

A caligrafia do gozo em *Estar Sendo. Ter Sido*, de Hilda Hilst

Giovane de Azevedo França
Universidade Federal de Minas Gerais

Amor che dentro a l'anima bolliva,
per rimembranza de le treccie bionde
me spinse; onde in um rio che l'erba asconde
caddi, non già como persona viva...

Petrarca, citado por Hilda Hilst

A morte de Hilda Hilst ocorrida recentemente põe termo não só à vida da exímia escritora, mas também de uma personagem inventada por ela e pintada com cores fortes pela mídia, mestre nas explorações sensacionalistas.

Tratava-se da excêntrica Hilda Hilst, com hábitos e atitudes incomuns e irreverentes, uma verdadeira *fora-da-lei* do sistema cultural brasileiro. Aproveitando-se desse viés marcante da sua vida pessoal, a mídia sempre buscou realçar-lhe os traços pitorescos: tarada, desbocada, porrista, interlocutora do além, ermitã etc. Essa imagem redutora e apelativa da escritora, que revelava uma personalidade que fugia aos padrões da normalidade social, sempre funcionou como fonte inesgotável de notícias para a mídia.

O resultado desse apelo anedótico, com o qual a escritora parecia não se importar, fez-se sentir de forma significativa na recepção da sua obra. No imaginário corrente a escritora se sobrepôs à sua obra, sua vida realçou sobre a sua arte. Essa sintomática visibilidade da sua vida pessoal contrasta com uma contundente ignorância a respeito da sua valiosa obra e longa carreira literária; ignorância esta que em parte decorre mesmo de certo hermetismo dos seus livros, reiteradamente tachados de demasiados filosóficos e cerebrais.

Parece que agora essa confusão entre vida e obra poderá desaparecer (ou ao menos enfraquecer), já que com a morte da escritora,

que significa o ofuscamento do brilho da sua vida, sua obra poderá se firmar com toda sua força e autonomia próprias, revelando seu sentido intrínseco, independente de qualquer vínculo com as diatribes da escritora. Ainda que os efeitos dessa poderosa sombra da escritora sobre sua obra se faça sentir por tempo indeterminado, com certeza a sua morte terá o sentido de provocar o deslocamento do nosso olhar para a sua criação literária, revelando toda a sua grandeza e importância e permitindo, ainda, uma releitura da sua própria vida pessoal, que sem dúvida foi muito maior do que esse quadro anedótico pintado pela mídia.

Se é a morte de Hilda Hilst que talvez possa facilitar a concentração do nosso olhar sobre a sua obra, é também a morte, muitas vezes personificada nos seus textos, que servirá de mote para nossa incursão na sua obra.

A partir da análise do seu último livro – *Estar sendo. Ter sido* –, procuramos rastrear os elos que ligam a morte ao gozo (no sentido psicanalítico de satisfação pulsional) e este à escrita, de modo a apreender como a escrita de Hilda Hilst modaliza a linguagem sob a forma do que denominamos de “caligrafia do gozo”.

É comum na sua obra – e isso se repete no texto em exame – depararmos com personagens que vivem em constante conflito existencial, indagando sobre o sentido da vida, para o que quase sempre se colocam diante da morte, apresentada sob a forma de uma personagem (fugaz e efêmera, é bem verdade), com a qual contracenam ou tentam dialogar.

Essa instabilidade do mundo ficcional hilstiano é reforçada pelo lugar quase sempre crítico e exterior do narrador no texto. As cenas são construídas de tal forma, que parecem nunca se fechar, se completar. Resta sempre uma dúvida pairando no ar, um elemento descentrante movendo os personagens, que pode não ser necessariamente intelectualivo, como por exemplo um distúrbio corporal.

Isso se nota claramente na famosa trilogia dita pornográfica da escritora, composta dos livros *Cartas de um sedutor*, *O caderno rosa de Lory Lambi* e *Contos d'Escárnio*. Utilizando-se de elementos da narrativa erótica tradicional, a autora cria um pastiche de cenas pretensamente pornográficas, que não podem se qualificar como tais, haja vista o olhar sempre desviante e exterior do narrador, que provoca o desmonte das cenas, inibindo qualquer possível efeito de excitação no leitor. E mais do que isso: esse elemento perturbador na cena – que se repete e multiplica

em diversos níveis na obra da escritora – muitas vezes se manifesta pelo riso, pela desfaçatez cômica ou tragicômica, revelando a astúcia do jogo textual tramado pela autora.

