

Introdução

Reginaldo Oliveira Silva

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, RO. Introdução. In: *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotresco em Hilda Hilst* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2013, pp. 13-33. Substructum collection. ISBN 9788578792848. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

Introdução

Em 1975, Hans Robert Jauss, teórico da literatura alemão, em aula inaugural na Universidade de Constança, lança um desafio à teoria literária. Publicada com o título *História da literatura como provocação à teoria literária*, a preleção faz surgir a *estética da recepção e do efeito produtivo*, e propõe o leitor como centro norteador da análise dos belos textos. Embora com muitas críticas endereçadas à figura do leitor, a teoria então anunciada destina ao contexto da época em que nasce e se projeta, em sua primeira intenção, a perspectiva de restituir à História da literatura a legitimidade no trato histórico-estético das obras literárias.

Por outro lado, a recepção parece não ser apenas uma tematização do papel do leitor na abordagem dos escritos ficcionais. Antes, situa este que é o destinatário primeiro de qualquer escrito dentro de questionamentos históricos, dizendo respeito à época na qual vive, seja contemporâneo ou não do objeto que se põe a ler – e também de questionamentos estéticos, estruturas formais transmitidas por épocas anteriores ou desenvolvidas na atualidade. A tematização do leitor pressuporia a tematização de dois horizontes: o histórico e o estético, dos quais se serve todo leitor no enfrentamento dos textos. Estes dois horizontes conformam-se ainda dentro de uma estrutura de espera, ou horizonte de expectativas, tanto na perspectiva das querelas sociais quanto na das querelas estético-formais.

O leitor nunca está inocente quando se encontra com uma obra literária. Nele e para ele se põem à disposição os mundos e as criações precedentes ao ato da leitura – o contexto no qual nasce e forma a sua consciência, os seus preconceitos, as maneiras de ver e julgar o que é visto e vivenciado; o contexto de formas canonizadas por uma ou outra tradição da escrita, bem como as tentativas de adequação formal a conteúdos que constroem novas perspectivas para a enformação estética. Assim, a estética da recepção, muito além da perspectiva do leitor, traz para a crítica literária todo um arcabouço conceitual que lança nova luz sobre a maneira de pensar o leitor e a relação que o mesmo estabelece com os textos literários.

Na base dessa arquitetônica horizôntica da acolhida do longínquo, como alicerce, consolida-se uma estrutura dialógica que põe o leitor em face de mundos históricos trazidos pelas obras, o que faz da estética da recepção uma teoria da pergunta e da resposta no tocante ao confronto entre obras antigas e atuais – desenvolvida na esteira da dialética de pergunta e resposta, primeiro apresentada por Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método*, em seguida, conduzida ao contexto da crítica literária. *A dimensão histórico-hermenêutica da literatura* é o que permite Jauss (1994) insistir no seu plano teórico em face de outras teorias que discutem a relação com o leitor ou o problema da recepção. Acredita ele que a estética da recepção busca dar conta do “*processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e da resposta*”.

Toda leitura (assim como o surgimento de um texto ficcional) se dá em atenção a um horizonte de expectativas, em que dois horizontes, o do leitor e o da obra, encontram-se e se confrontam; em que dois mundos históricos entram em conversação – tanto no que respeita a uma espera social quanto

estética. Trata-se, portanto, de pôr em diálogo dois mundos, dois pontos de vista, dois horizontes – o do leitor e do texto. Diálogo que se inicia com uma pergunta lançada da parte de um dos interlocutores. Ou a obra suscita um questionar que intima à leitura; ou um público de leitores, em face da persistência de problemas sociais ou morais, estéticos ou históricos, busca numa determinada obra uma resposta. Assim, a estética da recepção, para reforçar o argumento acima, consolida-se como teoria pertinente à compreensão dos textos ficcionais ao lançar a dialética da pergunta e da resposta como base de sustentação da relação entre o público leitor e os textos literários.

