series sinonímicas; a polissemia; e homônimos e parônimos.

***Estilística sintática*** – O campo sintático é apresentado por ambas as gramáticas [*Moderna Gramática* e *Gramática Normativa*]. A noção apresentada pelos autores em seus respectivos manuais é condizente. Assim, ressaltam Bechara (2009) e Rocha Lima (2011) que a Estilística Sintática é responsável pelas investigações que elucidam o valor expressivo das construções, como na regência (como, por exemplo, a utilização do *posvérbio*); na concordância (como na *silepse*, na *atração*, onde a flexão do infinitivo é utilizada para evidenciar a pessoa sobre a mesma ação); no arranjo dos termos oracionais (como os pronomes); além da aplicação expressiva das denominadas *figuras de sintaxe*. Destacamos um exemplo da figura sintática anacoluto:

- *A doce vingança*, recordo-me dela com fervor.
- *Uma boa mãe*, você sabe que morro por ela.
- *A menina*, o que dela é feito?

Anacoluto é uma figura de sintaxe responsável pela desconexão ou quebra da sintaxe, ocasionando um desvio do plano constituinte do enunciado. Desse modo, uma determinada estrutura já esperada é interrompida, seguindo um outro caminho. Anacoluto é bastante utilizado nos compêndios literários, alguns exemplos são citados na gramática de Rocha Lima (2011), vejamos:

*Tu que, da liberdade após a guerra,  
Foste hasteada dos heróis na lança,  
Antes te houvessem roto na batalha,  
Que servires a um povo de mortalha!* (Castro Alves)

E o *desgraçado*, *tremiam-lhe as pernas e sufocava-o a tosse.* (Almeida Garrett)

*Os que acompanhavam o enterro, apenas dois o faziam por estima a finada: eram Luís Patrício e Valadares. (MACHADO DE ASSIS)*

**Estilística semântica** – Este campo da Estilística é apresentado como área responsável pelos estudos da significação ocasional e expressiva advindas das atribuições e emprego de certas palavras, além do emprego expressivo das figuras de palavras (metáfora, metonímia, comparação, catacrese, sinestesia e perífrase), figuras de pensamento e de sentimento (eufemismo, antítese, hipérbole, gradação etc.). Um exemplo de atribuição ocasional do significado pode ser percebido no enunciado abaixo:

- Você é um *doce*.
- Aquele menino é um *monstro*.
- Ela tem alguns *bons* oitenta anos.

Em síntese, podemos salientar que, apesar de ser considerada uma disciplina linguística com viés gramatical e literário, a Estilística não faz parte do conjunto de disciplinas da Educação Básica, assim como também não há um estudo direcionado às funções estilísticas na matriz curricular do ensino de Língua Portuguesa. O que de fato, se estuda, é apenas um conjunto de recursos, como as figuras de linguagens, os sentidos denotativos e conotativos, além de alguns recursos morfológicos, semânticos, sintáticos e/ou lexicais, principalmente, como efeitos de sentido no processo de construção do enunciado.

### **3.3 Por uma perspectiva da experimentação**

Nesta seção abordaremos um viés importantíssimo para o desenvolvimento de nossa pesquisa, a experimentação. Discorreremos sobre a experimentação no intuito de obter um novo conhecimento acerca do que já conhecemos. De fato, experimentar é conhecer, sentir, perceber e vivenciar. A experimentação adentrará nas formas e/ou nos modos de perceber um texto a partir de uma leitura, de uma análise e/ou até de uma criação.

A noção de experimentação que conjectura as proposições desta pesquisa é apresentada por Gilles Deleuze & Félix Guattari. Contudo, para que possamos adentrar aos preceitos destes autores, faz-se necessário compreender a noção que circunda o seu sentido, principalmente, a partir de uma perspectiva linguístico-literária.

Iniciemos com um conceito apresentado pelo poeta e crítico literário brasileiro Gilberto Mendonça Teles, em *A Experimentação Poética de Bandeira*, publicada em 1986 pela *Revista de Letras*. De acordo com Teles (1986), experimentação não é experimentalismo, uma vez que pensar em experimentalismo é pensar em um acontecimento histórico-literário, enquanto a experimentação consiste em enfatizar o processo verbal e seus modos de significação, ultrapassando continuamente a ideia de tempo para torná-la uma particularidade do ato de construção de toda poesia. Como um segmento enunciativo de constituição do texto poético, o autor exterioriza que a experimentação é um estado de espírito em constante rebeldia em meio a língua e à tradição literária e que,

[s]itua-se não exatamente dentro dos sistemas linguístico e retórico, mas à margem deles, para, ao mesmo tempo, repeti-los e transformá-los. A experimentação é, portanto, uma vasta figura de retórica agindo positivamente em todos os níveis do discurso, em todos os sentidos da criação literária. (TELES, 1986, p. 161)

A base conceitual apresentada por Teles (1986) explicita um princípio de experimentação direcionado aos processos discursivos e que, de fato, é importantíssima para o conhecimento dos estudos de tradição literária, visto que, como figura de retórica e/ou de linguagem, atribui significações aos processos constitutivos do texto literário o que, por sua vez, remete-nos ao pensar estilístico contido em alguns dos exemplos citados nos manuais de regras da língua.

Ainda a respeito da experimentação, o autor nos diz que um poeta que busca experimentar não deve jamais se contentar com o fácil, com primeiras imagens e/ou até mesmo que não proponha a si mesmo uma investigação crítica implícita de modo que vise o seu grau de autenticidade e/ou originalidade no cerne de sua cultura literária; e, se não experimentar verdadeiramente, ele não transpassará à posteridade, por mais excelente mestre das linguagens que tenha sido em sua época (TELES, 1986).

De certo, afirma Teles (1986) que a base artística da experimentação pressupõe escolhas técnicas e seletivas, bem como os pressupostos que regem os compêndios de construção do saber cultural e técnico de um artista; principalmente, de um poeta que proporciona uma alta organização linguística em seus escritos, valorizando os “pequenos nada” contidos em suas significações poéticas.

É nesse sentido que o autor (1986) evidencia que a experimentação desenvolve um processo de criação que se dá por meio da atualização de uma vanguarda e que tal processo de criação seria pautado em preceitos de ordem, obedecendo regras tanto gramaticais e retóricas, além de seguir princípios éticos e ideológicos. Para tanto, a

obediência às regras não significa que o escritor não tenha liberdade e possibilidade de modificá-las, de ampliar as suas funções, de acrescentar-lhes novas matizes de significação, de descobrir para elas novas funções no processo cultural. Só que o faz por “dentro”, isto é, primeiramente, sem ostentação de manifestos e discussões públicas; e, depois, inventando combinações novas e novos procedimentos que não chegam a ultrapassar os limites do *idioma*, termo que deve ser entendido aqui ao mesmo tempo como sistema linguístico e como conjunto de normas e tendências familiares à tradição literária. A invenção se torna, portanto, comedida e bastante eficaz: atinge o leitor tradicional, que as percebe e sente prazer em vê-las em ação, podendo testar nelas o seu próprio conhecimento; mas atinge também o leitor ávido de estranhamentos, o leitor-crítico que exige sempre o valor das novidades como padrão supremo da originalidade estética. (TELES, 1986, p. 162)

As submersões experimentativas de Teles (1986) apresentam proposições de cunho estilísticos, onde o princípio de experimentação está interligado ao processo de criação artística. As proposições apresentadas pelo autor conjecturam um viés pautado na gramática, o que de fato, é de suma importância para o processo de conhecimento da norma, além das atribuições de sentidos presentes no processo de construção sintática. Pensar a gramática é importante, especialmente quando relacionada aos anseios expressivos e criativos de um determinado autor.

Para Deleuze & Guattari (2010), experimentar consiste em criar, ou seja, a criação devém do ato de experimentação. As proposições experimentativas, apresentadas pelos autores em seus estudos, relacionam e compreendem a experimentação como um processo criativo, envolvendo uma nova forma de pensar, pois “pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar; e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer” (DELEUZE, 2013, p. 132). Nessa perspectiva, as conjecturas experimentativas se encontram no extremo limite do pensamento entre aquilo que já se conhece e aquilo que se possa conhecer. Em Deleuze, a experiência é percebida como algo inerente ao processo de experimentação do pensamento, uma vez que somente a partir dela [da experiência] é que o ser pode transpassar por hábitos e conhecimentos já dados e/ou compreendidos, para, assim, se desterritorializar e criar e/ou pensar o impensável, o novo (DELEUZE, 2013).

Destarte, convém salientar que as prospecções relacionadas à interpretação passam por um vasto processo de criação. Nesse sentido, o viés interpretativo se transforma a partir do processo de experimentação. Podemos dizer que experimentar também é interpretar, porém sob um viés que transpassa a representação, uma vez que, ao perpetrar uma determinada leitura, o leitor irá trazer para o texto outras leituras; de fato, ele irá passar pela interpretação para, assim, experimentar as proposições do texto não só a partir das marcas de um determinado autor, mas de todo o seu repertório textual, ou seja, a partir das suas próprias marcas. Sobre isso, afirma Deleuze que

[o] que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma ideia, é porque a ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. Só procuramos a verdade no tempo, coagidos e forçados. Quem procura a verdade é o ciumento que descobre um signo mentiroso no rosto da criatura amada; é o homem sensível quando encontra a violência de uma impressão; é o leitor, o ouvinte, quando a obra de arte emite signos, o que o forçará talvez a criar, como o apelo do gênio a outros gênios. As comunicações de uma amizade tagarela nada são em comparação com as interpretações silenciosas de um amante. A filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte. A criação, como gênese do ato de pensar, sempre surgirá dos signos. A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer; o criador é como o ciumento, divino intérprete que vigia os signos pelos quais a verdade se trai. (DELEUZE, 2010, p. 91)

De acordo com Deleuze (2003), o pensamento foge da função representacional, ao impor uma interpretação inapta de condescender com princípios reais e/ou verdadeiros já estabelecidos anteriormente; assim, uma leitura de mundo não implica interpretar o signo pensante, mas criar a partir de novas lentes, novos modos de percebê-lo. Na língua(gem), a experimentação seria o resultado da busca por novos sentidos e/ou novas significações. Os novos sentidos e as novas significações se dão a partir de encontros com os signos, que, por sua vez, são compreendidos e apresentados como afectos, ou seja, aquilo que sempre nos proporciona um novo sentir e que devém dos encontros, correspondendo ainda à variação potencial do nosso existir. Os signos são as proposições que nos inquietam e que nos forçam a pensar; principalmente, por ofertar elementos singulares a serem interpretados, obrigando-nos a sair da função de observador (VINCI, 2018).

O sentido de experimentação presente nas obras de Deleuze e de Guattari explanam acerca de um viés pautado na arte e em seu sentido criante. O sentido criativo e/ou criante emerge dos fluxos do pensamento. É dessa forma que concordamos com Deleuze, quando este afirma que pensar é criar. Sobre isso, afirma Vinci (2018, p. 7) que,

[o] artista é um experimentador de pensamento, uma vez que toma certos signos e busca decifrá-los em sua heterogeneidade, elaborando, assim, mundos que não estão em conformidade com o real. Experimentação, portanto, nada mais é do que aprender a criar esses mundos outros, a partir dos encontros com signos diversos, e seria uma propriedade característica do fazer artístico; da arte, mais especificamente.

Tomamos para nós o pensamento de Vinci e, pautando-nos em uma visão deleuze-guattariana, salientamos que, assim como um artista experimenta o pensamento para criar, um escritor e um leitor também experimentam. O artista e o escritor experimentam o pensamento em meio à repetição<sup>28</sup>, que, por sua vez, gera a diferença implicando a variação e a criação do novo (das experimentações individuantes). Já o leitor, ao degustar um texto, estará sujeito a perceber as proposições e as experimentações do autor, mas é a partir das suas percepções e dos seus afetos (afetos com outros textos) que ele realmente experimenta.

É a partir dessa perspectiva que salientamos a importância das contribuições experimentativas dos filósofos para a nossa pesquisa. Não desqualificamos e/ou desconsideramos o viés experimental evidenciado por Mendonça Teles; contudo, o viés experimental conjecturado pelos filósofos possibilita um adentrar e um degustar na individuação do seio estilístico, o principal objeto de estudo desta pesquisa.

### 3.4 Individuação e Estilística

Inerente ao processo de experimentação, encontra-se a individuação. Aqui, nesta seção, propomos a individuação a partir de uma perspectiva Estilística (transdutiva e/ou cartográfica). No capítulo anterior foram apresentadas as noções que circundam o processo de individuação, como a transdução e a alagmática, além dos seus modos (de individuação), evidenciando-os desde o campo físico ao vital-linguístico.

Tomamos como ponto de partida o princípio de individuação, conforme apresentado no capítulo anterior, ou seja, como uma operação transdutivo-alagmática que possibilita a individuação comum entre forma e matéria, por meio da atualização de energia potencial. Como

---

<sup>28</sup> *Diferença e Repetição* é a tese central de Gilles Deleuze. A principal proposição desta tese é de que em meio a um princípio de repetição sempre se introduz a diferença. A repetição não implica em somente repetir o mesmo, por meio deste processo a diferença é percebida. A diferença percebida e/ou produzida pela repetição não é considerada apenas uma diferença específica e/ou conceitual. A diferença em Deleuze é compreendida como uma diferença pautada nos preceitos de multiplicidade, não implicando a si um aspecto único e/ou identitário. Dessa forma, salientamos a perspectiva deleuzeana a partir dos escritos de Santos (2012, p. 106), informando que: **“Através da filosofia da diferença busca-se extrair das coisas e fatos o diferente, uma vez que a diferença é que vai possibilitar construir a repetição. Assim, a diferença deve sair de sua caverna e estabelecer uma prova seletiva que vai determinar quais as diferenças podem ser escritas no conceito da “coisa” ou do “fato” analisado. Dito de outra forma, ao estabelecer a diferença se estabelece também o que é diferente; por que se é diferente, como se é diferente, no sentido de determinar a identidade do conceito da “coisa” ou do “fato” analisado. Vale lembrar, que a diferença entre duas coisas é apenas empírica, pois esta ocorre por representações. Contudo, Deleuze nos adverte sobre o risco da representação, pois ela é estática, lembrando-nos que as coisas estão sempre em movimento”** (grifo nosso).

dito anteriormente, no capítulo acerca da individuação, a língua é um sistema vivo e metamórfico, desfaz-se e se refaz constantemente, ela [a língua] sempre se atualiza.

Na língua, a individuação implica experimentações e devires. Na língua, as atualizações são as individuações que devêm das experimentações. Numa perspectiva Estilística, as individuações seriam as criações advindas do processo de experimentação da língua e da linguagem, resultando em novos aspectos significativos contidos tanto no traçar quanto na compreensão de uma determinada leitura.

É por meio da experimentação que a individuação acontece. Nesse sentido, o estilo seria o resultado dessa experimentação, visto que, ao experimentar novos aspectos da língua, o fluxo pensante e contínuo do ser se movimenta, permitindo por meio de sentidos e sensações (afetos), a criação intensiva de novas expressões<sup>29</sup> (a criação intensiva também pode ser de novas percepções; de percepções que criam). O estilo comporta a diferença, porém não uma diferença única, específica e/ou uniforme relacionada à escrita, mas uma diferença que implica diversos e múltiplos modos de perceber a língua, a linguagem e o texto.

O estilo, como um processo de experimentação individuante, implicaria naquele que escreve novos modos de perceber a realidade, tanto física, real e sensível quanto linguística. Como processo de individuação e experimentação, o estilo provoca a criação, que pode ser artística, filosófica, científica e/ou linguístico-literária.

A partir de uma perspectiva pautada na filosofia da diferença, a principal proposição Estilística (o estilo) não desempenharia apenas a função de manter fidelidade ao código linguístico, mas de reagir a ele, multiplicando as significações e os pontos de vista de um determinado objeto (TEDESCO, 2001).

Para que possamos compreender um pouco mais dessa percepção experimentaliva acerca da Estilística, recorreremos aos escritos de Tedesco (2001), que apresenta, em seus estudos languageiros, uma perspectiva filosófica pautada no viés de Deleuze e Guattari, Simondon e Hjelmslev. De acordo com a autora (2001), as proposições estilísticas exigem a percepção de um duplo funcionamento para a linguagem, tal qual salientamos no início deste capítulo. Esse duplo funcionamento estaria relacionado a dois distintos domínios: o primeiro denominado domínio linguístico da linguagem, e o segundo domínio não-linguístico da linguagem. A denominação desses domínios devêm da regularidade de sentido presente no enunciado; principalmente, nos momentos em que a ordem esperada e o sentido que facilmente pode ser

---

<sup>29</sup> Cf. OLIVEIRA; DUARTE; PEEL (2019).



detectável são rompidos, criando novas significações (TEDESCO, 2001). Sobre isso afirma a autora que,

[as] composições estilísticas impõem um desvio à operação corriqueira da significação, o que procede pela criação de paradoxos. O efeito de *non-sense* deve-se à fragmentação do sentido pelo excesso de direções indicadas no intervalo aberto pela diferença. Nestes momentos a linguagem segue novos rumos, toma direções nunca antes determinadas, trazendo à cena universos de significação ainda a serem construídos, ou seja, regimes de signos ou semióticas ainda não existentes. (TEDESCO, 2001, p. 30-31)

É a partir de tais considerações que autora nos apresenta a composição dos domínios. Assim, o domínio linguístico da linguagem é evidenciado como repleto de gramaticalidades, onde predomina a ordem do sistema de signos e as significações convencionais. Enquanto o segundo, coexistindo com o primeiro, seria condizente com os âmbitos da língua sem nenhum grau de organização, composto apenas de traços agramaticais e partículas desviantes das regularidades enunciativas<sup>30</sup>. Destarte, Tedesco indica o domínio linguístico como plano das formas e o não-linguístico como plano da matéria<sup>31</sup>, apontando assim que,

[no] modelo de pensamento orientado pelo par forma-matéria, o plano da matéria seria como uma nebulosa, resultado do infinito de relações estabelecidas entre os componentes. Nele não existiriam traços de permanência ou fronteiras constantes, delimitadoras de objetos. Já no plano da forma, diverso do da diversidade empírica, realiza-se a detecção do invariante camuflado pelo movimento contínuo da matéria. Como processo inteligível, a forma vem dar conta da descrição harmoniosa através da subordinação do movimento irregular da matéria a uma rede de categorias ou classes. O plano da forma produz sínteses, unifica, sob um conjunto de regras, as variações da matéria. (TEDESCO, 2001, p. 31)

É importante salientar que, apesar das delimitações do plano das formas em unificar as variações da matéria linguística, ela [a matéria inconstante] sempre se faz presente, encontrando-se, principalmente, nos entremeios das classes e/ou das categorias<sup>32</sup>. Presente nesses entremeios, a variação constante da língua sugere a fuga dos princípios formais. Essa fuga é ocasionada pelos segmentos rizomáticos da matéria. Podemos considerar essas fugas e esses segmentos rizomáticos como experimentações individuantes. E são essas experimentações e/ou individuações que fazem com que aquele que experimente a língua (em suas proposições estilísticas) transite para além e aquém das formas-signos.