Geralmente, suas cenas são implodidas por um “pormenor horrendo”, que de acordo com Sarduy¹ caracteriza o texto barroco. Esse “pormenor horrendo” muitas vezes é representado por um furo, um lapso, uma falha, uma descontinuidade, um vazio, um silêncio, um grito, enfim, por um traço que rompe a escrita, lançando-a num movimento delirante que dilacera o sujeito da enunciação e coloca em fuga o sentido das palavras.

Essa experiência radical da escrita de Hilda Hilst pode ser apreendida como uma espécie de *caligrafia do gozo*, na medida em que se revela como um gesto escritural de natureza mímica e pictórica, que a um só tempo tem por causa e objeto o gozo, na sua acepção psicanalítica de *satisfação pulsional*, que se vincula aos prazeres extremos seja de dor ou de alegria. Nesse sentido, a sua escrita se apresenta como um corpo de linguagem a gozar.

Para além do uso convencional e transitivo da linguagem, com sua função denotativo-referencial, a escrita de Hilda Hilst busca liberar e explorar uma potência “gozosa” da linguagem. E é esse gozo, que pela escrita afeta o corpo do sujeito e, ao mesmo tempo, lhe escapa no uso convencional da linguagem, circulando pelas margens das palavras, que a escrita de Hilda Hilst tenta incorporar às próprias palavras, fazendo delas um corpo-efeito de gozo.

Esse uso “gozoso” da linguagem aponta, no limite, para o defeito essencial da própria linguagem: o vazio constitutivo da representação, onde o sentido se põe em fuga, já que as palavras não remetem mais a coisas, mas se fazem elas mesmas “coisas” de escrita, que encarnam na sua própria materialidade de objeto o gozo que está sempre a lhe escapar.

Esse lugar do vazio da representação, da fuga do sentido, do gozo do sujeito, que se exalta entre o júbilo e o horror, é o mesmo lugar ocupado pela morte, por deus e pela mulher. O traço que une todos esses elementos é exatamente o lugar de uma incomunicabilidade, de uma falha fundamental onde o sujeito se faz se desfazendo.

¹ SARDUY, [19-]

A morte no texto de Hilda Hilst, antes de ser mais um tema abordado, constitui uma experiência eminentemente de linguagem. Na linha de uma tradição poética moderna, com nomes como os de Poe, Baudelaire, Rimbaud, Sade, Hölderlin, Kafka, Lautréamont, Artaud e Mallarmé, podemos afirmar que a escritora também escreve de dentro da morte, desse lugar soturno, sombrio e horrendo que sustenta e alimenta a própria vida, espaço do indizível, do impensável, do fundo sem fundo do vazio.

Essa experiência radical da modernidade decorre, segundo Blanchot², da constatação inevitável de que é ao atribuir um nome e um sentido, ou seja, ao usar a linguagem que assassinamos o mundo e as coisas. Ao nomearmos uma coisa, delimitamo-la, cercamo-la, definimo-la, enfim, apropriamo-nos dela (ao menos, é essa a ilusão que alimentamos). Mas, paradoxalmente, a apropriação da coisa pela palavra significa o seu assassinato, a sua morte, visto que para ela existir fazendo sentido é preciso que deixe de ser aquilo que é para ser outra coisa (uma palavra, um som, um traço etc.). A experiência radical da linguagem se realiza, portanto, no reino do não-ser, da ausência e da negação. E esses acontecimentos marcam não só a aniquilação das coisas no mundo, como também do próprio sujeito falante e da linguagem que usa. Aquele vivencia na própria pele a morte, e esta é lançada num labirinto de reduplicação infinita.

Ocorre que não há simetria, identidade, continuidade, tradução possível entre o nome e a coisa nomeada. O que o nome designa, exatamente, é o não-ser da coisa, a sua ausência. E nesse ato alguma coisa sobra, um resíduo de insignificância, um rejeito de falta de sentido, que é o fundo sem fundo inefável, que atormenta a linguagem e lhe escapa como algo inapreensível, incompreensível: “Quem vê Deus, morre. Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é ‘a vida que carrega a morte e se mantém nela’”.³

A presença da morte na linguagem como condição de sua própria possibilidade, invenção genuinamente moderna, marca ademais a superação da morte de deus e do próprio homem. Se num primeiro momento tem-se deus como a representação do ilimitado, do infinito e

² BLANCHOT, 1997.

³ BLANCHOT, 1997, p. 314-315.

num segundo momento, contraposto ao primeiro, surge o homem como o limitado, selado pela finitude, o terceiro momento assinalado pela modernidade seria o da instauração do reino do ilimitado (ou infinito) do limite. Esse novo reino nasce do trabalho de distensão do limite ao extremo, do seu máximo estiramento, a ponto de eleger a transgressão (ou profanação) como o novo território do sagrado. A violação do interdito se torna, portanto, o movimento por excelência desse espaço agora desolado porque desabitado por deus, causa ao mesmo tempo de horror e júbilo.

A experiência da morte surge, portanto, na modernidade como uma questão eminentemente de linguagem, que, auto-refletindo-se sobre si mesma, reduplicando-se aquém de toda forma hipostasiada, de todo modelo idealizado e pré-concebido (deus, gramática etc.), funda o espaço próprio do literário enquanto território-laboratório para experimentos os mais viscerais e perigosos com a linguagem, agora habitada pela morte.

Esse jogo de experimentação é o mesmo que consegue pôr fim à finitude do homem enquanto “humanismo” ou “antropomorfismo”. É pela exploração de novas relações, novas combinatórias entre os elementos da linguagem (mais concretamente, da língua) que se vislumbra a esperança de se encontrar o sentido paradoxal da morte nesse reino: a própria falta de sentido, o que foi renegado, rejeitado, excluído da linguagem para que ela se fizesse possível; enfim, o seu tormento, o seu corpo putrefato.

A morte como elemento constituinte do homem, como o seu traço característico por excelência, é objeto também de um tratamento teórico bastante elaborado pela psicanálise. O estabelecimento por Freud de um princípio de Nirvana, de Tânatos, em oposição ao princípio de Eros, contrapondo dor e prazer, conservação e destruição, vida e morte, foi responsável pelo desenvolvimento de toda uma teoria acerca da pulsão de morte, enquanto força psíquica que trabalha visando ao retorno ao inorgânico, com sua quietude e ausência de tensão. A pulsão de morte, ao contrário da pulsão de vida, é muda, já que não possui representantes no psiquismo, podendo ser percebida somente se surgir atrelada à pulsão de vida.

Na doutrina lacaniana, a linguagem enquanto lei simbólica representa a própria castração do homem, espécie de mortificação da vida pelos grillhões do significante. Como mostrou Blanchot, a atribuição de nome e sentido é, em si, a própria morte da coisa, o seu assassinato. Da

mesma forma, é por isso que a experiência do gozo como passagem ao real da Acoisa, para além da significação do simbólico, causa horror e angústia.

O encontro com o corpo desvelado, porém mutilado, do Outro provoca a angústia da castração, experiência da abolição do sujeito à qual ele “é confrontado por não poder responder ao enigma de seu ser” e, sobretudo, por “se ver forçado a se submeter ao significante”⁴.

A pulsão de morte é, dessa forma, a repetição do reencontro sempre faltoso com a Coisa, que retorna sob a forma de um gozo impossível que abole num só golpe o sujeito, o significante e o desejo. Para Lacan, a pulsão de morte escava o corpo do sujeito, perfurando-o todo, lançando-o a um vazio onde não encontrará nenhum objeto substitutivo e parcial (objeto *a*), mas tão-só uma ausência absoluta, paisagem desolada habitada apenas pelo silêncio. Nesse sentido, ainda segundo o psicanalista francês, a pulsão de morte se aproxima do grito, esse rasgo de voz inarticulada que cava um abismo no qual se precipita o silêncio.

No texto de Hilda Hilst sob análise, a presença da morte, em suas mais diversas manifestações, é central. Vittorio não apenas se vê como um corpo morto, putrefato, em decomposição, enfim um cadáver, mas o seu mundo é também habitado pela morte. Ao seu redor, a morte passeia, faz suas vítimas. Ele mesmo vive numa fantasmagoria em torno da morte: ele se vê e sonha a si morto; ele não pensa nem deseja outra coisa senão a morte; a lembrança da morte da mãe e da avó ronda de maneira indelével os seus dias.

No seu mundo em degradação, mergulhado num charco pestilento, em que o tempo-morte age inexoravelmente conduzindo tudo ao seu fim, Vittorio se põe à espera da morte, potencializando todas as suas forças imaginárias nesta direção.