Um ponto interessante a se destacar é que Tedesco (2001) pensa o plano não-linguístico da linguagem a partir da realidade pré-individual apresentada em Simondon. Esse pensar é

<sup>30</sup> (TEDESCO, 2001).

<sup>31</sup> A visão de forma e de matéria abordada nesta seção devém dos estudos apresentados por Hjelmslev.

<sup>32</sup> Cf. (TEDESCO, 2001).

extremamente importante em nosso pesquisar, pois é a partir da compreensão do pré-individual (realidade amorfa e energética que funciona como princípio para as possíveis individualizações, experimentações, transformações e/ou metamorfoses da língua) que o nosso pensar estilístico acontece. É partir dessa realidade que a língua toma forma e se (re)forma constantemente. Desse modo, vale ressaltar que a individualização estilística também ocorre a partir dos movimentos energéticos da matéria linguística. Sobre isso, afirma Tedesco (2001, p. 32) que,

[...] o domínio do linguístico, com suas formas-signo, corresponde ao plano individualizado da linguagem. Já o não-linguístico se revela próximo ao pré-individual, escala intensiva da linguagem, alheia às formações linguísticas ou a qualquer outro modo de organização, e responde pela potência infinita para novos recortes-signos. A partícula intensiva coexiste com a regularidade, com a forma-signo ou com o objeto discursivo, constituindo duas escalas diferentes de análise do ser da linguagem. O contato entre os dois planos obriga as formações linguísticas a se confrontarem com o inantecipável. Tal dissimetria instala um estado crítico, problemático, e, como necessidade de resolução, exige a criação de novos talhes-signos. No diálogo entre os dois planos díspares as formas vão se sucedendo, são a cada encontro desfeitas e recriadas. No lugar dos conceitos invariantes, lidamos com formas-conceitos temporárias, cujos limites, sempre suscetíveis de redefinição, apontam para o movimento de variação que os caracteriza. Impõe-se o tema da criação de conceitos em contraste com o da representação. Os conceitos invariantes representacionais transformam-se em formas provisórias e temporárias. Num trançado perpétuo com as diversas individualizações, o pré-individual, jamais esgotado por qualquer das atualizações da forma, segue empurrando, insistindo nas formas, impondo sua diversidade às atualizações conceituais.

De fato, sabemos que o estilo desempenha função criativa e/ou criadora na língua(agem). Todavia, as criações não devêm<sup>33</sup> somente do plano das formas e/ou somente do plano da matéria linguística, mas da interação entre ambos. É nessa interação que as formas regulares são rompidas por aquelas que não possuem regularidades, criando ao mesmo tempo novos segmentos de sentido (TEDESCO, 2001).

Tendo em vista os apontamentos exteriorizados até aqui, podemos então afirmar que as aplicações estilísticas (e/ou experimentações do estilo) se dão a partir da escolha individual de um determinado autor ao experimentar os aspectos languageiros, para assim criar uma determinada obra. É importante perceber que cada autor/escritor experimenta a língua à sua maneira; de fato, cria a partir da repetição. Implica variações aos seus modos de perceber a língua e a linguagem, para que o leitor possa também experimentar, e criar a partir das sensações e dos sentidos por ele concebidos. O leitor também é um repetidor, porém ao repetir ele insere as suas próprias marcas, seus modos de perceber a realidade e o mundo a sua volta. Se ele [o

---

<sup>33</sup> Tedesco (2001) afirma que não cabe somente ao plano linguístico repetir e ao plano não-linguístico criar, pois a linguagem funciona em um vai e vem de mão dupla.

leitor] escrever e/ou desenhar a partir de uma leitura, estará na prática experimentando a Estilística.

### 3.5 A Estética

As experimentações estilísticas e individuantes da língua nos remetem a um pensar estético. Pensar a Estilística e pensar a Estética seria, praticamente, pensar na imanência do belo advinda das criações languageiras. De fato, pensamos na beleza que as concatenações linguístico-gramaticais nos proporcionam e/ou nos fazem experimentar. A percepção estética nos conduz para uma vivência artística criativa. As criações fazem parte da arte. As criações, assim como a arte, são rizomáticas<sup>34</sup>. Na língua, as criações também são artísticas e rizomáticas, e nos possibilitam experimentações.

As experimentações rizomáticas nos permitem múltiplas percepções acerca de uma mesma obra. Na língua, os rizomas nos permitem experimentar os múltiplos sentidos advindos das criações, que, em nosso caso, resultam das proposições estilísticas. Calcamos-nos no pensamento estético fundamentado por uma perspectiva deleuzeana. Assim, o pensar estético não se limitaria apenas a “um saber sobre as obras, mas [a] um modo de pensamento que se desdobra acerca delas e que as toma como testemunhos de uma questão que se refere ao sensível e à potência do pensamento que o habita antes do pensamento” Rancière (2000 apud SILVA, 2017).

Destarte, podemos compreender o sentido de estética como sensações e/ou experimentações. Sensações que se transformam e/ou se metamorfoseiam em outras sensações e/ou experimentações. De acordo com Oliveira, Costa e Silva (2020), a estética deve ser percebida como conjunto de sensações uníssonas ou como experimentações coletivas.

As individuações fazem parte do sentido estético, pois estão presentes em todo o processo que engendra as atribuições sensíveis e o ato de sentir, construindo constantemente aquilo que é sentido. O sentido, por sua vez, nunca está pronto, passando sempre por uma transformação que ocorre de acordo com as necessidades do próprio pensamento<sup>35</sup>. O pensamento estético é composto por intensidades que compõem o elemento sensível da percepção, ou seja, da sensação.

Em síntese, podemos afirmar que toda a sensibilidade adquirida e/ou percebida a partir da gênese individuante do pensamento, que resulta em possíveis criações e experimentações,

---

<sup>34</sup> Cf. (OLIVEIRA; COSTA; SILVA, 2020).

<sup>35</sup> Cf. Silva (2020).

faz parte da consciência estética. O sentido criativo imbuído das nossas proposições acerca do estilo evidencia o sentido estético presente na linguagem, pois são as sensações que nos permitem criar.

### 3.6 Experimentações estilísticas

Nesta seção apresentamos duas experimentações gramaticais. A primeira é um recorte parcial de uma análise gramatical estilística retirada do artigo *Análise estilística do poema “aniversário”, de Fernando Pessoa*, de Sandra Diniz Costa, publicado nos cadernos da FUCAMP, em 2010. A segunda é uma experimentação gramatical, a partir de uma perspectiva da experimentação, de algumas passagens da obra de Guimarães Rosa, intitulada *Grande Sertão Veredas*. Apresentamos, na experimentação de Guimarães Rosa, apenas algumas passagens e/ou alguns trechos para evidenciar as criações estético-estilísticas do autor, apesar de termos feito toda a leitura da obra.

#### ➤ **Análise do Poema “Aniversário” de Fernando Pessoa (Sandra Diniz Costa)**

*No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,  
Eu era feliz e ninguém estava morto.  
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos.  
E a alegria de todos, e a minha, estava certa como uma religião qualquer.  
No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,  
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma.  
De ser inteligente para entre a família.  
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim*

Nesse primeiro segmento, o poeta recorda os tempos passados, que foram muito felizes, embora ele, criança, não tivesse consciência dessa felicidade. Um tempo em que ninguém estava morto. Por essa expressão, percebe-se que a estabilidade emocional do poeta era assegurada, naquele tempo, pela integridade da família. O seu mundo era a família e, se eles estavam vivos, ninguém estava morto. Também a alegria da família, na época, era a felicidade dele e era uma coisa certa, previsível, talvez porque simples. Vê-se o poeta como um elemento passivo desse mundo, um elemento que recebia amor e felicidade e, se os devolvia, era de forma inconsciente.

*No tempo em que festejavam o dia dos meus anos*

O sujeito indeterminado reforça essa ideia de passividade: não importa deixar claro quem promovia a festa, o que era importante é que ela acontecia, mais como uma tradição, uma forma de preservação dos valores culturais e familiares. Há quem diga que a preservação das tradições é uma forma de assegurar a conservação do que é considerado importante para determinada comunidade. Assim, a comemoração dos aniversários era, para a família, uma forma de conservar as tradições, como a união dos familiares (*as tias velhas, os primos diferentes*), a alegria, a felicidade, a valorização dos novos membros do clã etc.

*Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos*

Veja-se, aqui, a importância da preposição *até*, que mostra que a família valorizava as tradições, pois *até* o aniversário de um menino (de todos os meninos) era uma tradição secular. Importa, também, nesse verso, o emprego do verbo haver regido de preposição (*de há séculos*), o que sugere uma ideia de continuidade temporal muito mais intensa do que se fosse dito uma tradição de séculos.

Após descrever a época feliz, o poeta faz uma reflexão sobre as possíveis razões dessa felicidade nostalgicamente perdida, como que para sempre: a felicidade era causada pela alienação comum à infância, a felicidade de não saber, de não querer o que não podia ser querido, de não pretender nada mais do que o que era fornecido generosamente pelas circunstâncias. Uma felicidade que não mais seria possível hoje, porque o poeta, hoje, já não é o mesmo: a sua felicidade consistia em *ter a grande saúde de não perceber coisa nenhuma*. E, por não perceber, não sofria, não questionava, aceitava a vida e as coisas tais quais se mostravam. Não tinha ambições, nem mesmo a da inteligência, porque, para o seu universo, a família, já era inteligente. Quando o poeta fala na grande saúde de não perceber coisa nenhuma, faz uma negativa reforçada (*não – nenhuma*), que mostra a força de sua alienação, que é vista como fonte de paz (*a grande saúde*), porque a conscientização dos problemas leva à angústia, que é doença. O poeta, na época, não tinha ambições nem esperanças. Os adultos é que as tinham em seu lugar, a seu respeito. É importante observar o emprego de duas preposições justapostas de ser inteligente *para entre* a família restringindo ironicamente o campo de atuação de suas “vantagens” da época: era inteligente, ou considerado como tal, no círculo restrito da família e isso bastava. Pena que não baste mais!

As pessoas da família não possuíam, na época, importância em si mesmas, mas, sim, em conjunto, como a família total: são sempre tratadas na terceira pessoa do plural, ou por pronomes indefinidos: *ninguém, todos, outros*. Isso é comum nas crianças, que veem pais,

irmãos e demais parentes não em si mesmos, mas como a constelação familiar, de segurança e carinho.

No que toca ao ritmo desse e de outros segmentos, é irregular: os versos são livres, ora muito longos, ora curtos, como a mostrar o tumulto desordenado das recordações, que afluem espontaneamente, sem planejamento. Não há rima, o que reforça a afirmação anterior.

*Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.  
Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida.  
Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo.  
O que fui de coração e parentesco.  
O que fui de serões de meia-província.  
O que fui de amarem-me e eu ser menino.  
O que fui — ai meu Deus— o que só hoje sei que fui...  
A que distância!...  
(Nem o acho...)  
O tempo em que festejavam o dia dos meus anos.*

Como já iniciara no segmento anterior, o poeta continua suas reflexões sobre o passado e cada vez mais se conscientiza de que aquela felicidade era decorrente das circunstâncias e não de seus méritos pessoais. E suas reflexões se tornam irônicas e um tanto cínicas, como se ele se envergonhasse da emoção que as recordações vão trazendo.

O segmento inicia-se com um paradoxo: *quando vim a ter esperanças já não sabia ter esperanças; quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida*. Ou seja, quando saiu daquele estado de envolvimento, decorrente da inocência infantil, quando se viu agente de sua vida e quis raciocinar e querer para si mesmo, já era um adulto amargo e desiludido, já não sabia ter esperanças, já perdera (ou nunca o tivera?) o sentido da vida. Tudo o que fora, de feliz, não fora por sua vontade ou por seu mérito, mas pelas circunstâncias, pelos outros: foi de *suposto a si-mesmo, de coração e parentesco*, por ser visto pelos olhos magnânimos e benevolentes dos que o amavam, e conversavam sobre ele, durante os serões. Parece até que se podem ouvir as conversas das tias e comadres (Que gracinha! Esse menino vai longe!... É tão esperto, tão arteiro! Imagine que outro dia...). Não importava ser verdade ou não: era assim que era visto. E hoje, ao ver-se com seus próprios olhos, desiludidos e realistas, o poeta sofre e se entristece: *O que fui ai meu Deus o que só hoje sei que fui... A que distância!... (Nem o acho...)* *O tempo em que festejavam o dia dos meus anos...* As reticências refletem o ritmo das recordações e do sofrimento que trazem. Os parênteses em *nem o acho* e as reticências reforçam a ideia de que esse tempo realmente está escondido.

*Pára, meu coração!*

*Não penses! Deixa o pensar na cabeça!*  
*Ó meu Deus, meu Deus, meu Deus!*  
*Hoje já não faço anos.*  
*Duro.*  
*Somam-se-me dias.*  
*Serei velho quando o for.*  
*Mais nada.*  
*Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...*  
*O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!...*

O ritmo das recordações acentua-se de tal forma que o poeta não suporta mais e grita: *Pára meu coração! Não penses! Deixa o pensar na cabeça!* Aparentemente, tem-se um contrassenso, já que o coração não pensa. Aliás, Fernando Pessoa é mestre na arte do paradoxo. Mas, quando o sofrimento é demais, obscurece a razão; e é isso o que acontece ao poeta. É como se gritasse consigo mesmo para parar de sofrer ao lembrar. E necessário devolver à razão o controle da situação, para que o sofrimento seja um pouco menos intenso. Sofrimento retratado na expressão *ó meu Deus* repetida por três vezes e finalizada por um ponto de exclamação.

Nesse segmento, os versos são curtos, separados por pontos finais, dando uma ideia forte do contraste com o passado, suave e longo, doce de se recordar. Ainda uma vez, o poeta é passivo: já não faz anos... *Duro. Somam-se me dias. Serei velho quando o for. Mais nada.* Sempre passivo. Sempre sentindo diante dos fatos da vida. Sofrendo ou sorrindo, mas sempre objeto, nunca agente de seus dias. Nunca sujeito.

➤ **Experimentação estilístico-gramatical de algumas passagens da obra *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa**

O comentário traçado desta obra será, em grande parte, pautado nas técnicas criativas e/ou inventivas. As criações e/ou invenções evidenciadas aqui se darão a partir das experimentações dos múltiplos sentidos advindos da escrita estilística de Guimarães Rosa, ou seja, as experimentações concernirão com base nos desdobramentos linguísticos-linguageiros presentes em sua prosa. Contudo, as prospecções experimentativas se darão a partir da perspectiva do leitor. De fato, podemos dizer que quem escreve e/ou cria, experimenta. Então, dizemos que Guimarães Rosa experimentou a língua e deixou obras para que possamos também experimentar. Vamos então à experimentação:

O estilo-Guimarães Rosa<sup>36</sup>, como chamamos o modo de experimentação linguístico-lingueira operado por Guimarães Rosa é dotado de plenos desvios da norma. Desvios que aferem tanto a gramática quanto o sentido textual das palavras em si. Dessa forma, é possível perceber em grandes produções do artista/autor uma (des)(re)construção sintática da língua. Visando o processo de criação e experimentação destacamos algumas passagens da obra *Grande Sertão Veredas*:

*[...] daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo **satanazim**, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa; razão que o Simpilício se empresa em vias de completar de rico. Apre, por isso dizem também que a besta pra ele **rupêia**, nega de banda, não deixando, quando ele quer amontar... Superstição. Jisé Simpilício e Aristides, mesmo estão se engordando, de assim não-ouvir ou ouvir. Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente **porfalando** que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um Moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para aqui vir — normal, a cavalo, dum dia-e-meio — ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras! Ou, também, quem sabe — sem ofensas — não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazido divertimento engraçado? Há-de, não me dê crime, sei que não foi. E mal eu não quis. Só que uma pergunta, em hora, às vezes, **clarêia** razão de paz. Mas, o senhor entenda: o tal moço, se há, quis mangar. Pois, hem, que, despontar o Rio pelas nascentes, será a mesma coisa que um se redobrar nos internos deste nosso Estado nosso, **custante** viagem de uns três meses... Então? Que-Diga? Doideira. A **fantasiação**. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!*

Nas primeiras páginas da obra de Guimarães Rosa, já é possível perceber e identificar os desvios ocasionados em relação à norma padrão. As recorrências desviantes da norma são efeitos das produções estilísticas, do estilo individual e da experimentação do autor. Um fator importante a se destacar é que os desvios só são considerados recorrências de um estilo quando ao seu uso são atribuídas prospecções de sentidos.

Na composição das palavras *Satanazim*, *rupêia*, *clarêia*, *porfalando*, *custante*, não há desvio nas suas prospecções de sentido, apesar dos aferimentos gramaticais. Os sentidos percebidos com as composições ilocucionárias remetem apenas ao uso corrente e popular das palavras no sertão do país. Na composição da palavra “*fantasiação*” percebemos a junção de um verbo e um substantivo: *fantasiar+ação*, assim, o sentido se dá na ação de *fantasiar*.

É por meio do ato de *fantasiar* que o autor inventa, na língua, sua própria língua. Suas invenções transformam palavras e transformam os sentidos das palavras. Podemos, de fato, dizer que Guimarães Rosa reage ao código linguístico ao romper com a sintaxe da norma.

---

<sup>36</sup> Cf. Tedesco (2001).



Percebe-se a partir das suas reações, em sua escrita, um certo hibridismo em algumas composições lexicais do seu texto. Vejamos:

*Quando, então, sararam. Mas os olhos deles vermelhavam altos, numa inflama de sapiranga à rebelde; e **susseguinte** — o que não sei é se foram todos duma vez, ou um logo e logo outro e outro — eles restaram cegos. Cegos, sem remissão dum favinho de luz dessa nossa! O senhor imagine: uma escadinha — três meninos e uma menina — todos **cegados**. Sem remediável.*

De acordo com Tedesco (2001), algumas das composições de Guimarães Rosa causam estranheza à leitura. Essa estranheza está ligada ao hibridismo presente em sua construção. Um belo exemplo desse hibridismo se encontra na palavra grifada na passagem acima. A palavra *Susseguinte* se dispõe de uma composição que pode ser pensada a partir da junção de duas palavras, como suceder e/ou seguinte. Segundo Garcia (2015), a seguinte composição se dá a partir do processo de aglutinação ocasionada por palavras sinônimas, sendo elas “subsequente” e “seguinte” e que, além disso, a expressão ainda faz alusão ao verbo suceder, o que, por sua vez, resultaria na ideia de “sucedeu o seguinte”. A noção estilística atribuída ao desvio do autor nos faz perceber dois sentidos imbuídos na expressão, como o de acontecimento, que particularmente está ligado ao sentido de “suceder”, e daquilo que venha a seguir o acontecimento e/ou que vem logo após o acontecer, atrelado ao vocábulo “seguinte”. Além dessa, outras composições híbridas também se fazem presentes em toda a obra.

As composições marcadas pelo estilo de Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas*, ainda são consideradas neologismos, visto que suas criações advêm a partir das suas percepções linguístico-linguageiras. Assim, a palavra *susseguinte* também pode ser considerada um neologismo advindo da escrita estilística do autor. No discorrer da prosa de Riobaldo ainda nos deparamos com a palavra “cegados”, onde o autor transforma um adjetivo e/ou um substantivo masculino “cego” em um verbo, um passado participio.

Na passagem abaixo, evidenciamos a composição do substantivo “Nonada” que, em síntese, trata-se também da junção de outros dois vocábulos, sendo “não” e “nada” (cf. Rosa, 1970). A expressão é apresentada na primeira frase da narrativa, gerando inclusive uma certa estranheza a sua leitura, principalmente, por encontrar por revelar em seu conceito insignificância, coisa de pouca importância, ninharia e/ou até mesmo coisa sem coisa, conforme a definição exposta no dicionário Houaiss (2009):

— *Nonada*. *Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego.*

As composições do autor causam uma certa estranheza ao leitor que se depara com aspectos de uma linguagem híbrida. De fato, percebemos uma revitalização linguística por parte do autor ao empregar, em suas criações, o próprio ato de criar. As concatenações híbridas e neológicas de Guimarães Rosa inferem novas formas de perceber o significante a partir do sentido já conhecido. Desse modo, podemos perceber que o autor, ao inferir novos sentidos as expressões e/ou as palavras, passeia pelas formas linguístico-gramaticais, experimentando assim, o próprio acontecimento<sup>37</sup> na língua(gem).

*[...] Chegassem viessem aqui com guerra em mim, com más partes, com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona, ai, se, se! É na boca do trabuco: é no té-retê-retém... E sozinhozinho não estou, há-de-o. [...]*

Ainda em nosso percurso, deparamo-nos com um outro exemplo de aglutinação. Desta vez, a palavra em questão se trata de “sozinhozinho”. É importante salientar que, ao ler tal criação, percebemos um certo grau e/ou valor intensivo acrescentado ao seu significante. É de conhecimento geral que a palavra “só” não exprime intensidade de valor emocional, quando usada em seu contexto conceitual. A palavra “sozinho” já exprime um certo valor intensivo em relação ao sentido de estar só o que, por sua vez, remete-nos à ideia de “muito só”. Todavia, notamos que, no contexto apresentado pelo autor, o emprego da palavra “sozinho” seria insuficiente para expressar o sentido pretendido. Dessa forma, destaca Coutinho (2019) a necessidade do acréscimo do sufixo diminutivo “-inho”, “-zinho”, que, por sinal, é usado em contextos linguageiros com propósitos intensivos atribuídos a algumas palavras e/ou expressões. Assim, “sozinhozinho” escapa ao sentido originário, fazendo-nos pensar na ênfase do “extremamente só” e/ou do “muito, muito só”.

Os traços *criantes* de Guimarães Rosa que chamamos de neologismos, cujo desenvolvimento advém da criação de novas palavras, são sempre compostos por uma palavra base (radical), um prefixo e/ou um sufixo. Assim, o autor utiliza, em cada criação, a adição de morfemas à composição da palavra. Um belo exemplo da adição de morfemas nas composições de novas palavras pode ser percebido na passagem abaixo:

---

<sup>37</sup> Discorremos sobre o acontecimento na língua(gem) no capítulo seguinte, intitulado “*O estilo e o devir: o processo de individuação da língua na literatura*”.

[...]Um punhado quente de vento, passante entre duas palmas de palmeira... Lembro, deslembro. Ou — o senhor vai — no soposo: de chuva-chuva. [...]

Na passagem acima podemos perceber que a palavra soposo é uma das constituições neológicas do autor. Nota-se, na composição da palavra em questão, a metamorfose provocada por Rosa ao transformar o substantivo “sopa” em um adjetivo, com a adição do sufixo -oso, gerando assim soposo. Um fator interessante a se destacar é que o sentido atribuído a palavra é o mesmo percebido no termo “ensopado”, utilizado para a compreensão do sentido de alguém “muito molhado”. É possível perceber ainda, na passagem, a repetição da palavra “chuva”, esta repetição pode ser considerada um traço estilístico do autor que, ao repetir, enfatiza o sentido de “muita chuva”. Outros termos também se encontram em repetição ao longo do texto, como por exemplo “ué-ué” e “vau-vau”.

O traçar estético-criante de Guimarães Rosa se dá por todo o texto de o *Grande Sertão Veredas*. É evidente que, ao escrever, o autor brinca com as noções de escrita ao fundir palavras e/ou ao adicionar morfemas para criar novos conjuntos e/ou novos segmentos de sentido. Algumas das suas composições nos permitem também passear por entre a língua, repensando os diversos sentidos vocabulares que podem advir do seu sentido real.

Os aspectos linguageiros apresentados pelo autor em seu traçar nos faz pensar na língua em quanto acontecimento, visto que as transformações não ocorrem somente com as palavras, mas também com as classes que envolvem as categorias gramaticais. Os verbos passam a ser adjetivos e/ou substantivos; os adjetivos passam a ser verbos e/ou substantivos; e, assim, sucessivamente. Destarte, podemos dizer que não só as palavras são híbridas na escrita de Guimarães Rosa, como também a gramática. O hibridismo presente em sua escrita proporciona a criação de um mundo repleto de individualizações e rizomas que se transformam e se emaranham de acordo com a fusão das palavras e da experimentação dos seus sentidos.

#### 4. O ESTILO E O DE VIR: O PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO DA LÍNGUA(GEM) NA LITERATURA

Há mais uma vez dois aspectos nessa ideia. Por um lado, a filosofia é criação, isto é, tem a função de criação, assim como a ciência, a arte, a literatura. O elemento da filosofia, portanto, não é dado, não existe implicitamente, velado, sendo revelado pelo filósofo; é criado e se conserva como uma criação. O pensamento filosófico é criador porque faz nascer alguma coisa que ainda não existia, alguma coisa nova. A esse respeito Deleuze está seguindo não só Bergson, mas principalmente Nietzsche, quando este diz que o filósofo não descobre: inventa. (MACHADO, 2009, p.15)

A submersão da linguagem, e dos estudos acerca da língua no campo da filosofia, permite-nos perceber e experimentar noções mais amplas e processos que transpassam, modificam e transformam os sentidos e as significações das chamadas unidades gramaticais de escrita pertencentes à variante padrão portuguesa, ou seja, as palavras. As palavras são os traços, os gramas<sup>38</sup> e os diagramas; são também, os cortes e os recortes linguísticos que, expressos pela potência do pensar, dão sentido à linguagem falada e às suas representações na escrita. São os usos de tais unidades que nos possibilitam viajar por entre os múltiplos territórios da língua e da linguagem, além de nos fazer experimentar, por meio de criações e devires, novos sentidos e sensações, enxergando onde não se pode ver, ouvindo onde não se pode ouvir e falando onde não se pode falar.

É dessa forma que navegamos por mares desconhecidos, participamos de guerras, presenciamos momentos de amor, paixão, sedução e erotismo, além de momentos fantásticos e mágicos, pois podemos por meio da língua(gem) criar realidades e mundos. É a literatura que nos convida a presenciar e viver tais acontecimentos. A literatura ultrapassa e foge do convencional, engendrando situações inesperadas e originais o que, por sua vez, resulta num princípio criativo das dimensões da própria vida (BASTAZIN, 2015).

A premissa criativa da língua exige uma contribuição “do fora” da linguagem em consonância com o devir. Segundo o pensar de Deleuze, nos escritos de Machado (2009, p. 213), o devir é pensado em contraposição às imitações, reproduções, semelhanças e/ou identificações. O devir não está relacionado ao *alcançar* de formas e/ou significações dominantes, mas sim no seu escape. O devir não pode ser compreendido como algo imaginário

---

<sup>38</sup> De acordo com Oliveira, Duarte e Peel (2019, p. 46), “os gramas são traços, desde as garatujas infantis, até as letras e diagramas mais complexos”. E os diagramas são compreendidos como a expressão da intensidade dos pensamentos, uma vez que “os pensamentos são primeiramente sons, e as linguagens são primeiramente traços; logo, temos, antes de qualquer pensamento ou expressão linguística, sons (balbucios) ou traços (garatujas) que funcionam de modo transversal, revelando a necessidade do diagrama” (OLIVEIRA; DUARTE; PEEL, 2019, p. 47). Em Francis Bacon: lógica da sensação, Deleuze diz que “o diagrama é o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas assignificantes e não representativos” (DELEUZE, 2007, p. 104).

e/ou imaginativo, pois ele é real e implica ao ser intensidades individuantes que, por sua vez, o permitem se desterritorializar<sup>39</sup> e traçar, durante o processo de escrita, as suas linhas de fuga.

Nos anseios linguísticos e literários, o devir é capaz de atingir um contínuo de intensidades que possuem valor somente em si mesmas; assim, podemos dizer que o devir promove o acontecimento na língua, uma vez que, ao experimentar o devir nas práticas languageiras, somos capazes de encontrar um mundo de puras intensidades, onde todas as formas, as significações, os significantes e os significados são desfeitos a favor de matérias não constituídas, dos processos de desterritorialização dos fluxos e/ou dos movimentos de dobras do pensamento e dos signos assignificantes (ou seja, imperceptíveis, intangíveis e não-representativos, mas criativos) (MACHADO, 2009).

Podemos dizer que o devir é o processo responsável por todo o ato e/ou fenômeno de criação na língua(gem), uma vez que, durante a passagem sob o território linguístico-gramatical, pousamos e, durante os pousos, degustamos de certos princípios, atos e ações que nos conduzem à experimentação do aprender (à aprendizagem). A aprendizagem é o princípio da criação e é o que nos proporciona transformações e metamorfoses. É importante ressaltar que, como devir, o ato de aprender não implica conformidades e modelos, réplicas ou cópias, mas implica desterritorializar-se e habitar um território diferente daquele tal qual já conhecemos.

O habitar produz aprendizado, que resulta em criação, criação por meio da língua(gem) e das palavras. De acordo com Bastazin (2015), a criação por meio da palavra se dá como uma ação contínua do homem, diante das inquietações que o movem, e que tal ação implica numa necessidade de *pairar* diante da variante, para expressar com mais exatidão aquilo que se pode e/ou se pretende dizer, quanto, ao mesmo tempo, revelar o seu poder em não dizer.

As aspirações linguísticas que circundam os compêndios literários da língua necessitam de uma experimentação, e de fato é o que buscamos neste trabalho. Buscamos não só uma experimentação, mas um refúgio na literatura, que nos conduza a um olhar para além dos anseios convencionais das práticas languageiras. Para que isso seja alcançado, faz-se necessário refletir o sentido da língua(gem) literária como percepto<sup>40</sup> criativo da língua. Destarte,

---

<sup>39</sup> De acordo com Deleuze & Guattari (1997, p. 224), o processo de desterritorialização pode ser compreendido como o movimento de abandono e/ou saída de um território do qual se habita, “é a operação da linha de fuga”. Concomitante à desterritorialização está a reterritorialização que se dá como um movimento de construção de um novo território, assim, ao desterritorializar, automaticamente, estará o ser se reterritorializando. Dessa forma, “temos que pensar a desterritorialização como uma potência perfeitamente positiva, que possui seus graus e seus limiares e que sempre é relativa, tendo, em reverso, uma complementaridade na reterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 69).

<sup>40</sup> De acordo com o *Abecê Filosófico da Arte-Cartografia*, de Oliveira, Costa e Silva (2020, p.100), perceptos não são percepções, nem dependem de estados ou da situação daqueles que os experimentam, mas se dão como um

aportamos na concepção literária compartilhada por Rancière (1999), que, ao atribuir um sentido à expressão literatura, informa-nos que, para especificar um sentido a tal expressão, faz-se necessário compreendê-la não como um simples conjunto de produções das artes de escrita, mas como uma nova concepção de arte, uma nova modalidade artística a ser sentida e vivenciada; assim, a literatura não é apenas um conceito novo,

Um novo nome para as belas letras, a poética ou a ficção, mas o nome de uma arte nova, que substituiu as regras das artes poéticas e as normas da representação por seu princípio. Essa arte nova, obrigada a dar às suas produções um fundamento que substituísse as regras da poética, realizou isso identificando-se com um modo específico do pensamento. É essa identificação que designo pelo nome de metafísica objetiva da literatura. (RANCIÈRE, 1999, p.01)

As inquietações acerca de uma nova percepção da literatura nos provocam reflexões a respeito dos seus fundamentos, das suas potencialidades e dos seus atributos, que visam, por sua vez, interações técnicas imitativas e estilos de natureza representativas. Assim, o que se busca neste novo pensar é a fuga desses princípios tradicionais, uma vez que a arte da literatura devém do estilo que sempre se faz presente, conduzindo os vocábulos e as expressões para além das formas de representação e imitação. De acordo com Rancière (1999), os fundamentos técnicos de representação citados aqui tomam consistência numa metafísica, mas numa metafísica da representação, e a fuga dos princípios representativos se dá por meio do estilo, pois

[o] estilo é – segundo Flaubert, cabe lembrar – uma maneira absoluta de ver as coisas. As palavras têm um sentido, mesmo quando são empregadas pelos escritores. E absoluto quer dizer desvinculado. O estilo é a potência de apresentação de uma natureza desvinculada. Desvinculada de quê? Das formas de apresentação dos fenômenos e de ligação entre os fenômenos que definem o mundo da representação. Para que a literatura afirme sua potência própria, não basta que ela abandone as normas e as hierarquias da mimesis. É preciso que abandone a metafísica da representação. É preciso que abandone a "natureza" que a funda: seus modos de apresentação dos indivíduos e as ligações entre os indivíduos; seus modos de causalidade e de inferência; em suma, todo seu regime de significação. (RANCIÈRE, 1999, p.03)

Partindo das fundamentações acima, ressaltamos a importância da individuação como lugar do acontecimento e do abandono das percepções representativas. É na individuação que uma nova literatura é apreendida, pois com a fuga dos *velhos* princípios, novos preceitos se constituem, e, como uma dança de movimentos contínuos, as individuações se desfazem

---

conjunto de sensações que valem em si mesmas e excedem qualquer ser e/ou coisa vivida, assim, “a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE, 2016, p. 194 apud OLIVEIRA; COSTA; SILVA, 2020, p. 100). Ainda, de acordo com os autores (2020, p.100), o percepto é constituído por um contíguo de efeitos e sensações advindos das obras de arte.

(deixando antigos preceitos) e se refazem, apresentando uma nova acepção dos anseios potenciais da literatura como lugar de criação. Sobre isso Rancière (1999) nos diz o que segue:

A potência antiga da representação dizia respeito à capacidade do espírito organizado de animar uma matéria exterior informe. A potência nova da literatura é apreendida, inversamente, no ponto em que o espírito se desorganiza, em que seu mundo racha, em que o pensamento explode em átomos que experimentam sua unidade com átomos de matéria. (RANCIÈRE, 1999, p. 04)

Em suma, são as experimentações que nos permitem vivenciar e captar a síntese do novo, causando-nos ainda, durante o processo de individuação, um aflorar de novas fecundidades. São as fecundidades que ocorrem por entre as metamorfoses, que nos permitem perceber que o real sentido da literatura se dá na experimentação do acontecimento na linguagem, no devir.

#### **4.1 Literatura e metamorfoses: o acontecimento da língua(gem)**

O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. Segundo as três determinações precedentes, ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece. (DELEUZE, 1974, p.152)

A premissa do acontecimento opera relações imanentes entre o pensar e a percepção da vida, no pensamento de vivência e nas noções que implicam a língua(gem). O acontecimento, nas noções de compreensão e percepção da vida, comporta relações, movimentos, modificações e/ou transformações naquele que vive, dando origem a vínculos que são rizomáticos e que são formados pelo contato do ser com o mundo vivente. O acontecimento concerne ao movimento e à modificação das coisas (sujeitos e/ou predicados) que dão sentido à vida no mundo (TRINDADE, 2020).

Enquanto seres viventes somos imersos numa vontade intangível de viver, experienciar, degustar e experimentar, de fato, as proposições que nos são disponíveis pelo sensível. São as proposições que nos permitem sentir as dualidades dos corpos em constantes metamorfoses e/ou transformações em decorrência das mudanças disseminadas pelo acontecimento. É o acontecimento que nos permite presenciar o neutro e o pré-individual, acarretando em si o uno, múltiplo e singular. Dessa forma, percebemos que o sentido da vida se dá no acontecimento. Tais palavras foram experimentadas em *A lógica do sentido*, onde Deleuze nos apresenta, a partir de um refletir estoico, o majestoso conceito de acontecimento.