O desejo de morte no personagem não é mera vontade de aniquilamento, de inexistência, de passagem ao nada, mas ânsia de se fazer inteiro, completo, de distender os próprios limites da vida traçados pela morte, enfim, atribuir um sentido à existência. Seu desejo é arrastar a morte até os seus confins, buscar o ilimitado do limite por ela representado, numa luta sacrílega pela vida. Na verdade, a sua perseguição não é da morte, porque esta já carrega a vida, está presente

⁴ VALAS, 1998, p. 92.

em todos os seus poros, mas do não-ser, localizado no entremeio temporal de um “já” e um “ainda não”.

Por isso a sua escrita, assim como a sua vida, é uma constante experimentação. De um lado, há os seus experimentos diários com bebidas e receitas de suicídio; de outro, a incessância de uma escrita assassina e transgressora. Os coquetéis alcoólicos e as mais variadas fórmulas de suicídio são meticulosamente preparados. De outro lado, há os experimentos com fragmentos de escrita (cartas, bilhetes, bulas de drogas mortais e receitas de suicídio). No entanto, ele sempre fracassa na realização do ato extremo: embriagado, ele apenas experimenta alucinações desmesuradas e incontroláveis, que provocam nele convulsões, estados catatônicos e quedas abruptas.

Suas experimentações são tentativas de alcançar esse ponto fugaz e intangível de uma plenitude sonhada mas pressentida de um gozo impossível que transpõe sujeito, desejo e significante. Sua escrita também se insere nesse contexto de fabricação de uma substância gozosa e de combate contra a morte e contra deus, que é o inventor da morte e de todas as desgraças do mundo.

A escrita-assassina de Vittorio-Hilda Hilst, com sua proliferação alucinada de sentidos, num jorro intenso e interminável de palavras, verdadeira sangria verbal, não se coloca como alternativa na encruzilhada entre escrever ou morrer. Não se escreve para adiar a morte, como uma distração para ludibriá-la, mas escreve-se a própria morte, de dentro da própria morte, aqui e agora presente, até a morte. A escrita quer exaurir a morte, quer extenuá-la, quer excedê-la na sua obscuridade abissal, quer se entregar totalmente a ela, como que prostituída, mas sob a condição de fazer da negação da morte uma estonteante afirmação trágica da vida. A escrita se torna, enfim, um canto fúnebre de um cadáver, uma elegia da palavra morta que recende do corpo morto mas ainda insepulto. Escrever assume o sentido de experimentar a morte de dentro do seu acontecer borbulhante e flamejante, como forma mesma de realizar a vida em seu fim (sua meta) essencial, pois a morte é o fim da vida e também o que lhe excede.

Segundo ainda Blanchot, a experiência da morte constitui o traço radicalmente trágico da literatura na modernidade, cujo sentido pode ser dado pelo esforço da palavra em revelar o que ela mesma destrói, não mais como representação ou significação, mas como apresentação e materialização. De um lado, o elemento trágico da literatura pode ser

reconhecido nesse movimento de negação das coisas e das próprias palavras (a construção do sentido); de outro, ele se faz presente no impulso para resgatar e recuperar o que foi excluído, rejeitado, esquecido, enquanto insignificância opaca à transmutação operada pelo sentido. Esse resíduo excedente, informe e impessoal, que escapa à linguagem, é o que envenena a literatura como o seu tormento, a sua angústia, a sua paixão, a sua violência e o seu silêncio. A morte que se faz escrita não é apenas aquela que põe fim à existência das coisas, feitas agora sentidos que vagueiam, erram como fantasmas, mas o próprio fim como mais além da eternidade de uma vida cósmica, elementar, inumana, invisível e ilegível. Trata-se, portanto, do limiar entre um antes e um depois do dia e do mundo.

É o que afirma Blanchot: “Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser.”⁵

Não é à toa que essa é a hora por excelência de Vittorio, tempo imóvel que se prolonga ao infinito e cava em seu corpo um fosso de dor, medo e consternação:

suportar o que percebo dos humanos. que nojeira. eu e minhas tripas. que nojeira também. e o medo que vem vindo derramado, pustulento, às seis da tarde, às cinco da manhã [grifo nosso]. ando cravado de espinhos, o sol-*kadush* se esconde de mim, beijo a mínima frincha de luz, um milímetro de luz embaixo da porta. quem foi que também beijou a frincha de luz lá no *bunker*? (p. 81).⁶

A busca da morte pelo personagem, que se dá por meio de experiências de mortificação, provocadas ora por coquetéis alcoólicos, ora por doses de receitas suicidas, ora pela própria escrita, nada mais representa do que a sua luta para morrer completamente, definitivamente, ele um morto-vivo que perambula, vagueia, erra pelo mundo, tropeçando, caindo e se fraturando sem cessar. Mas ao persegui-la insistentemente, ela, a morte, se afasta dele mais e mais, sendo empurrada em direção a algum

⁵ BLANCHOT, 1997, p. 323-324.