Como incorporal, o acontecimento implica noções à língua(gem) que nos permitem fugir de certos princípios paradigmáticos e perceber, enquanto habitamos um território que pensamos já conhecer, a existência de um novo mundo. Um mundo composto por dualidades e devires, sentidos e sensações, e, acima de tudo, um mundo que em si mesmo se transmuta, tornando-se novo a cada degustar da sua doce velhice. Assim, pautando-se na filosofia estoica do acontecimento apresentada por Gilles Deleuze, adentramos no campo linguístico-gramatical responsável e/ou capaz de unir, sob uma mesma perspectiva, os preceitos gramaticais e literários de uma língua, a Estilística.

Antes de adentramos nas noções de estilística é importante ressaltar que buscamos, por meio da filosofia do acontecimento, uma experimentação criativa daquilo que nos move enquanto animais segmentários<sup>41</sup>, que devém de modo contínuo na direção do investigar, do conhecer, do perceber e do compreender as *artes languageiras*. Podemos atribuir o sentido de *artes languageiras* a todas as sensações e maravilhas que, por meio da língua ou das suas afecções com a linguagem, agraciam, satisfazendo-nos. Tal satisfação nos é apresentada pela literatura, nos momentos de leitura, enquanto devoramos e/ou nos deleitamos com certas obras. Podemos ainda gozar do poder da escrita que, assim como a leitura, também nos motiva, movendo-nos e nos fazendo desbravar caminhos esplendorosos e estonteantemente fantásticos e majestosos.

Conhecida por muitos como a escrita “imaginativa”, a literatura transpassa por entre os compêndios artísticos e filosóficos desde a antiguidade, elencando distinções entre fatos, ficções e noções em verdades históricas e artísticas. Além de encantar a todos os contempladores e amantes da língua(gem)<sup>42</sup>, com novelas que retratavam acontecimentos e com romances que, por vezes, “*não eram claramente fatuais e nem claramente fictícios*”<sup>43</sup>, mas híbridos entre ficção e fatos.

Nesse sentido, podemos ressaltar três das principais grandes obras literárias da antiguidade, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, e a *Teogonia*, de Hesíodo, que explicavam a origem do mundo, dos fatos e dos acontecimentos, segundo a vontade dos deuses, apresentando-nos o mito como uma das primeiras formas de consciência do pensamento literário (MEIER, 2014).

---

<sup>41</sup> Para Deleuze & Guattari (1996), somos constituídos por segmentos, segmentos rizomáticos, compostos por linhas de tipos e/ou estados diferentes e que tecem segmentos diversos no seio da vida. Os segmentos podem reforçar os modos de desenvolvimento do ser e/ou desfazer territórios, liberando fluxos e experimentações reterritorializantes. Assim, somos segmentados por todos os lados e direções, pelo habitar, pelo circular, pelo trabalhar, pelo brincar, pelo amar, sendo pai e sendo mãe, como exemplos dessas segmentações.

<sup>42</sup> Aqui referimos como amantes e contempladores da língua(gem) aqueles que se dedicam à arte de ler e escrever.

<sup>43</sup> (EAGLETON, 2006, p.2).



De acordo com Eagleton (2006) é importante destacar também que um dos aspectos que nos impele aos textos literários está diretamente entrelaçado aos anseios linguísticos atribuídos e contidos nas suas formas textuais. Dessa forma, seria interessante refletirmos nos termos empregados acerca de sua noção criativa e/ou imaginativa, não pela veracidade real dos fatos apresentados e/ou representados em seus compêndios, mas pela sua forma peculiar de empregar a linguagem, pois assim como afirma Eagleton (2006, p. 3),

[a] literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. Se alguém se aproximar de mim em um ponto de ônibus e disser: "Tu, noiva ainda imaculada da quietude", tenho consciência imediata de que estou em presença do literário. Sei disso porque a tessitura, o ritmo e a ressonância das palavras superam o seu significado abstrato - ou, como os linguistas diriam de maneira mais técnica, existe uma desconformidade entre os significantes e os significados.

A partir das palavras do autor (2006), somos capazes de perceber novos traços e traçados que, por meio da literatura (ou melhor dizendo, da escrita literária), são apresentados e imergem para nós como fenômenos literários. A linguagem é transformada e embebida em sensações, sentidos e percepções, ou seja, experimentações, mas experimentações que criam ainda mais percepções, sentidos e sensações. É a literatura que nos permite voar por meio dos usos da língua e das suas interações com a linguagem, promovendo-nos encontros entre o pensar e o agir, entre a vivência e a experimentação das coisas e dos acontecimentos que, por meio dos afetos, potencializam as noções que regem e/ou circundam a nossa existência (IAFELICE, 2015).

Ainda nos é conveniente ressaltar os desdobramentos diante das múltiplas culturas existentes em nosso mundo e que nos são apresentadas, e, por vezes, representadas pelos diferentes contextos que envolvem e dissolvem os compêndios literários (como os textos em contos, mitos e lendas, além de livros e peças teatrais). São as interações com a língua(gem) que possibilitam o nosso desdobrar mediante as artes do conhecer.

A língua(gem) ressona encontros e produz agenciamentos que transpassam o signo e formam rizomas entre a aprendizagem e a verdade. Além disso, a língua(gem) é um constructo imanente que habita o plano do pensamento. A linguagem é o próprio acontecimento que move e transforma os fluxos e as potências do pensar, acarretando a cada transformação inquietações e novos aprendizados, visto que “pensamos, ao certo, quando encontramos um problema, e, quando pensamos, aprendemos” (OLIVEIRA; DUARTE; PEEL, 2019, p. 110). Tais palavras nos remetem ao pensar de Petronilio (2011), pois

Pensar é deixar ser violentado pelo signo que rouba a nossa paz, que violenta o pensamento. A literatura é uma força. É uma potência de devires que nos força-a-pensar. A Literatura, como agenciamento maquínico, é o que faz o homem se metamorfosear até um devir imperceptível. (PETRONILIO, 2011, p. 1)

Em vista disso, é conveniente ressaltar que os entrelaces entre o pensar e suas interações com a linguagem criam elos e linhas de fuga. Os elos e as linhas de fuga que se formam a partir do pensar linguageiro são transdutivos e promovem transformações, modificações e/ou metamorfoses no aspecto linguístico do ser que são percebidas e experimentadas nos momentos de degustação e emprego da variante, ou seja, nos momentos de enunciação e/ou interação comunicativa, bem como nos períodos de vivência do ato de escrever. E é durante o ato de vivência da escrita que presenciamos o acontecimento, a mudança, a criação e o devir; afinal,

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida, que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir; ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível. (DELEUZE, 1997, p.11)

Podemos dizer, com base nas palavras de Deleuze, que a potência da vida se dá no escrever. Escrever é viver, é experimentar a vida pelo viés da escrita, das palavras. É a escrita que nos faz perceber o imperceptível e enxergar aquilo que não se pode ver pelas entrelinhas dos versos e das orações que *ali* são descritas e escritas. A partir da perspectiva deleuzeana, Machado (2009, p. 221) nos relata que o ato de escrever se dá numa tentativa de busca da liberdade daquilo que aprisiona a vida, é procurar uma saída dos cárceres da existência, e assim traçar linhas de fuga, pois são as linhas de fuga que implicam a criatividade e/ou a criação ao exercício do pensar, tornando visível o invisível, audível o inaudível, e dizível o indizível. As experimentações acerca da escrita e das suas viagens por entre as palavras nos remetem diretamente nos escritos de Deleuze (2013), visto que:

Escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga. Para isso é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas um desequilíbrio, sempre heterogêneo: o estilo cava nelas diferenças de potenciais entre as quais alguma coisa pode passar, surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades cuja existência mal suspeitávamos. (DELEUZE, 2013, p. 180)

As articulações entre a linguagem, a literatura e o pensamento implicam naquilo que chamamos de estilo. Nos estudos da língua(gem), o estilo é definido como campo, parte e/ou área da gramática responsável pelos estudos dos recursos afetivos-expressivos e criativos da

língua. O estilo que sob o viés gramatical é denominado Estilística, ainda é considerado um complemento do manual de regras da língua; e, em sua noção, de acordo com a norma, três classificações podem ser atribuídas, classificando-o em fônico, léxico e sintático<sup>44</sup>. As concepções que circundam o conceito de estilo na linguagem, estão ligadas diretamente aos passeios criativos que fazemos durante a escrita de compêndios que nos interligam ao âmbito literário.

É importante ressaltar que os estudos que circundam a noção de estilo na escrita, nos apresentam a Estilística como uma das técnicas de bom e/ou excepcional uso do código linguístico, porém não buscamos aqui limitar o estilo apenas ao viés gramatical e/ou técnico da escrita, mas experimentar o estilo que se desdobra por entre as diferenças e que, por entre o sentido das palavras, cria.

Sob o viés da filosofia da diferença, o estilo transpassa suas funções representativas e implica sobre si funções criativas. Na língua(gem), é por meio das transformações e/ou metamorfoses (das individuações) que podemos perceber o estilo como processo de criação e de devir, pois, como parte do acontecimento, o estilo acarreta movimentos de constituição às formas da língua, resultando na criação de novos sentidos e/ou novos segmentos da realidade.

De acordo com Machado (2009), Deleuze compreende o estilo como uma variação de variáveis, uma variação contínua que concerne e/ou corresponde especialmente à sintaxe, visto que é o estilo que permite e/ou possibilita a partir da sensibilidade do autor/escritor, a criação de uma segunda língua (língua estrangeira) dentro da sua própria língua, ou até mesmo que o autor/escritor escreva e/ou trace em sua própria língua como se fosse uma língua estrangeira, pois a *grandeza de um estilo está na audácia, na ousadia sintática*<sup>45</sup>.

A sensibilidade que se percebe no e/ou através do estilo é o que devém criação. Como criação, o estilo transpassa as duras barreiras que constituem as linhas de subjetivação do ser, tornando-se maleável, implicando rizomas à escrita que, por sua vez, vai transformando, metamorfoseando-se e causando rupturas e rompimentos que se dão a partir da experimentação do devir (devir-escritor), resultando nas chamadas linhas de fuga. Segundo Machado (2009, p. 207), o fundamental interesse de Deleuze nas questões literárias da língua(gem) se direciona, particularmente, aos devaneios fugidios que experimentamos ao passear e voar pelo território

---

<sup>44</sup> Rocha Lima em sua gramática normativa nos apresenta a estilística (estilo) como um recurso de linguagem que visa ao estudo das formas linguísticas e das suas expressividades, e que pode ser classificado em três categorias (fônica, léxica, sintática), sendo a categoria fônica responsável pelos estudos direcionados à valorização dos fonemas e de seus recursos usuais na linguagem, a léxica destinada às funcionalidades representativas da linguagem, visando ao sentido das palavras e subdividindo-se em características e/ou propriedades denotativas e conotativas, e a sintática direcionada as experiências de mudança do sentido e estrutura das frases.

<sup>45</sup> (MACHADO, 2009, p. 207);

linguístico-gramatical e que, assim como um violinista é obrigado a criar o seu som, é dever do escritor criar a sua língua. Assim, são as proposições estilísticas que dão origem a uma nova sintaxe e

possibilitam que o escritor produza um devir-outro da língua, um “delírio” que o faz sair dos eixos, dos trilhos, que o faz escapar do sistema dominante. Assim, ele privilegia na literatura o modo como o escritor decompõe, desarticula, desorganiza sua língua materna para inventar uma nova língua, uma língua marcada por um processo de desterritorialização. Como? Não pela mistura de línguas diferentes, mas por meio de uma construção sintática, da criação de novas potências sintáticas, gramaticais - seria ainda melhor dizer assintáticas, agramaticais - que lhe dê um uso intensivo, oposto ao uso significativo ou significante. (MACHADO, 2009, p. 207)

Nesse sentido, podemos perceber que as proposições estilísticas da língua(gem) se implicam de forma contínua no devir, num devir que cria a partir das individuações e das potências intensivas do pensar. São as potências intensivas do pensamento que conservam o acontecimento na língua(gem) (na literatura), bem como na arte, que se dá como conjunto de sensações em perceptos e afetos, ou seja, em sentidos e expressões, pois o criar na filosofia da diferença não implica dar forma a uma matéria, mas erigir<sup>46</sup> individuações e/ou atualizações constantes (hecciedades) (ZOURABICHVILI, 2016). Ainda é conveniente ressaltar que durante o processo de experimentação do devir, degustamos o mais íntimo das sensações que ressonam nas percepções acerca da língua, das práticas e dos usos, que habitam os fluxos imanentes do pensar, para assim criar; e é com base em tais palavras que recorreremos ao pensar deleuziano:

Não se trata mais de dizer: criar é relembrar; mas relembrar é criar, é ir até o ponto em que a cadeia associativa se rompe,- escapa ao indivíduo constituído, se transfere para o nascimento de um mundo individuante. E não se trata mais de dizer: criar é pensar, mas, pensar é criar e, antes de tudo, criar no pensamento o ato de pensar. Pensar é fazer pensar; relembrar é criar; não criar a lembrança, mas criar o equivalente espiritual da lembrança ainda por demais materiais, criar o ponto de vista que vale para todas as associações, o estilo que vale para todas as imagens. É o estilo que substitui a experiência pela maneira como dela se fala ou pela fórmula que a exprime, o indivíduo no mundo pelo ponto de vista sobre o mundo, e faz da reminiscência uma criação realizada. (DELEUZE, 2003, p.105)

Com base nas palavras citadas acima, é válido ressaltar que a potência do pensar transcorre por entre as relações do próprio pensamento, possibilitando, a partir dos rompimentos associativos presentes nos modos de concepção do ser, uma experimentação *desviante* dos anseios criativos pertinentes às funções cognoscentes da língua e da literatura. E é durante essa

---

<sup>46</sup> De acordo com Zourabichvili (2016, p. 148), a palavra *erigir* assume no vocabulário de Deleuze a função de explicar ou desenvolver como “erigir uma imagem, erigir figuras, erigir ressonância, erigir acontecimentos”.

experimentação desviante que percebemos as interações da língua(gem) no principal elemento formador da literatura, a música e a pintura.

De acordo com Deleuze (1997), o sentido principal da literatura é constituído pelas interações da língua nesses elementos formadores, pois uma música e uma pintura só alcançam a sua completude, e se tornam especiais e dignas de experimentação literária, quando são agraciadas pelo processo de operação da linguagem sobre a língua (ou seja, a experimentação da escrita a partir de quem se escreve), resultando assim numa “música de palavras, uma pintura com palavras, e um silêncio nas palavras”<sup>47</sup>. A música e a pintura se tratam de constructos oriundos das proposições sensíveis do acontecimento, ou seja, são abstrações espirituais causadas pela potência da literatura, que, por sua vez, concebe e nos suscita visões e audições, pois tal potência entalha, em nosso sentido espiritual, olhos e ouvidos, transformando-nos em “alguém com “olhos que transbordam de visões”, e também num ouvinte de sons e de silêncios para os quais ele foi o primeiro a ter tímpanos” (DIAS, 2007, p. 280).

De acordo com Deleuze (1997), o objeto da literatura consiste na experimentação das visões e das audições vivenciadas durante as práticas languageiras que ocorrem por entre os fluxos do pensar. Cabe-nos também ressaltar que as potencialidades dessas proposições são elevadas somente quando degustadas por meio da linguagem, uma vez que só por meio da linguagem são alcançáveis; contudo, já não fazem parte dela, assim como não fazem parte de nenhuma língua, pois funcionam como um devaneio e/ou com um ato alucinatório da linguagem, que caminha para além dos princípios do dizível, e que acontecem unicamente no seu extremo limite. Sobre isso, Deleuze (1997, p. 16) nos fala o que segue:

Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da Linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: e a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias.

De acordo com Dias (2007), podemos considerar as visões e as audições da linguagem como perceptos e afectos literários, pois são a vida não subjetiva concebida pela literatura. Ainda de acordo com as percepções do autor, tudo ocorre a partir da visão, tudo é visão e questão de visão na literatura, porém trata-se de uma visão (visão-devir) que se condiciona e/ou se retém por si mesma, e que se preserva por si, como uma sensação que existe somente em si mesma. Vale ressaltar que essa visão “já não é a de um eu, que já não é minha (percepto), antes

---

<sup>47</sup> (DELEUZE, 1997, p. 141).

sou eu que já só sou ou me torno ela, que passo para ela quando ela passa por mim (afecto)” (DIAS, 2007, p. 281). Dessa forma,

A tarefa da literatura aparece assim conjugada com a de toda a arte. Ela cria, nos termos de Deleuze, perceptos como paisagens não humanas da natureza e afectos como devires não humanos do homem. Todo um paisagismo literário, mas específico, paisagens visuais e sonoras só possíveis com os recursos próprios da literatura. (DIAS, 2007, p. 282)

Nesse sentido, é conveniente ressaltar que as sensações (visões e audições), os perceptos e os afectos podem ser compreendidos como o próprio acontecimento da literatura, pois são criados por e a partir dela. É indubitavelmente com a linguagem, como material exclusivo e essencial da literatura, que tais acontecimentos são concebidos, porém vale salientar mais uma vez que não acontecem na linguagem, e sim no extremo limite da linguagem, ou, melhor dizendo, no limite exterior da linguagem. De acordo com Deleuze (1993), não se deve confundir o exterior da linguagem com o exterior à linguagem, pois ele não existe fora dela, esse exterior é o seu fora.

Dessa forma, podemos compreender os acontecimentos criados pela literatura como esse exterior da linguagem, pois tais acontecimentos se dão como transformações e/ou metamorfoses resultantes do confronto em seus próprios limites, ou seja, tal confronto se daria no exato momento em que as possibilidades da língua seriam levadas ao seu limite e que, ao atingir o este limite, experimentassem o transe, o delírio, o devaneio; ainda nesse momento, caberia às palavras já não dizer, mas pintar e cantar (DIAS, 2007).

Para que a experimentação do delírio linguístico possa ser alcançada é necessário um vislumbre do estilo que, por sua vez, é variável entre os autores e/ou literatos; uma vez que o estilo é o princípio responsável pelas reinvenções e/ou (re) constituições do ser. O estilo é o responsável pelo produzir e/ou efetivar o “*exterior da linguagem*”. Desse modo, cabe ao autor/escritor/literato atravessar, transpassar e/ou segmentar as palavras, e acima de tudo rasgar e/ou ferir, torcer e/ou distorcer a sintaxe da sua língua, violando e/ou rompendo os preceitos do dizível como conjuntura para o alcance do exterior assintático da língua(gem), onde só é possível ver e ouvir (DELEUZE, 1997).

De acordo com Deleuze (1997), não é possível criar na literatura sem que haja destruição da sintaxe da língua materna, visto que, ao criar, gaguejamos, gritamos, e/ou até mesmo murmuramos, porém, evidencia o autor, que a assolação da língua é criadora, é uma destruição, uma devastação criativa e/ou que cria, pois engendra “ao mesmo tempo uma nova

língua na língua que arrasta toda a língua para o seu limite ou exterior” (DIAS, 2007, p.282). Ainda, de acordo com Dias (2007),

A destruição sintáctica, criação de sintaxe (nova língua), limite assintáctico. Tal é na teoria deleuziana a operação poética (poiética) de toda a literatura, ou o triplo aspecto dessa operação. É que para Deleuze o material do escritor não são tanto as palavras mas a sintaxe, a organização da língua em que se escreve. Ora é essa organização, enquanto sistema em equilíbrio relativo do que a língua permite dizer, que o escritor tem que desarticular necessariamente, que “desrespeitar” (Proust), para forçar a língua a dizer o indizível, a suspender-se e a revelar “sob” as palavras paisagens visuais e sonoras nunca antes vistas nem ouvidas. (DIAS, 2007, p. 282)

A partir das palavras acima, é interessante acentuar que o princípio metaestável se faz presente em toda a premissa da criação literária, uma vez que a criação literária se dá sempre a partir das tensões oriundas de um desequilíbrio gramatical, o que resulta num devir outro da língua, ou seja, em um vir a ser na língua, na concepção de uma nova língua, numa língua utópica e devaneadora, içada por novas potências sintáticas, dentro da língua de quem se escreve. Essa língua opera como uma língua de fuga, que caminha e foge para além dos limites da gramática (foge para um limite agramatical), tornando possível o impossível.

As pressuposições que se dão nas línguas de fuga podem se renovar e/ou se reconstruir, tornando-se sempre únicas, novas e originais. Vale salientar que essa é a operação poética vivenciada e experimentada por cada autor/escritor/literato, e é o que define o seu estilo, pois, conforme já abordado no início deste tópico, o estilo vivenciado pelo autor, pelo viés da filosofia da diferença, não implica questões de retórica acerca do escrever bem, mas o seu oposto. Aqui,

[o] estilo é pelo contrário a sintaxe do escritor, mas a sintaxe desviante, “incorrecta”, que ele soube criar, escavar na sintaxe normativa da sua língua e como condição de vidência, ou de fixação dos seus estados de vidência como Ideias estéticas (sensíveis) autónomas, impessoais. Uma vez mais nos termos de Proust, o estilo não é questão de técnica mas de visão. Ele é a língua singular de cada autor, o seu modo único de confrontar a linguagem com o seu avesso ou limite, com a sua face exterior, ou seja com um silêncio que se dá a escutar, ou que dá a ver. Mas essa língua na língua, essa língua estrangeira interior, nunca é, diz Deleuze, assunto privado do romancista ou do poeta. Ela é já, na expressão do filósofo, um “agenciamento colectivo de enunciação”. (DIAS, 2007, p. 283)

Segundo Deleuze & Guattari (2014), o autor-criador, ao conceber uma nova língua, inventa uma língua menor, a qual representa a invenção também de uma minoria, de um povo em exiguidade e/ou falta. Assim, ao escrever, o literato intenciona a exiguidade desse povo como uma nova perspectiva de vida, coexistente somente nas particularidades criativas da

literatura e da arte. Desse modo, o literato não inventa uma estirpe e/ou uma raça dominante, mas uma um povo livre e desacorrentado de toda e qualquer vontade de domínio, e que, como um imenso povo menor, vivente em um mundo maior, possa experimentar o devir-minoritário-universal, uma vez que a literatura é mais assunto de um povo do que da própria história da literatura; logo, toda criação, tanto na arte quanto na literatura, objetivamente implica um acreditar e/ou confiar na vida, como um ato de fé naqueles que acreditam num futuro que está por vir.

#### **4.1. 1 A poesia no acontecimento**

Como componente literário, a poesia ainda se faz presente no acontecimento da língua(gem). Os elementos formadores da literatura, a música e a pintura, também se fazem presentes na poesia, que é constituída de perceptos e de afetos (visões, audições), e de devires outros da língua, como o devir-metamorfose presente no verso de Hilda Hilst, “*a cada instante me vejo renascendo*”.

O cerne da poesia se faz presente no processo de experimentação desviante dos devaneios e/ou delírios da língua, instalando-se contiguamente no exterior da linguagem, ou seja, no seu limite agramatical, cuja palavras já não precisam mais obedecer às coordenações gramaticais da norma sintática, desprendendo-se de toda norma. De acordo com Dias (2007), ao se desprender da norma sintática, desgarrando-se dos seus propósitos discursivos e comunicativos, as palavras adquirem movimentos que possibilitam transpassagens livres e ilimitadas de acordes semânticos e de intensidades rítmicas (melódicas, harmônicas, consonantes e dissonantes), engendrando dissolutas combinações, com o fim de produzir efeitos visuais e sonoros inesperados.

Vale salientar que as combinações engendradas pelas transpassagens das palavras devem ser criadas a partir da perspectiva de cada escritor, resultando numa nova língua poética. Ainda ressalta Dias (2007) que tais combinações se dão como um modo e/ou uma forma de dizer e/ou de se exprimir, ou até mesmo antes do falar, possibilitando visões e/ou audições direcionadas a fazer com que aquele que experimente as combinações possa sentir sensações extralinguísticas que, de nenhum outro modo, podem ser ditas; visto que, nas grandes combinações poéticas, os efeitos perceptuais e afetivos produzidos pela linguagem não são arbitrários, retóricos e nem tampouco metafóricos (DELEUZE; PARNET, 1998). Sobre isso, Dias (2007, p. 284) nos diz que,

Na verdade a invenção poética, ou a poesia como criação de uma língua, não consiste em dizer por belas imagens o que se poderia enunciar de outra forma ou em termos



apoéticos. A poesia é de cada vez a criação de uma língua de imagens, de uma língua imagética pura, de uma dizibilidade configuradora de inéditas visibilidades e sonoridades, língua-limite de visões e de audições “não humanas” no sentido de Deleuze. Mas essa língua é sempre em cada caso o único modo rigoroso de “dizer” essas sensações, essas vidências e devires não pessoais, o modo não arbitrário de dizer o indizível. O autêntico poeta, era Rilke que o afirmava, odeia a imprecisão. Ora, se se tiver em conta estes critérios, raros autores que publicam poemas podem considerar-se poetas.

## 4.2 O ser e o devir: a arte da existência de Hilda Hilst

Quando se pensa a questão da literatura relacionando-a com o tema do devir, isto significa que escrever é um processo, uma linha de fuga: tornar-se diferente do que se é, como também pensava Foucault. E quando Deleuze levanta a questão “O que se torna quem escreve?”, sua resposta é que, se escrever é tornar-se, trata-se de se tornar outra coisa que não escritor, tornar-se estrangeiro em relação a si mesmo e à sua própria língua. (MACHADO, 2009, p.214)

Nesta seção, flunamos pela arte da existência de Hilda Hilst, isto é, por sua trajetória literária, por seu devir-escritora. Para isso, consideramos ser de caráter preliminar a noção de subjetividade, tal como ela é percebida por Guattari e Rolnik: “subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo” (1986, p. 31). A subjetividade, portanto, não resulta em um estado de tomar e/ou reter algo para si, mas numa construção contínua que se dá a partir de agenciamentos e experimentações, durante os momentos de convivência com o outro; o que, por sua vez, pode ser percebido como parte de um contexto social e/ou coletivo, assim como um mundo a ser conhecido, repleto de percepções, fluxos e movimentos, além dos acontecimentos e das desterritorializações criativas, implicando afetos e afecções que nos permitem fazer nascer uma nova acepção dos modos de sentir o sensível e captar a vida. Desse modo é que percebemos a arte da existência de Hilda Hilst e o desejo motriz de sua atividade como escritora.

*[...]quando eu escrevo, é porque eu sinto uma vontade insuperável de dar ao outro uma grande abertura de intensidade.<sup>48</sup>*

Ao passear pelos vocábulos constituintes da língua portuguesa, a autora nos presenteia com sensações e excitações distintas, variadas e únicas, que somente sua suntuosa escrita é capaz de nos fazer sentir. Ainda promove encontros e transformações, metamorfoses que

---

<sup>48</sup> Traços da entrevista ‘Tu não te moves de ti’, uma narrativa tripla de Hilda Hilst’, de autoria de Léo Gilson Ribeiro, publicada originalmente em 1980 e que está no livro *Fico besta quando me entendem*.

transpassam as linhas e/ou os fluxos relativos da existência (da nossa existência), ressonando movimentos múltiplos e infinitos para sermos mais exatos.

Nascida em 21 de abril de 1930 (Jaú - SP), Hilst viveu por 74 anos, escrevendo mais de 50 títulos. Aos 7, adentrou no colégio interno Santa Marcelina, situado na capital paulista, onde estudou por 8 anos. Antes disso, morou em Santos com sua mãe Bedecilda Vaz Cardoso (imigrante portuguesa). Seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, que era jornalista e também escritor (poeta e ensaísta), sofria de esquizofrenia paranoica, o que levou a separação de Bedecilda, ocasionando a mudança para Santos.

Hilda viveu grande parte da sua vida em São Paulo, onde estudou e obteve diploma de bacharel em Direito, aos 22 anos, pela Universidade de São Paulo em 1952; porém pouco exerceu sua profissão. Ainda em sua juventude, por entre os 24 e 30 anos de idade, viajou bastante pela Europa, e viveu uma vida sociointelectual intensa, livre, boêmia e cheia de amores. Aos 35, decidiu mudar-se para Campinas, mais precisamente para a fazenda de sua mãe; para, assim, trabalhar obstinadamente com literatura, uma vez que, com seu modo de vida conturbado, era impossível desenvolver tal trabalho. Em entrevistas, a autora revelou que sua decisão foi tomada após a leitura de um texto do escritor grego Nikos Kazantzakis (*Carta a El Greco*), pois, em seu texto, Kazantzakis afirma que somente se pode chegar ao pleno conhecimento com o isolamento do mundo e com dedicação e determinação em realizar tal ato. Nessa fazenda em Campinas, Hilda construiu a sua residência, chamada de Casa do Sol que, arquitetada pela própria autora, serviria de base para seu viver e trabalhar dedicado exclusivamente à literatura.

Denominada de *torre de marfim* por alguns e de *torre de capim* por Hilda, foi a casa do sol o local em que a escritora concebeu a maior parte das suas obras e produções, e onde ainda veio a receber o beijo da morte, aos 74 anos, em 4 de fevereiro de 2004, como consequência de uma insuficiência cardíaca crônica e de complicações pulmonares. Alguns meses após a morte de Hilda, seu grande amigo, o também escritor Mora Fuentes (1951-2009), iniciou o processo de fundação do Instituto Hilda Hilst - Centro de Estudos Casa do Sol, na chácara onde residia a escritora. Atualmente, o Instituto disponibiliza e desenvolve projetos e programas de residência de moradia para artistas, estudantes e/ou pesquisadores; e conta, ainda, com boa parte de todo o acervo da escritora.

A vasta produção de Hilst se tornou conhecida mundialmente, uma vez que seus títulos receberam traduções em diversas línguas e em diversos países, como Itália, França, Portugal, Estados Unidos, Canadá e Argentina; e suas peças foram encenadas no exterior, também em vários países. Além disso, muitos músicos se inspiraram nas obras da escritora, como Zeca

Baleiro, José Antônio de Almeida Prado e Gilberto Mendes. Um outro marco importante da vida da escritora, que aqui vale se ressaltar, trata-se das várias premiações obtidas durante a sua vida como<sup>49</sup>:

- Prêmio PEN Clube de São Paulo (1962, primeiro prêmio da escritora);
- Prêmio Anchieta de Teatro, com a peça “*O verdugo*” (1969);
- Prêmio da APCA - Associação Paulista dos Crítico de Arte (três vezes, 1977, com a obra *Ficções* na categoria de “Melhor livro do ano”; em 1981 e em 2002, na categoria de “Grande prêmio da crítica”);
- Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (1984 e 1994);
- Prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo (1985);
- Prêmio Moinho Santista, da Fundação Bunge (2002, por todo conjunto de sua obra poética).

Podemos dizer que Hilst viveu a arte, experimentando uma vivência artística e poética que transcorreu por entre as décadas de 50 a 90, e exalando paixão em palavras e em sensações para aqueles que se embeberam de sua obra. Explanou, por entre as palavras, seus mais profundos fluxos, pois toda a sua produção poética está embriagada de puro devir. O devir se faz presente em Hilda, que, como máquina desejante extasiada de puro devir, cria, perpassando e quebrando as barreiras do dizível, da sintaxe, da escrita. Seus versos, sua escrita se dão em frases desarranjadas pelo tradicionalismo sintático da língua, fazendo com que suas palavras possam flunar livremente pelo território rítmico da poesia. Seus personagens afloram e semeiam diferentes modos de enunciar os acontecimentos em prosa e em poesia, fazendo-nos vivenciar músicas e pinturas de modo sinestésico e plural. É dessa forma que a autora edifica, constrói e/ou cria um estrondoso, esplendoroso e deslumbrante universo ficcional em constante movimento, com transformações e com devires singulares.

*Poeta, os homens manipulam a matéria.*

*Artífices do grande sonho dão-se as mãos*

*E é meu canto o fruto dessa espera.*

---

<sup>49</sup> Para a construção do perfil biográfico de Hilda Hilst, neste trabalho, foram coletados dados dos sites Instituto Hilda Hilst, Portal Cultural Hilda Hilst. Além disso, ainda foram coletadas informações do Caderno de Literatura Brasileira - Hilda Hilst, do Instituto Moreira Salles (1999).

*Canto como quem risca a pedra. Te celebro  
Na mais alta metamorfose da minha época.  
Não cantarei em vão<sup>50</sup>*

As sensações de Hilst transitavam por entre as correntes das artes vanguardistas de sua época, e, mesmo reclusa em sua torre de marfim (capim), esboçava contemporaneidade em suas produções. Hilda se encontrava sempre no extremo limite do dizer; criava e (re)criava; metamorfoseava-se por entre as categorias históricas que davam sentido à arte e à literatura. As individualidades presentes em suas obras adivinham dos padrões singulares do seu pensar, das suas sensações e dos seus sentimentos, de seus valores, ou seja, da sua própria personalidade. Dessa forma, é que se fazem presentes em seus traços amplas aberturas de intensidades que nos permitem perceber, nas construções de seus cenários, o caos, que, por sua vez, percorre um caminho incessante e às vezes tortuoso, mas que se move em direção à tranquilidade e ao prazer que se faz presente nos delírios do seu devir-escritora.

#### **4.3 (Trans)Passagens pelo devir-escrita de Hilda Hilst: uma experimentação poética**

*Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada.*  
Gilles Deleuze

Não propomos neste tópico uma simples análise dos escritos de Hilda Hilst, pois tal tarefa seria, para nós, de caráter simplista e, a propósito, não teria plenitude. Propomos aqui uma experimentação, (trans)passagens para sermos mais exatos, pelos traços poéticos/literários/estilísticos e desejantes da escritora. Logo, propomos, ainda, um degustar do acontecimento poético presente em seus versos. Para nós, Hilda Hilst serve como um dispositivo<sup>51</sup>, um conjunto constituído por linhas, que não se limitam, nem delimitam sistemas homogêneos. Para nós, Hilda Hilst, em sua vastidão artístico-literária, é composta de múltiplos rizomas. É a própria rede de rizomas que se traçam, que se seguem e que estão sempre em desequilíbrio. Hilda é rizomática, é composta por linhas que se juntam e que se afastam. Hilda é uma e múltipla ao mesmo tempo.

---

<sup>50</sup> Hilda Hilst, em *Corpo de Luz*, 1967.

<sup>51</sup> Cf. Deleuze, Gilles. *O mistério de Ariana*. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro.

Veremos, assim, a partir de algumas passagens de seus escritos, a dimensão moldada e (re)moldada pela escritora, que nos proporcionará um vivenciar de um mundo repleto de novos sentidos e de novas sensações:

## I

*Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.*

*Antes, o cotidiano era um pensar alturas*

*Buscando Aquele Outro decantado*

*Surdo à minha humana ladradura.*

*Visgo e suor, pois nunca se faziam.*

*Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo*

*Tomas-me o corpo. E que descanso me dás*

*Depois das lidas. Sonhei penhascos*

*Quando havia o jardim aqui ao lado.*

*Pensei subidas onde não havia rastros.*

*Extasiada, fodo contigo*

*Ao invés de ganir diante do Nada.*

## IX

*E por que haverias de querer minha alma*

*Na tua cama?*

*Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas*

*Obscenas, porque era assim que gostávamos.*

*Mas não menti gozo prazer lascívia*

*Nem omiti que a alma está além, buscando*

*Aquele Outro. E te repito: por que haverias*

*De querer minha alma na tua cama?*

*Jubila-te da memória de coitos e acertos.*

*Ou tenta-me de novo. Obrigá-me.*

*(Do desejo, 1992)*

Pensando a poesia enquanto acontecimento, deparamo-nos com o fluxo desejante de Hilda, nas passagens da obra *Do Desejo* (1992). É evidente que, nessas passagens, a temática que se faz presente é aquela que retrata o amor carnal; porém, o que se percebe ao discorrer

sobre os versos de Hilda é uma extrema multiplicidade, que a faz mover-se entre alusões espirituais e prazeres carnavais, sensuais. Hilda é múltipla e, em seus versos, move-se perante os fluxos linguísticos, possibilitando modos diferentes de experimentar algumas das expressões utilizadas em sua poesia. Nota-se, na expressão “Tenta-me”, múltiplos sentidos, carregando em seu enunciado uma elasticidade provocativa e obscena, o que, por sua vez, translada o leitor entre uma possível hipótese, que se dá como uma tentativa e uma tentação, uma provocação à experimentação dos anseios carnavais.