⁶ HILST, 1997.

lugar inacessível, que só faz aumentar ainda mais a sua dor e o seu sofrimento de “alma penada”. Sua procura não visa, portanto, encontrar o fim, alcançar a meta, mas tão-somente afrontar a morte, perder-se nessa busca experimentando todas as saídas, visto que encontrar uma significaria, propriamente, morrer.

A morte surge para ele como enigmática, como um acontecimento significativo que se aproxima, se avizinha, vindo de fora, com uma força devastadora e apocalíptica (“alguma coisa está para acontecer”), ou então como lugar incerto, desconhecido, palco desse mesmo ato extremo e fatal, que permanece inacessível e impronunciável (“não sei o que é, mas sinto que devo ir a algum lugar onde encontrarei alguma coisa”). A morte enquanto lugar de um encontro marcado não está reservada apenas ao futuro, mas se antecipa a cada instante como encruzilhada, como incerteza.

No livro *Estar sendo. Ter sido*, é visível ainda como a escrita constitui o corpo por onde circula o gozo da língua, na sua dimensão residual, sensual e material. As palavras são “encorpadas”, tomam corpo, têm realçada toda a sua materialidade sonora, visual e às vezes tátil, num fluxo incessante de equivocidades e ambigüidades. A escrita que desconstrói é da ordem da *letra*, no sentido lacaniano do que faz sulco, rasgo, estrago e risco.

Se a escrita de Hilda Hilst configura uma espécie singular de caligrafia do gozo, é porque se trata precisamente da tentativa – sempre fracassada – de captura do gozo pela escrita, ou de representação do irrepresentável do gozo, porque pertencente à ordem assimbólica do Real psicanalítico. E a sua caligrafia, que representa a sua singularidade na escrita, espécie de movimento gestual e rítmico da sua assinatura, foi-se configurando ao longo do trabalho como a forma de manifestação desse fracasso resultante da impossibilidade de apreensão do gozo, da sua impermeabilidade à transcrição, à inscrição pela escrita. No entanto, e de forma paradoxal, é exatamente esta perda de gozo, este resto de satisfação pulsional que não se realiza, que podemos constatar como trespassando a sua escrita como ranhura, como sulco que continha algo desse mesmo gozo.

A função de apreensão e fixação do gozo é realizada pela letra, no sentido lacaniano de território litorâneo entre o significante e o gozo. Estranha cifra do sujeito, que faz dele uma incógnita para si mesmo, a letra enquanto *litura* (sulco, rasura e litoral) é um detrito, uma mancha marcada

pelo excedente do gozo. Na mesma trilha de Lacan, entendemos que a escrita se faz prática da letra na medida em que se faz ilegível, ou reduz ao máximo a sua legibilidade, isto é, na medida em que se afasta da significação para se abrir a uma visibilidade fulgurante, que mais se aproxima de uma experiência de mortificação, de aniquilação e de destituição do sujeito, mas paradoxalmente também ligada à sua vivificação. Se, nesse sentido, “o escrito é o que não se lê”, o gozo é o que “não cessa de não se escrever”.

Como, então, escrever o gozo que não se escreve? Nesse sentido, a prática “liturária” de Hilda Hilst pode ser apreendida pela forma como a escrita é caligrafada, numa espécie de exercício de pintura das palavras, e com elas, a partir de um corpo que goza. A sua experiência nos mostra um trabalho insistente e incessante pelos meandros da significância, onde sentido e não-sentido emergem simultaneamente num mesmo ato de escrita, provocando um movimento reversível de ordenação do caos insignificante e de confusão da ordem significante.

A escrita cênica e mesmo corporal, que é a forma da escrita caligráfica de Hilda Hilst, caracteriza-se pela incompletude e intransitividade, que realçam os movimentos de um corpo a escrever o desfalecimento trágico do sujeito. Navegando pela superfície sensorial e sensual das palavras, Vittorio, o protagonista-escritor de *Estar sendo. Ter sido*, busca atravessar o muro do significante e inscrever seu traço geométrico (porque há um momento quase epifânico no texto em que a escrita resvala para o desenho, que é encravado no meio do texto), que é da ordem da significância, do insignificante, da ruptura do véu do sentido e da captura da evasão do gozo.