Hilda se move brincando por entre as acepções das palavras, produzindo rizomas e agenciamentos, agenciamentos desejanter, oriundos de sua produção. Em *Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas*, a autora rasga a sintaxe da língua, introduzindo percepções não perceptíveis às palavras, produzindo sensações que se estendem para além das barreiras do dizível. É nesse sentido, de movimentos, de brincadeiras e de degustações das palavras, que Hilda experimenta o seu devir-escritora; ainda poderíamos afirmar que Hilda é uma máquina desejanter<sup>52</sup>, pois ela produz sempre o seu produzir, produz na poesia a própria poesia, inserindo-a assim na língua. Assim como o processo de seu produzir, Hilda se movimenta, expande e cria, metamorfoseia-se, pois produz em si mesma diferenças e multiplicidades.

Segundo Carvalho (2014), é possível perceber, nos compilados poéticos da obra *Do Desejo*, uma relação de contravenção entre o signo e o significado, que, estabelecida por Hilda, transpassa por meio da linguagem uma referencialidade materializante, que se dá e/ou ocorre à medida em que o substrato material da língua passa a ser interrogado metafisicamente. Desse modo, a escritora cria uma poética ontológica, com preceitos que se entrelaçam num desvelar imersivo do sensível, presentes nos fluxos existenciais e nas passagens entre o dizer e o não dizer (e entre o ente e o não-ente). Destarte, as modulações que constituem a poesia hilstiana se dão como conversações entre os componentes opostos de um pensar que, por sua vez, fragmenta-se, reconstruindo partes inseparáveis de um todo separado por um conjunto de proposições opostas; assim, a escritora nos possibilita vivenciar

um éthos engendrado pelo tempo arquetípico próprio de uma realidade mítica, na qual todas as coisas são e estão em correspondência umas com as outras, de forma que, conforme o princípio da ambivalência constituinte do pensamento na imagem, a vida apreende-se em meio à imanência da morte. (CARVALHO, 2014, p. 23)

É nesse sentido que recorreremos ao poetizar na perspectiva de Heidegger (2004), que, ao refletir sobre o poetizar de Holderlin, apresenta-o como um acenar dos deuses aos mortais, o

<sup>52</sup> Cf. *O anti-édipo*, Deleuze e Guattari, 2011, p.239.

que seria, em essência, a linguagem poética; assim, o poeta seria aquele encarregado e/ou transmissor de uma linguagem divina. Carvalho (2014) afirma que a poesia de Hilda se insere nesse meio com uma inversão dos emissores do diálogo divino, uma vez que a poesia da escritora ilumina aquilo que pode vir a ser, e está por vir a ser no humano, o que faz com que a voz presente em sua poética surja como uma interpelação do eu-finito aos deuses ali representados enquanto emissores ausentes. Assim, caberia a poética de Hilda não negar o divino presente na poesia, mas ocasionar, àquele que experimente a sua obra, o desvelar do outro dentro de si, uma vez que o descobrimento de si seria possível somente com o traçar da própria trajetória na penumbra do inexplorado. De acordo com Heidegger (2004), o acenar na linguagem poética implica um significar diferente daquele tal qual utilizado para expressar no cotidiano, um indicar para algo, além do simples ato de se reparar e/ou atentar-se a algo, em razão de coadunarmos no sentido de que

Quem acena não faz apenas com que se repare em si, no sentido de se encontrar em tal e tal lugar e poder aí ser alcançado; antes, o ato de acenar é, por exemplo, na despedida, uma forma de manter o outro perto de si à medida que a distância aumenta e é, inversamente, à chegada, a revelação da distância ainda vigente na proximidade gratificante. Os deuses, no entanto, acenam simplesmente pelo fato de serem. (HEIDEGGER, 2004, p. 39)

Assim, é conveniente ressaltar que Hilda, ao deslindar pelos versos da sua obra, acena, convocando-nos a uma experimentação mediática daquilo que resguardamos dos nossos anseios mais profundos. Em *Extasiada, fodo contigo/Ao invés de ganir diante do Nada*, Hilda nos convida a uma experimentação intensa, ou melhor, à experimentação das intensidades do desejo que nos habita enquanto seres viventes e residentes no sensível. Podemos enfatizar, ainda, que o poetizar compreendido por Heidegger nos apresenta um sentido de desvelar, desvelar os múltiplos desdobramentos da língua, bem como as múltiplas percepções estilísticas que a acompanham. Logo, faz-se presente, na poética hildiana, uma cintilância vibrante de cores em sons, e de ritmos em palavras, o que se dá pelo fluir das chamas no mover dos seus versos.

Cabe-nos evidenciar também que, nos versos que instituem a obra *Do Desejo*, a poética de Hilda movimenta-se primordialmente em direção a uma experimentação místico-erótica que, por sua vez, faz-se presente numa materialidade imaterial do pensamento, ou seja, na imanência do desejo. Desse modo, podemos salientar que os traços poéticos dos versos acontecem não somente pela fusão do erótico com os corpos do sagrado, mas nas acomodações enigmáticas do seu estilo linguístico, vinculando-o às divergências humanas perante a ideia de Deus, de vida e morte (CARVALHO, 2014). Em vista disso, relata a autora, em uma entrevista aos Cadernos

de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles (1999), o que segue: “*A minha literatura fala basicamente desse inefável o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus*”.

O sagrado é recorrente e se faz presente nos escritos de Hilda, mesclando-se com as sublimações eróticas de sua linguagem, o que, por sua vez, dá-se por meio de uma extrema expressividade linguística e, ao mesmo tempo, permeia-se num constructo híbrido de afetos; assim, a poeta busca apreender, por entre seus versos, o deus que julga desmistificar (BEZERRA, 2011).

De acordo com Duarte (2014), o interesse poético de Hilda se dava na constituição de uma poesia que não representaria o real, mas que o apresentaria e/ou que daria forma a um real possível. Assim, de modo informe e larval é que a escritora nos apresenta os possíveis modos e estados da alma, excedendo, em sua poesia, os sentidos e as significações, transitando entre o dizível e o indizível.

Visando essa transitoriedade entre o dizível e indizível é que Duarte (2014) ainda destaca que, na poética de Hilda, aliás, nos versos da obra em questão, os sentidos perpassam de forma minuciosa, matizando e/ou transpassando as instâncias e as súplicas do desejo que, além de expressar uma vivência carnal, sugestiona, ainda, uma impossibilidade de verbalização plena, ocasionada pela irredutibilidade no corpo do pensar, ou até mesmo da própria palavra.

Os movimentos e atravessamentos de Hilda pelas artes poético-linguageiras conjecturam linhas de fugas que fazem com que a escritora se desterritorialize e se reterritorialize em si mesma, e em sua poesia. Nesses movimentos de fuga é que Hilda experimenta o seu delírio, o seu devaneio linguístico/literário/estilístico, entrando num processo de criação avassalador; ainda que haja uma presença divina em sua poética, é pertinente ressaltar que sua experimentação erótica não é impedidora de comunhão com o profano, já que se estabelece como uma máquina de sensações e experimentações desejanças. É possível notar, no fragmento abaixo, a personificação do desejo como eternidade, um queimar que arde incompreensivelmente e interminável:

#### IV

*Se eu disser que vi um pássaro*

*Sobre o teu sexo, deverias crer?*

*E se não for verdade, em nada mudará o Universo.*

*Se eu disser que o desejo é Eternidade*

*Porque o instante arde interminável*



*Deverias crer? E se não for verdade*  
*Tantos o disseram que talvez possa ser.*  
*No desejo nos vêm sofomanias, adornos*  
*Imprudência, pejo. E agora digo que há um pássaro*  
*Voando sobre o Tejo. Por que não posso*  
*Pontilhar de inocência e poesia*  
*Ossos, Sangue, carne, o agora*  
*E tudo isso em nós que se fará disforme?*  
 (Do Desejo, 1992)

As movimentações poéticas de Hilda resultam numa desconstrução da realidade representativa da literatura, ocasionada pelas noções de imagens da mimesis, que reconstrói uma nova realidade, uma realidade pautada no movimento, na multiplicidade, em imagens-movimentos. Em Deleuze (1985), a imagem não é senão outra coisa além da matéria que constitui o mundo e/ou o real, assim, pautando-se numa visão bergsoniana, o autor (1985) nos diz que o mundo, a realidade, dá-se como uma imagem que se transmuta e muda sem cessar, e que

O movimento tem, pois, duas faces, de alguma maneira. De um lado, ele é o que se passa entre objetos ou partes, de outro lado ele é o que exprime a duração ou o todo. [...] Há imagens-movimento que são cortes móveis da duração [e] há enfim imagens-tempo, isto é, imagens-duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, além do movimento mesmo. (DELEUZE, 1985, p. 22)

Com base nas palavras de Deleuze, podemos evidenciar imagens-movimento em tempo, duração e relação nos seguintes versos: *Se eu disser que vi um pássaro/ Sobre o teu sexo, deverias crer? / E se não for verdade, em nada mudará o Universo/ Se eu disser que o desejo é Eternidade/ Porque o instante arde interminável/ E tudo isso em nós que se fará disforme?* É por entre essas imagens-movimento que experienciamos e experimentamos a criação de uma realidade múltipla e disforme, o que, por sua vez, possibilita aquele que degusta, de sua leitura, uma multiplicidade de sentidos, sensações e interpretações.

De acordo com Fernandez (2014), o princípio estilístico de Hilda nos faz presenciar uma metafísica poética agenciada, constituída e (re)pensada no decorrer de todo o seu processo de escrita, dando-se num transbordar de um exuberante devir, um devir-atemporal, um devir-escritora. O transbordar desviante de Hilda engendra ressignificações no sentido corpóreo das

palavras que compõem a sua poesia, o que resulta numa tentativa de experimentar um novo sentido da vida.

Como parte do acontecimento, os traços poéticos da escritora se encontram no extremo limite da linguagem, o que a faz transpassar por entre o significante e o significado, transformando os sentidos desejantes do labor da carne e do lascivo gozo do prazer carnal, que, ao fluírem, findam-se, desfazem-se e morrem.

Segundo Bataille (2004), a consumação do gozo se dá como uma “pequena morte”, que ocorre no momento de satisfação e de saciedade do desejo, que, quando saciado, deixa de ser desejo, deixando o corpo e ativando em suas percepções mentais uma vontade de falta. Contudo, a captação do desejo presente na poética hilstiana não excede e nunca se satisfaz, pois é um excesso, um excesso que cria, cria imagens-movimento que caminham para além das sensações e dos sentidos sinestésicos do corpo e da linguagem; é um excesso incorpóreo e imaterial, que apreende o inapreensível; é, pois, desejo.

A poética desejante de Hilda é povoada por sensações e percepções que vão além daquilo que se sente e/ou daqueles que as sentem; podemos dizer que os perceptos se fazem presentes na poesia hilstiana, para quem quiser degustá-los. Segundo Parnet (2001), em *Abécédaire de Gilles Deleuze*, existem conceitos que são criados pela filosofia, uma vez que o papel da filosofia é criar conceitos, mas também existe aquilo que podemos chamar de perceptos. Os perceptos se constituem e fazem parte do mundo da arte; assim, seria o artista aquele responsável pela criação de perceptos, rompendo com os modos de automação da vida e da escrita, fugindo das formas e da sintaxe, pois se dão na experimentação do devir. De acordo com Fernandez (2014), os perceptos deixam vestígios de sensações inexplicáveis ao pensamento, transpassando pelo corpo num breve momento de tempo e estabelecendo-se no material estético. Sobre isso, destacam Deleuze & Guattari (2005),

O que se conserva, a coisa ou obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 213)

Podemos perceber, a partir das observações de Deleuze & Guattari (2005), que as sensações que emanam do percepto, existem independentemente da existência do conceito e/ou sem que o conceito necessariamente exista; assim, as sensações experimentadas e/ou

vivenciadas como perceptos movem-se e tornam-se não somente parte do corpo, mas também da produção e experimentação de um devir, seja ele animal, mulher, vegetal e/ou, como no caso de Hilda Hilst, um devir-escritora. Assim, conforme afirmam Deleuze & Guattari (2005),

Na Carne: que é um termômetro de um devir e o revelador que desaparece no que revela: o composto da sensação./ Na Casa: que dá consistência a carne, que são extensões ou pedaços de planos, que se juntam diversamente orientados, e que dão a carne sua armadura. Esse elemento é quem dá a sensação o poder de manifestar-se sozinha em molduras autônomas. São as faces dos blocos de sensação. Ela participa de todo um devir. Ela é vida, vida não orgânica das coisas./ No Universo ou Cosmos: é sob o qual a casa está aberta, é o fundo, o único grande plano, o infinito monocromático./ Enfim, a carne é o habitante do universo que suporta a casa./ A verdadeira obra de arte é aquela que consegue tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 222 - 236)

O devir presente nos escritos de Hilda Hilst faz degustar a incompletude do infinito ostentada na completude dos versos apresentados; por isso, podemos evidenciar que, além dos muitos devires que Hilda apresenta ao longo dos seus versos, o que a faz se mover é o seu devir-escritora, visto que é nele que a escritora rompe a sintaxe, ressignifica as palavras e se (des)(re)territorializa, escapando de sua pessoa e perpassando pelo seu devaneio poético. A temática desejante se faz constante na poética de Hilda, e mais uma vez podemos degustar a voluptuosidade do desejo nos seus escritos:

*Porco-poeta que me sei, na cegueira no charco  
 À espera de Tua Fome, permita-me a pergunta  
 Senhor de porcos e de homens:  
 Ouviste acaso, ou te foi familiar  
 Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve  
 O verbo amar?  
 Porque na cegueira, no charco  
 Na trama dos vocábulos  
 Na decantada lâmina enterrada  
 Na minha axila de pêlos e de carne  
 Na esteira de palha que envolve a alma  
 Do verbo apenas escrevi o contorno breve:  
 É coisa de morrer e de matar, mas tem som de sorriso.  
 Sangra, estilhaça, devora, e por isso  
 De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.*

*É verbo?*  
*Ou sobrenome de deus prenhe de humor*  
*Na périplo aventura da conquista?*  
*(Amavisse, 1998).*

Podemos perceber, a partir dos versos acima, retirados da obra *Amavisse* (1998), a presença de uma temática erótica, de um amor carnal e, mais uma vez, a presença mística do divino. É importante notar que as sensações em perceptos estão contidas e se fazem presentes nos versos. De acordo com Fernandez (2014), é possível notar um voltar-se para si por meio das profundas sensações, dos perceptos presentes na poesia metafísica de Hilda, visto que são essas sensações que conduzem o leitor (nos conduzem) a um desvelar fugidio dos adornos do Eu lírico (um Eu em desarmonia em consonância a um Eu em agonia) presente em sua poética; vejamos: *Do verbo apenas escrevi o contorno breve:/ É coisa de morrer e de matar, mas tem som de sorriso. /Sangra, estilhaça, devora, e por isso/ De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.*

Nos versos em destaque é possível perceber uma presença mística na expressão ‘porco-poeta’; contudo, pode-se notar ainda em tais versos que existe uma experimentação do desejo, do desejo que mata, que devora e sangra, que na forma de um estridente sorriso causa a imanente experiência de quase morte, e que caminha para além daquilo que é transcendente. Desse modo, é notavelmente explícito o transladar ininterrupto e infindável que faz autora pelos significados das palavras que engendram a sua escrita.

A arte poética de Hilda Hilst foge dos princípios de uma metafísica do uno, e caminha ao encontro de uma metafísica do múltiplo, onde os versos de sua poesia se metamorfoseiam, fugindo dos princípios representativos; assim, a escritora nos apresenta, em seus versos, a criação de um mundo que se dá por meio da arte e dos perceptos. De acordo com Deleuze (2005), toda e qualquer escrita é capaz de gerar um devir e, ao gerar esse devir, ela alcança o seu clímax. Contudo, para que o devir possa ser gerado, é necessário fugir das antigas formas, é preciso abandonar uma antiga forma de vida, para que outra força de vida possa ser gerada e experimentada, uma força capaz de se translocar como um percepto e que fuja dos anseios da percepção. A respeito da escrita de Hilda Hilst, torna-se indispensável, ao degustar os seus versos, abandonar antigas formas de representação poética, bem como a noção acerca do desejo, deixando-o transpassar seu significado para além do sentido corpóreo; e, assim, experimentar de fato o sentido do desejo na poética do acontecimento de Hilda Hilst, um desejo que indique

além do estado corpóreo, um além do próprio ato de existir, um desejo que busque aquilo que é novo, que busque a criação, um desejo outro.

A poética individuante de Hilda está sempre em metamorfoses e nunca se dá por acabada. Ainda, nos versos da poesia acima, somos capazes de imergir em múltiplas sensações, que transpassam entre a dolorosa infernal dor do desejo e a inestimável enfermidade do amar que se dá no infinito, nunca alcançando o seu fim; e a infinitude das sensações é o que move o seu fazer poético. Vale destacar, ainda, que é nesta infinitude de sensações que devêm as suas inspirações, o seu delírio linguístico, o seu devaneio estilístico-literário, o seu propósito como máquina desejante que transpira e expande o seu devir-escritora, seu devir que se movimenta e excede o seu vivido, a sua existência.

Segundo Fernandez (2014), o desejo poético de Hilda equivale a uma tentativa de vivenciar a singularidade do acontecimento, uma vez que o devir em constante movimento afeta o elemento material da sua meta-poesia, visto que se desfaz no mesmo instante, e, a cada segundo, refaz-se, por isso as sensações que por ele emanam, só existem enquanto perceptos.

Nesse sentido, as sensações desviantes do desejo indicam que desejar é buscar o alcance pleno dos múltiplos sentidos da vida, onde o significante e as individualidades se experimentam, originando uma nova sensação em sentido. Dessa forma, a escritora adentra os limites do dizível (o indizível), elevando as intensidades desejantes do ser para além das suas potencialidades, ou seja, para além do corpo e da própria alma, que, diante do desejo experimenta o devir.

A nós é correto afirmar que a escrita de Hilda excede os limites dos sentidos, das significações, e degusta de uma extrema liberdade poética. Desprende-se de qualquer forma dominante e/ou padrão proposto pelos conceitos tradicionais da poesia, bem como da sintaxe. Hilda é moderna, e essa modernidade transpassa os limites da linguagem, do dizível. É desse modo que a autora desbrava as individuações e/ou as metamorfoses do ser e das palavras, e, diante do seu anseio desejante e das percepções que dele devêm, um novo real é moldado e (re) moldado, um real uno, múltiplo e singular, que se transloca entre o eu e o não-eu de Hilda Hilst.

#### **4.3.1 Transfigurações mítico-erótico-lógicas na lírica de Hilda Hilst: transformações por uma mitologia**

As composições poéticas de Hilda Hilst nos permitem experimentar as transfigurações mítico-eróticas presentes na quarta seção da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2004), intitulada de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio.” Nessas

passagens, Hilda encarna, revela e cria a voz da princesa Ariadne, porém como Ariana. A escritora nos apresenta, em seus versos, uma criação subjetiva das intensidades do desejo e do amor, elencando, ainda, a vivacidade erótica da mitologia grega e dos anseios pertinentes às experimentações delirantes e extasiantes do mito:

## I

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.

Voz e vento apenas

Das coisas do lá fora

E sozinha supor

Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento

Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento,

Meu ouvido escutaria

O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.

Porque é melhor sonhar tua rudeza

E sorver reconquista a cada noite,

Pensando: amanhã sim, virá.

E o tempo de amanhã será riqueza:

A cada noite, eu Ariana, preparando

Aroma e corpo. E o verso a cada noite

Se fazendo de tua sábia ausência.

## II

Porque tu sabes que é de poesia

Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,

Que a teu lado te amando,

Antes de ser mulher sou inteira poeta.

E que o teu corpo existe porque o meu

Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,

É que move o grande corpo teu,

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante

Quando amanhece e me dizes adeus.

### III

A minha Casa é guardiã do meu corpo  
E protetora de todas minhas ardências.

E transmuta em palavra,

Paixão e veemência,

E minha boca se faz fonte de prata,  
Ainda que eu grite à Casa que só existo  
Para sorver a água da tua boca.

A minha Casa, Dionísio, te lamenta  
E manda que eu te pergunte assim de frente:

A uma mulher que canta ensolarada  
E que é sonora, múltipla, argonauta,  
Por que recusas amor e permanência?

### IV

Porque te amo,

Deverias ao menos te deter

Um instante,

Como as pessoas fazem

Quando veem a petúnia

Ou a chuva de granizo.

Porque te amo,

Deveria a teus olhos parecer

Uma outra Ariana,

Não essa que te louva

A cada verso,

Mas outra,

Reverso de sua própria placidez,

Escudo e crueldade a cada gesto.

Porque te amo, Dionísio,

É que me faço assim tão simultânea,

Madura, adolescente,

E por isso talvez

Te aborreças de mim.

Os cantos aqui apresentados nos relatam a corporificação de Ariana perante o lírico corporal de Dionísio, deus do vinho, das festas, dos bacanais, da alegria e, de certa forma, o deus da vida (o deus da experimentação do viver). Para alguns estudiosos, como Durand (2002), por exemplo, Dionísio é um símbolo triunfante da vida e da juventude e, por meio de sua vitalidade e ebriedade, transformava a tristeza dos homens. A imagem de Dionísio também é atrelada ao erotismo e ao sexo, ao ponto de o deus ser considerado, também, o deus da libido e dos prazeres carnavais. Pode-se perceber, nas passagens acima, que a marca do erotismo dionisíaco se completa com a junção corporal do eu-feminino de Ariana, que, ao encarar o clamor da espera, prepara o seu corpo sem ao menos saber se o motivo de suas súplicas carnavais se fará presente.

Nessa ode de amor dionisíaca, é possível notar traços que remetem ao corpo do deus, como em “*É que move o grande corpo teu*”. Assim, Ariana canta à divindade que contempla a vida, expressando, por meio de uma voz energética, a intensidade possessiva do desejo na busca pelo prazer e pelo delírio extremo do êxtase. A voz energética que ressona no canto é a voz do desejo. De fato, Dionísio, deus do vinho, é o deus do desejo. A imagem do vinho unifica a presença do desejo e do erótico no canto, pois o vinho é um líquido sedutor que desperta o erotismo desejante do ser, o delírio e o amor. Destarte, não é por acaso que a sua tonalidade avermelhada reflete o ímpeto pulsante da vida, ou, como diria Eurípedes (1993, p. 243), haveria sem vinho o amor? O que de encanto restaria aos infelizes homens? Nesse sentido, faz-se necessário pensar a fecundidade atrelada à imagem de Dionísio, como interposto ao elemento úmido da fertilidade, resultante dos deleites prazerosos da carne intermediados pelo vinho.

É possível perceber, ainda nos versos do canto de Hilda, uma certa referência ao mito de Narciso, quando, nas passagens, a divindade se volta apenas para si mesma, desdenhando do amor de Ariana. Ainda, assim como Narciso, que morre e renasce, Dionísio também transpassa pela vida e pela morte, uma vez que nasce no entremeio da vida e da morte e, de fato, morre e renasce.

O percurso de Ariana nos cantos cria linhas de fuga que nos remetem aos sentimentos apresentados em *As ménades* (também conhecidas como *As bacantes*), tragédia grega de Eurípedes. Ariana nos apresenta uma figura sexual dionisíaca, que, ao mesmo tempo, é masculina e feminina; masculina por remeter ao poder excessivo, delirante e desejante do deus, e feminina por esboçar no agir das mulheres que se embebedavam o tal poder ao cultuar o deus. Na obra, as mulheres embebedadas pela possessão dionisíaca tornam-se invulneráveis, contendo



em seus corpos uma força incomparável, afetadas ainda por um êxtase mortífero, fatal e assassino. Não podemos, de fato, afirmar que Ariana se embebe de tal delírio, mas podemos afirmar que a voz expressa nos versos do quarto canto revela uma força que transita entre os fluxos da vida e da morte como complemento indicativo do desejo, do amor e dos sentidos que perpassam as experimentações da alma.

É possível perceber, na ode dionisíaca de Ariana, ainda mais interações com a obra de Eurípedes no entrepassar dos versos; como, por exemplo, o sentido imagético em torno da passagem que relaciona o movimento dos corpos: *Meu corpo, Dionísio/É que move o grande corpo teu/Ainda que tu me vejas extrema e suplicante/Quando amanhece e me dizes adeus*. A passagem em destaque nos possibilita experimentar o desejo pelo corpo com o mesmo sentido encontrado na “antropofagia” de *As bacantes*, em que as mulheres, sob o êxtase possessivo do deus dos bacanais, dilaceravam e devoravam os corpos humanos. Um belo exemplo desse defloramento humano se faz presente no exato momento em que uma mãe (Agave) acaba por arrancar a vida do filho (Penteu, o rei de Tebas) durante um bacanal dionisíaco. Assim, a mãe possuída e em delírio arranca a cabeça do filho, pensando ter arrancado, em luta, a cabeça de um leão (EURÍPEDES, 1993).

A partir desse ponto, podemos pensar a poesia enquanto processo de criação na literatura. Nesse sentido, é conveniente evidenciar que Hilda, ao dar voz à Ariana, ressalta um sincretismo majestoso banhado pelo erotismo e pela feminilidade selvagem da vida de uma mulher, cujo maior segredo é ser poeta e viver a poesia. Podemos perceber na voz de Ariana um contínuo fluxo de intensidade expressiva, que emerge da criação e do movimento linguístico, na captura de uma vida que peleja, por entre o clamor do delírio extasiante do erótico, fugir dos complacentes modos de experiência da vida, buscando, a partir do experimentar de um delírio, uma ruptura na existência, que, por sua vez, possibilite demonstrar o real poder que habita o seu corpo enquanto mulher; o poder de experimentar os anseios constituintes da vida (a vivência).

Nesse sentido, tomamos o pensamento de Petronílio (2012), que reconhece a palavra como o sopro da vida. Assim, se a palavra é o sopro da vida, podemos então considerar a linguagem como aquilo que contém a própria vida. Dessa forma, o caminhar do erótico na voz de Ariana desvela um veemente modo de sentir e de perceber a vida. Talvez um modo de vida secreto, configurado apenas a partir do seu ato de vivência como poeta, uma vez que quem escreve dá sentido à vida, fazendo-a fluir durante a escrita, e isso resulta num processo incessante de criação, elencando novas perspectivas de vida (PETRONÍLIO, 2012).

Pensando ainda em um novo modo de perceber a vida é que citamos Moura (2009), que nos conduz a uma experimentação órfica da voz de Ariana, que, com seu penetrante canto, encanta os deuses, fazendo-lhes obedecerem aos seus interesses. Assim, Moura (2002, p.32) diz que “os cantos esclarecem e enfatizam o fulcro da mensagem mítica e o corpo de Ariana, que, ao cantar, transmuta a existência do amado em tons melódicos na esperança de superação e enfrentamento diante do Cronos, ansioso por tornar breve a união dos amantes”. Um fator interessante a se pensar é a ligação entre a voz do canto de Ariana e o mito original de Ariadne, que, ao morrer, tem sua coroa transformada em constelação; assim, a expressão poética “*o meu [corpo]/Sempre existiu cantando*” exprime uma imagem singular do corpo de Ariadne, que preserva sua existência de modo simbólico (MOURA, 2009).

Um aspecto extremamente cativante no canto de Ariana, dentro da poesia de Hilda Hilst, é o pensar acerca da vida do deus do vinho; pensar a multiplicidade presente em sua vida, pois, ao longo de toda a sua história, Dionísio nos apresenta uma pluralidade que transcorre o seu existir e transita entre seus adoradores. Sobre isso, Eliade ressalta que

Dioniso assombra pela multiplicidade e pela novidade de suas transformações. Ele está sempre em movimento; penetra em todos os lugares, em todas as terras, em todos os povos, em todos os meios religiosos, pronto para associar-se a divindades diversas, até antagônicas. É o único deus grego que, revelando-se sob diferentes aspectos, deslumbra e atrai tanto os camponeses quanto as elites intelectuais, políticos e contemplativos, ascetas e os que se entregam a orgias. A embriaguez, o erotismo, a fertilidade universal, mas também às experiências inesquecíveis provocadas pela chegada periódica dos mortos, ou pela mania, pela imersão no inconsciente animal ou pelo êxtase do *enthusiasmós* — todos esses terrores e revelações surgem de uma única fonte: a presença do deus. O seu modo de ser exprime a unidade paradoxal da vida e da morte. É por essa razão que Dioniso constitui um tipo de divindade radicalmente diversa dos Olímpicos. (ELIADE, 1972 *apud* BRANDÃO, 1987, p.138)

A pluralidade de Dionísio pode ser experimentada nas artes, principalmente no teatro grego, fundado em sua homenagem, no qual as tragédias de Eurípedes, Ésquilo e Sófocles foram apresentadas. Além disso, é possível encontrar relatos de poemas escritos por Anacreonte de Teos, datados do século V a. C. (mesmo ano de criação do teatro de Dionísio), contando seus feitos e suas histórias.

Outro ponto a se destacar acerca da multiplicidade de Dionísio, é que ela pode ser pensada no sentido de transmutação, pois, além de todas as ponderações que cercam Dionísio, ele ainda é considerado o deus da metamorfose, ou seja, um deus que se efetua na sua própria criação. Sobre isso, Gilles Deleuze (2006, p. 15) nos diz que “só Dioniso, o artista criador, atinge a potência das metamorfoses que o faz devir, dando testemunho de uma vida que jorra; ele eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação”. As

metamorfoses de Dionísio permitem experimentar os anseios da vida e da morte sob diversas e autênticas faces, atribuindo, ainda, à sua figura, o nome de deus-máscara.

Na ode dionisíaca de Hilda Hilst, podemos pensar em uma Ariana que se transmuta para enfrentar a ausência do seu amado. Ariana transforma a ausência do seu amado em poesia, em canto, e, sob os versos de uma ode, ela transforma os seus sentimentos e suas palavras em paixão e ardência. É possível perceber essa transformação ardente da ausência nas passagens do primeiro canto da ode: “*É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas/ Que se estivesses dentro/ Essa voz importante e esse vento/ Eu jamais ouviria/ A cada noite, eu Ariana, preparando/ Aroma e corpo/ E o verso a cada noite Se fazendo de tua sábia ausência*”.

As transmutações poéticas de Ariana ainda se fazem inerentes à casa citada no terceiro canto. Assim, podemos perceber que a casa, o abrigo de Ariana, torna-se a poesia, ou seja, nos remete ao pensar de uma poética que abriga e acalenta a triste e desejante ausência do seu amado. Em um dado momento do canto, ainda é possível notar a própria Ariana se transmutando em sua própria casa. Desse modo, percebemos que não só a casa é a poesia, como Ariana também é a poesia, que é a própria casa; a casa que abriga o desejo, a solidão, o êxtase libidinoso do erotismo e, acima de tudo, a casa que abriga o seu amor. Ariana então se torna múltipla, bem como seu amado deus, Dionísio.

A ausência, no mito original, encontra-se no desespero de Ariadne, que, ao acordar sozinha na ilha Naxos, percebe que seu amado Teseu a deixou. Assim, olhando o desaparecer das velas da nau no horizonte, Ariadne fica desoladamente em prantos, mas somente até Dionísio aportar à ilha. Na poética de Ariana, podemos relacionar a ardente solidão, que clama por um Dionísio que não vem, ao triste fato do abandono por Teseu em Naxos. De acordo com Ramos (2012, p. 58),

Ariadne, ao encontrar-se só em Naxos, tenta em seu sofrimento, projeta-se no espaço, mas permanece pregada à fonte de sua dor. Ou melhor, Ariadne fica imóvel, como se fosse eterna, porém o tempo muda-a. A Ariana dos versos hilstianos se projeta em sua morada, na isomorfia entre Casa e corpo, e lamenta não ser para o amado um local de amor e permanência. (RAMOS, 2012, p. 58)

Nesse sentido, é conveniente salientar que a dor do abandono que transpassa o corpo de Ariadne a transforma em Ariana, que, por sua vez, transmuta toda a dor em poesia, em desejo e em canto. De certo, metamorfoseia-se numa amada que ressona cantos ensolarados. Metamorfoseia-se numa amada “*múltipla, corajosa e argonauta*” (de fato, uma amada desbravadora que quer desbravar, e ser desbravada). As transformações de Ariana é que nos conduzem ao erótico no canto dessa ode.

De acordo com Alves (2020), os cantos que compõem essa ode estão completamente embebidos de pura sedução e desejo; além disso, existe uma busca extrema pela junção dos corpos e pela experimentação do prazer que devém dessa junção. Dessa maneira, Ariana, ao se transmutar, cria uma realidade erótica com a finalidade de prender nela o seu amado, na tentativa de romper as descontinuidades da ode, que impossibilita uma completa junção entre Ariana e o seu amado.

No sexto canto da ode, é possível perceber um desejo ainda maior de encontrar seu amado. Tal desejo esboça uma temporalidade cercada por uma angustiante procura. É possível perceber, ainda na passagem, versos que transladam entre a coroa borealis (dada por Dionísio à Ariadne e atirada ao céu logo depois de sua morte) e a figueira da Casa do Sol (árvore considerada mística pela autora e pelos moradores da casa). Além disso, a própria imagem da casa apresentada no canto nos remete à Casa do Sol.

## VI

Três luas, Dionísio, não te vejo.  
 Três luas percorro a Casa, a minha,  
 E entre o pátio e a figueira  
 Converso e passeio com meus cães  
 E fingindo altivez digo à minha estrela  
 Essa que é inteira prata, dez mil sóis  
 Sirius pressaga  
 Que Ariana pode estar sozinha  
 Sem Dionísio, sem riqueza ou fama  
 Porque há dentro dela um sol maior:  
 Amor que se alimenta de uma chama  
 Movediça e lunada, mais luzente e alta  
 Quando tu, Dionísio, não estás.

O início do canto é marcado pela passagem temporal da lua, que pode remeter ao caminhar de Ariana por noites, dias ou até mesmo semanas. De acordo com Ramos (2012), a espera ao passar da lua, no canto de Ariana, imerge num impassível momento de espera, fazendo com que o tempo se torne irregular e impreciso, dando a ideia de eternidade ao tempo atrelado àquele que espera.

Nesse sentido, recorremos a Durand (2002), que nos diz que a lua é simultaneamente medida do tempo e da promessa explícita de um retorno eterno. Porém, o que se percebe a partir dos primeiros versos do canto é que Dionísio não se faz presente, e o retorno aqui não é experimentado. De certo, o que se sente é um abandono repetitivo, no qual Ariana sempre clama pelo seu fim, pelo retorno do seu amado. Deleuze (2006), ao revisitar o mito de Ariadne, ressalta aspectos a respeito do eterno retorno no mito e diz que,

Para Ariadne, passar de Teseu a Dioniso é uma questão de clínica, de saúde e de cura. Para Dioniso também. Dioniso precisa de Ariadne. Dioniso é a afirmação pura; Ariadne é a *Ânima*, a afirmação desdobrada, o “sim” que responde ao “sim”. Mas, desdobrada, a afirmação retorna a Dioniso como afirmação que redobra. É bem nesse sentido que o Eterno Retorno é o produto da união entre Dioniso e Ariadne. Enquanto está só, Dioniso ainda tem medo do pensamento do Eterno Retorno, pois teme que este traga de volta as forças reativas, o empreendimento de negação da vida, o homem pequeno (ainda que superior ou sublime). Mas quando a afirmação dionisíaca encontra em Ariadne seu pleno desenvolvimento, Dioniso, por seu turno, aprende algo novo: que o pensamento do Eterno Retorno é consolador, assim como o próprio Eterno Retorno é seletivo. O Eterno Retorno é inseparável de uma transmutação. Ser do devir, o Eterno Retorno é o produto de uma dupla afirmação que faz retornar o que se afirma e só faz devir o que é ativo. Nem as forças reativas nem a vontade de negar retornarão: são eliminadas pela transmutação, pelo Eterno Retorno que seleciona. Ariadne esqueceu Teseu, já nem sequer é uma má recordação. Teseu jamais retornará. O Eterno Retorno é ativo e afirmativo; é a união de Dioniso e Ariadne. (DELEUZE, 2006, p. 16)

Em Ariana, a união com Dionísio parece impossível ao labor das palavras que transcorrem pelo canto. Ariana percorre incessantemente seu refúgio poético, mas sem nenhum sucesso acerca da presença onírica de Dionísio. Outro aspecto que podemos notar nessa passagem é a importância da casa como refúgio de Ariana. Segundo Ramos (2012, p. 62), a casa, na passagem em questão, pode ser compreendida como um mundo cósmico, onde Ariana habita e vive o delírio extasiante do amor por Dionísio. Ainda sobre a casa, é possível perceber um hibridismo entre a voz de Ariana e a voz da própria Hilda Hilst: *Três luas percorro a Casa, a minha/E entre o pátio e a figueira*.