Na verdade, o que a escrita de Hilda Hilst acaba por nos revelar é que, enquanto prática da letra, com toda sua força visceral, ela realiza, como que dantescamente, a travessia da morte, que é a travessia do corpo da mulher, da língua, que ata o murmúrio da linguagem ao silêncio de deus, a noite ao dia, a ordem ao caos, o inferno ao céu, o divino ao escatológico. É por isso que o personagem no texto encena tragicamente o embate contra o inenarrável rapto da morte, no cenário sempre móvel do adeus, que representa o fim de sucessivos e reiterados enganos. Ao forçar a ultrapassagem dos limites, nessa liminaridade entre “estar sendo” e “ter sido”, o personagem empreende sua perigosa excursão pelos confins da morte, do abismo, enfim, do vazio, para, então, revelar a inaudita grandeza dessa perda, misto de horror e júbilo.

E é como perda que a escrita de Hilda Hilst mostrou realizar essa tarefa absurda de tentar recuperar o que já está para sempre perdido, que é o gozo que escapa à escrita, mas põe em cena a *letra*. A insistência-incessância de Vittorio é em busca dessa impossibilidade, deste ponto impossível e intangível que está sempre a lhe escapar e que o põe em aceleração desmedida: *ofuro*. Aliás, o fôlego, a velocidade e a desmesura são atributos marcantes da escrita hilstiana. Se não há salvação possível, a sua escrita propõe o esgotamento, o esgarçamento, a extenuação, o êxtase da palavra, o vazio do sentido que se alcança pela travessia erótica da língua e sua incompletude, que representa o corpo da mulher e a sua “cruel verdade”.

Vittorio, cujo corpo-escrita está repleto de furos, perfurado por toda superfície, perambula pelas bordas de suas covas atrás daquilo que mais lhe escapa, por ser o que mais o identifica, daquilo que lhe é mais extrínseco, por lhe ser o mais íntimo: os fantasmas da morte, da amada e, em última instância, da língua. A sua escrita consiste, portanto, na depuração desses fantasmas, até ao ponto de – quase – recuperar os objetos do seu gozo, agora presentes sob a forma de uma letra, que se deixa entrever encoberta sob os escombros de si mesmo. Revolvendo tais dejetos, ele insiste em re-capturar o gozo que agora se deixa transcrever apenas como efeito de letra. Nesse percurso, os movimentos de sua escrita são mergulhos nos abismos cujos precipícios nós, leitores, estamos a todo instante percorrendo, ora tropeçando, ora caindo, ora apagando-nos, para que brilhe a insuportável luz de um brutal Real.

Se esta representa a peripécia da escrita hilstiana, devemos escavar esses territórios de incompletudes abandonados e que se abrem à nossa frente, um após o outro: a incompletude do amor de Vittorio, do seu corpo, da sua vida, do seu tempo, do seu espaço, dos seus pensamentos e dos seus traços. Assim, como um mosaico de demasiadas incompletudes, a escrita de Hilda Hilst pode ser apreendida pelo seu traço ímpar: o gozo que escorre da cursividade da sua letra.

Referências Bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, [19-].
- VALAS, Patrick. *Les di(t)mensions de la jouissance: du mythe de la pulsion à la dérive de la jouissance*. Paris: Erès, 1998.

Resumo

O presente artigo analisa a hipótese de interseção entre escrita e gozo no livro *Estar sendo. Ter sido* da escritora Hilda Hilst, a partir da experiência da morte como acontecimento de linguagem. Discute algumas *formações pulsionais do texto* para demonstrar como nele se realiza a paradoxal escrita do gozo. Para tanto, analisa as formas peculiares como a escritora caligrafa o gozo, realçando a gestualidade da escrita, a materialidade das palavras, a equivocidade e fuga do sentido e a experiência ambígua mas vital do sujeito com o vazio da morte.

Abstract

The present study analyses the hypothesis of intersection between writing and *jouissance* in Hilda Hilst's "Estar sendo. Ter sido", conceiving the experience of death as a matter of language. The target text's *pulsing formations* are discussed so as to demonstrate its paradoxical writing of *jouissance*. To that end, Hilst's peculiar ways of calligraphing the *jouissance* are analysed, with especial emphasis to the gestuality of her writing, the materiality of the words, the ambiguity and escape of meaning, and the ambiguous yet vital experience of the subject facing the emptiness of death.