A imagem da figueira no canto exprime algo místico e vitalício. Assim, Ariana, quando se movimenta em direção à figueira, juntamente com seus cães, pretende, ali, por meio da árvore, reabastecer a sua ligação interna e psíquica em torno do desejo que movimenta as sensações de uma possível volta de Dionísio, seu amado.

Separando-se da figueira, Ariana se volta para a estrela, aquela que nos remete à coroa de Ariadne, e, assim como um amante apaixonado que suplica e reclama à lua pela ausência do seu amor, Ariana reclama à estrela. De acordo com Ramos (2012), a lua, assim como as estrelas, são interlocutoras dos poemas e dos amantes, o que faz com que os astros sejam confidentes

diante da triste perda e/ou do abandono amoroso. Além do mais, os astros fazem parte de um certo romantismo erótico. É desse modo que Ariana confessa à estrela que seu amor por Dionísio é “um amor que resiste até mesmo à ausência e que se torna mais forte, mesmo com os ciclos, as mudanças, porque ele é alimentado por uma chama maior, que é a poesia” (RAMOS, 2012, p. 62).

Ao fim do canto, Ariana relata que o amor aprisionado em seu corpo “se alimenta de uma chama, movediça e lunada, mais luzente e alta”. Essa chama pode ser compreendida como a chama da vida, ou como o fogo que constitui a presença do existir. Assim, essa chama perduraria até o fim dos tempos e/ou até o fim de sua vida. Para Bachelard (1994, p.20),

O fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o *apelo da fogueira*. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação.

É nesse cenário de transformações e metamorfoses que Hilda constitui o seu próprio mundo; um mundo extenso e repleto de significações e presenças significantes. Hilda expressa, por meio da voz de Ariana, uma mulher que experimenta a paixão, o erotismo e o desejo, esboçando-os no entrelaçamento dos aspectos de uma mitologia que cria. Assim, Hilda perpassa, transforma-se e se traveste em Ariana. Ela se recria, e não deixa de ressaltar, durante a sua poética, que, antes de ser mulher, é inteira poeta. E vai, assim, tecendo por entre os fios de uma escrita, uma vida que nos remete e nos interliga à vivência de várias outras vidas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O terminar de um pesquisar engendra sempre, para aquele que pesquisa, algumas certezas e incertezas. Nossas incertezas se dão em meio as certezas do acontecimento que, apesar de ser querido (nos inquieta) nos insere, nos coloca e/ou nos imerge diante de um mundo novo. Um mundo repleto de intensidades, de individuações, de experimentações e de constantes construções rizomáticas. De certo modo, podemos dizer que o acontecimento nos apresenta um mundo a ser pensado e repensado; um mundo que pode vir a ser criado e recriado, e que se (des) (re)constrói constantemente, e esse mundo vem a ser a língua.

Em sua imensa vastidão, a língua dispõe de materiais e recursos que nos permitem pensá-la sob diversos aspectos. São esses aspectos diversos que nos fazem perceber e traçar linhas (rizomas), que se vão e se formam a partir do seu próprio eixo, preenchendo e percorrendo todos os seus territórios, desde o linguístico-gramatical ao artístico-literário. Foi por meio do traçar e do pensar rizomático que percorremos o território estilístico da língua, acreditando que, assim como a língua pode ser constantemente repensada, seus territórios podem também ser.

Destarte, buscamos repensar o campo estilístico da língua a partir do processo de individuação e de experimentação, no intuito de perceber suas nuances transdutivas e/ou cartográficas, pois sentimos a necessidade de degustar uma interface linguística e literária que vise a transdutividade da língua em meios aos seus processos linguístico-literários; e que possa vir a pensar e se preocupar mais com o adjetivo, com o verbo, assim como com as criações que possam advir das suas experimentações, do seu sentir languageiro, das suas individuações. É interessante e necessário que, ao vivenciar e/ou degustar uma Estilística transdutiva, um determinado usuário da língua (aluno), possa e/ou consiga desenvolver técnicas criativas e/ou inventivas; inventar cartografando, entrando e saindo da língua.

Nosso percurso pelas proposições estilísticas nos implicou experimentações que resultaram em novos conhecimentos, pois, como dito em algumas das passagens do nosso trabalho, buscamos a conhecer um mundo a ser conhecido, ou seja, um novo conhecer naquilo que já conhecemos (cf. PASSOS; KASTRUP, 2015). Assim, habitamos a língua, passeamos pela gramática e pela literatura para perceber que as prospecções estilísticas vão para além das perspectivas e escolhas de um determinado autor, pois funcionam, também, como engate para as invenções de um leitor.

São as invenções, as criações na e com a língua que nos proporcionam vivenciar um pensamento de vida. Um pensar a vida com a língua. Um pensar a vida na língua e por meio da

língua, pois a língua nos permite viver por meio do traçar de suas produções, permite ver, ouvir, sentir, criar afetos e perceber mundos (e criar também, mundos).

No discorrer de nossa produção (do nosso pesquisar), vimos que o estilo é o traço que nos possibilita fugir e/ou até mesmo nos fragmentar para assim criar e/ou experimentar de uma vivência criativa. Podemos ainda dizer que o estilo é o traço que violenta o nosso pensamento e nos intenciona a pensar, pois conforme diz Deleuze (2003, p. 88) “*Sem algo que force a pensar, sem algo que violento o pensamento, este nada significa*”. Assim, em conjunção com o pensamento é que o estilo nos conduz ao atravessamento da linguagem, ao rompimento da sintaxe e às reações ao código linguístico.

O estilo é a arte que nos proporciona inventar na linguagem, na literatura. O estilo é o que nos conduz ao devir, e é inerente ao devir. O devir é o acontecimento que transforma, e/ou transmuta. É o devir que nos transforma para transformarmos na linguagem, para assim obtermos e/ou percebermos o novo.

Todavia, sabemos que as nossas escrituras, assim como nosso percurso, obviamente se deram apenas como um resvalo que nos força, a cada dia e a cada viver, a perceber novos problemas a serem resolvidos. Nesse sentido, não podemos dizer que nossa pesquisa está completa e/ou acabada, pois sabemos que, apesar de experimentar e (re)conhecer alguns novos aspectos linguístico-linguageiros, ela [a pesquisa] ainda se dá por incompleta. Sua incompletude devém da necessidade de novos desdobramentos e atualizações, o qual nos compete constantemente.

Vale ressaltar, ainda, que ao habitar o território estilístico da língua descobrimos um mundo muito maior do que aquele que, de fato, esperávamos encontrar, e que aqui não nos coube apresentar, mas esperamos poder compartilhá-lo futuramente. Assim, nossa conclusão poderia ser pensada a partir de novos fluxos que se encontram com outros fluxos e nunca se dão por acabados. Dessa forma, pensar numa conclusão seria pensar em uma rede rizomática composta e tecida por segmentos linguísticos, filosóficos, artísticos, gramaticais e literários, que, por sua vez, unem-se com a intenção desejanste de novas descobertas, que tendem a vir a ser pensadas e repensadas. Logo,

Uma conclusão, então, pode ser vista como um microcosmos literário que tece a rede das tentativas e intenções que já são outras – os problemas se processualizaram e nos resta apontar para os contornos do que se individuou e para os devires que se amplificaram. Transdutivamente, a conclusão introduz um novo devir. (VILALTA, 2017, p. 226)



É com base nas palavras de Vilalta (2017) que afirmamos nos transduzir e experimentar o devir ao perceber a filosofia de Deleuze, Guattari, e Simondon como suporte para pensar em um ensino de Língua Portuguesa que vise o percurso estilístico-cartográfico do aluno, levando em consideração suas experimentações e suas individuações, como proposições para o seu desenvolvimento criativo, pois somente por meio das experimentações e/ou de suas individuações que o aprendizado acontecerá, pois aprender

É um ato de adaptação e de criação, um agenciamento complexo, que concerne às condições de possibilidade do próprio pensamento: formação da Idéia e formulação do problema. O aprender vai além do saber, esposando a vida toda, inteira, em seu curso apaixonado e imprevisível. (SCHÉRER, 2005, p. 1183)

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Bruno Vasconcelos de. **A individuação e a máquina: leitura deleuzeana de Simondon**. In: Revista Dispositiva. v. 5. n.º. 2. Minas Gerais: PUC MINAS – Faculdade de comunicação e artes, 2016.
- ALVES, Luana Franciele Fernandes. **As transfigurações do mito de Ariadne e Dionísio em Hilda Hilst**. 2020. 108 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina – Santa Catarina, 2020.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do fogo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BAGNO, Marcos. **Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística**. São Paulo: Parábola, 2007.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHÉLÉMY, J-H. **Du mort qui saisit le vif: Simondonian Ontology Today. Gilbert Simondon: Being and Technology**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- BASTAZIN, Vera. **Linguagem e criação: constituintes singulares do conhecimento humano**. Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 148-165, dez. 2015. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2176-45732015000300148&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732015000300148&lng=pt&nrm=iso). acessos em 13 abr. 2021. <https://doi.org/10.1590/2176-457322677>.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.
- BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BEZERRA, Anna Giovanna Rocha. **Poesia e Sagrado: Deus como representação da ausência em Hilda Hilst**. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro, Centros – Ética, Estética. UFPR – Curitiba, 2011.
- BRANDÃO, Junito de S. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BUFFON, Georges Louis Leclerc. (2011). **Discurso sobre o estilo**. Covilhã: Lusosofia Press. Recuperado em 20 agosto, 2018, de [http://www.lusosofia.net/textos/bufon\\_george\\_louis\\_discurso\\_sobre\\_o\\_estilo.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/bufon_george_louis_discurso_sobre_o_estilo.pdf). (Obra original publicada em 1753).
- CABEZAS, C. S; SCHON, C. G; SINATORA, A; GOLDENSTEIN, H. **Os diagramas de fase estável e metaestável do sistema Fe-C-X (X=Cr, Si) e a solidificação dos ferros fundidos**. Anais do Congresso Brasileiro de Engenharia e Ciência dos materiais: São Paulo, 2000.
- CABRAL, CAIO, C. **A teoria da individuação de Gilbert Simondon: os modos físico e biológico de individuação**. 2017. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CAMARA JR, Joaquim Mattoso. **Contribuições à estilística da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CÂMARA JUNIOR, J. M. **Considerações sobre estilo**. In: *Dispersos*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

CARVALHO, Paullina Lígia Silva. **Poesia e Corporeidade em Do Desejo (2004), de Hilda Hilst**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação. Paraíba, 2014.

CHATEAU, Jean-Yves. **Le vocabulaire de Simondon**. Paris: Ellipses Édition, 2008.

CIÊNCIAS HUMANAS. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

COSTA, Luciano Bedin da. **Cartografia: uma outra forma de pesquisar**. Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais (LAV) - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 66-77 - mai./ago.2014 Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15111>. Acesso em 30/06/2017.

CRESSOT, M. **O estilo e suas técnicas**. São Paulo: Edições 70, 1980.

CUNHA; CINTRA. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.

DAMASCENO, V. **Notas sobre a individuação intensiva em Simondon e Deleuze**. *O que nos faz pensar*, 21, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2005.

DELEUZE, Gilles **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. Edição preparada por David Lapoujade. Organização da edição brasileira e revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução revista de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Trad. Roberto Machado e outros.

DELEUZE, Gilles. **Mistério de Ariadne Segundo Nietzsche**. In: *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles., Parnet, Claire. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Éditions Montparnasse, Paris. Filmado em 1988-1989. Publicado em: 2001.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles.;GUATTARI, Félix.. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad.: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIAS, Sousa. **“Partir, evadir-se, traçar uma linha” Deleuze e a literatura**. Educação, v. 30, n. 2, 23 ago. 2007

DUARTE, Edson Costa. **As várias faces da poesia de Hilda Hilst**. In: Revista Nau Literária-Dossiê: Migração, Exílio e Identidade. v.10, nº 02. Rio Grande do Sul:Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EURÍPIDES. **As bacantes**. In: Ifigênia em Áulis; **As fenícias; As bacantes**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FERNANDEZ, Rafaella André. **Gozo Atemporal: Transbordamento Transcendente em Do Desejo de Hilda Hilst**. In: Revista Alere. v.9, n 1. Mato Grosso: Editora Unemat, 2014.

FERREIRA N. A linguagem e o estilo. **Revista Conhecimento Prático Língua Portuguesa**, São Paulo, n. 22, p. 53-63, [s.d.].

FERREIRA, Flávia Turino. Rizoma: um método para as redes? | Rhizome: a method for networks?. **Liinc em Revista**, v. 4, n. 1, 11 abr. 2008.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUIRAUD, Pierre. **A Estilística**. São Paulo: Mestre Jou, 1970

HEIDEGGER, Martin. **Hinos de Holderlin**. Trad. LumirNahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

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

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

HILST, Hilda. **Do desejo**. São Paulo: Pontes, 1992.

HILST, Hilda. **Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão**. São Paulo: Globo, 2013.

IAFELICE, Henrique. **Deleuze devorador de Spinoza: teoria dos afectos e educação**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2015.

JUNGK, Isabel Victoria Galleguillos. **Por uma ontologia plana: Harman, Simondon, Peirce**. 2017. 247 f. Tese (Doutorado em Tecnologia da Inteligência e Design Digital) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologia da Inteligência e Design Digital, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

LÉVY, Pierre. **O Que é Virtual?** Rio: Editora 34, 1996.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARTINS, N. S. **Introdução à Estilística**. São Paulo: Edusp, 2012.

MEIER, Celito. **Filosofia – por uma inteligência da complexidade**. Editora PAX educação e valores, 2014.

MELO, Gladstone Chaves de. **Ensaio de estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MEYER, D. E.; PARAÍSO, M. A. Metodologias de pesquisas pós-críticas ou sobre como fazemos nossas investigações. In: MEYER, D. E.; PARAÍSO, M. A. (Org.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

MOURA, Karyne Pimenta de. **Hilda Hilst e o canto amoroso em mitos, imagens e símbolos**. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia. - Uberlândia, 2009.

OLIVEIRA, Leonardo Cockles Costa de. **Deleuze e a literatura: o devir pelas linhas da escrita**. Brasil, 2010. 83 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

OLIVEIRA, Luiz Roberto Furtado de; COSTA, Priscila Venâncio; SILVA, Rosélia Sousa. **Abecê filosófico da arte-cartografia**. João Pessoa: Ideia, 2020.

OLIVEIRA, Luiz Roberto Furtado de; DUARTE, Layssa de Jesus Alves; PEEL, Misleine de Andrade Ferreira. **A experimentação das palavras: da imagem-percepção à imagem-relação (da transdução à alagmática)**. João Pessoa: Ideia, 2019.

PARENTE, Maria Cláudia Martins. **O Domínio da Estilística: num convite a pesquisas e criações autônomas**. Caderno Discente do Instituto superior de Educação. Aparecida de Goiânia, v. 2, n. 2, p. 89 – 103, 2008.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, V. (Org.). **Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PETRONILIO, Paulo. **Literatura, Vida e Linguagem em Gilles Deleuze**. In: Guará-Revista de Linguagem e Literatura. v. 2, nº 1. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2011.

POSSENTI, S. **Discurso, estilo e subjetividade**. 1986. 316 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1986.

RAMOS, Danielle Stephane. **Nos Arredores da casa do sol: as imagens espaciais no imaginário hilstiano**. 2012. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **“Deleuze e a literatura”**. Matraga. Rio de Janeiro, nº12, Eduerj, 1999. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo112.htm>. Acesso em 13/04/2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Deleuze e a literatura**. Texto apresentado nos "Encontros Internacionais Gilles Deleuze", no Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares, na UERJ, nos dias 10, 11 e 12 de junho de 1996. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. Matraga, 1999 Disponível em:<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga12/matraga12ranciére.pdf> Acesso em: 12/02/2021

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. **Gramática Normativa da língua portuguesa**.31ª ed. Rio de Janeiro: Editora Briguiet, 1992.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa**.49. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2011.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze: Del animal al arte**. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

SCHÉRER, René. Aprender com Deleuze. Trad. Tomaz Tadeu e Sandra Corazza. **Educação e Sociedade**. Campinas, v. 26, nº 93, p. 1183/1194, 2005.

SCHROEDER, Carlos Augusto Pires. **A filosofia da técnica em Gilbert Simondon: analogia, alagmática e cibernética**. 2017. 108f. Dissertação (Mestre em Filosofia) –Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

SILVA, Sueli Pinheiro. **Gramática e estilística em diálogo: a crônica em narrativas escolares**. 2020. 225 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e informação**. Tradução: Luís Eduardo Ponciano Aragon & Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation: à la lumière des notions de forme et d'information*. S.l.: Editions Jérôme Millon, 2005[1958].

SIMONDON, Gilbert. **La individuación a la luz de las nociones de forma y de información**. Pablo Ires (trad.). Buenos Aires: La Cebra y Editorial Cactus, 2009.

TEDESCO, Silvia. **Estilo-Subjetividade**. In: Psicologia em Estudo v.6, n.1. Maringá: Departamento de Psicologia da Universidade Estadual de Maringá, 2001.

TELES, G. M. A Experimentação Poética de Bandeira. **Revista de Letras**, v. 1, n. 9/10, 28 jun. 2017.

TRINDADE, Rafael. Nietzsche – Vontade de Potência. **Razão Inadequada**. São Paulo, 15 jul. 2013. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/07/15/nietzsche-vontade-de-potencia/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

VILALTA, L. P. **A criação do devir - ética e ontogênese na filosofia de Gilbert Simondon**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2017.

VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães. **O conceito de experimentação na filosofia de Gilles Deleuze**. Revista Sofia – UFES, Vitória (ES), v.7, n.2, p. 322-342, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://anpof.org/periodicos/revista-sofia--ufes/leitura/567/23319> . Acesso em 19 de jun. de 2021.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze Uma Filosofia do Acontecimento**. Tradução e Prefácio de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.