Tendo como fio condutor os engenhos conceituais da estética da recepção, o presente trabalho constitui-se de um esforço de aplicação da teoria de Jauss à obra da escritora paulista Hilda Hilst, e adota como *corpus* literário *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos*, segundo livro da considerada trilogia obscena. A reflexão aqui proposta apoia-se, portanto, no horizonte de espera, no horizonte histórico e no horizonte estético, a fim de problematizar o lugar que Hilda Hilst passa a ocupar na história (na história geral e na história da literatura) quando abriga na sua imaginação a perspectiva do grotesco. Trata-se de pensá-la desde a problemática da recepção e do fluxo histórico-literário do grotesco; de pensá-la no âmbito do que a hermenêutica tem determinado como atualidade das questões que, tanto os conteúdos plasmados na literatura quanto as formas a estes conteúdos emprestadas pelo gênio artístico, são transmitidas de uma época para outra. Trata-se de empreender uma reflexão sobre a atualidade (ou a recepção) do grotesco em *Contos d'Escárnio*.

Pretende-se com esta empreitada sustentar que Hilda Hilst responde com o seu escárnio a uma espera situada dentro de problemáticas históricas e estéticas, sendo de fundamental

importância à compreensão dos seus contos, elaborar a pergunta que sustenta o grotesco e nele se sustenta como concepção de mundo: *diante de um mundo em ruína, o que resta ao homem para delinear as suas ações e pensamentos?* Para o horizonte histórico, tem-se a caducidade da Igreja, da política e da moral; para o estético, o fluxo da consciência e as pseudo-narrativas dos enredamentos de um eu sitiado em si mesmo em elaborações psíquicas desordenadas. A considerar a imanência textual, o que permite aplicar essa estrutura à leitura de *Contos d'Escárnio* já se encontra anunciado nas primeiras páginas. Diz o narrador dos contos num intento claro de explicar a natureza das suas narrativas:

Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida *tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu.* [...] Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o Vento Levou* ou *Rebeca*, *Os Sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala. Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não. (HILST, 2002a)

Deste recorte, inferiram-se os dois horizontes de que trata a teoria da recepção e também toda a organização do texto. Primeiro, a constatação de uma época que obstinadamente escreve lixo (o que torna todos dignos de serem escritores); em seguida, a comparação do tempo da narrativa com os verbos chineses, o que justifica o desordenamento das memórias bandalhas de Crasso. Cogita-se com isto, portanto, um ponto de partida para encampar a reflexão sobre o grotesco e a maneira particular de Hilda Hilst o configurar. Para tanto, a afirmação

que sustentaria essa atualidade (e as condições de recepção) apenas se consolidam recorrendo aos autores que se ocuparam do grotesco, de modo a sugerir a questão que lhe é inerente.

É neste propósito que Victor Hugo, Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser (em seguida, Adorno e Freud) entram em auxílio para sugerir a pergunta, acima proposta, peculiar a toda configuração grotesca. Embora os autores tenham discutido diferentes facetas do grotesco, sugeriu-se que eles se encontram num ponto comum: *o grotesco é o recurso necessário quando concepções de mundo entram em declínio.*

Em Victor Hugo, o grotesco invade a arte com a riqueza de possíveis formulações, sendo compreendido como um *descanso do belo*, uma *pausa da beleza*, de modo que esta retome seu lugar logo em seguida; trata-se, portanto, de um ponto intermediário para exhibir aquilo que se opõe ao ideal cristalizado no belo, à diferença deste, de modo que seja investido, no paralelo com o disforme, de uma nova luz. O acento na diferença, explorando as condições periféricas do humano, fazendo face à eternidade permanente de uma perfeição idealizada, promove assim uma comparação entre a vida humana e a bestialidade do homem.

Já com Kayser (2003), tem-se a noção de que é grotesco o *estranho* e *assustador*, mas para o propósito de sustentar a questão do grotesco e a sua atualidade deve-se ter em conta a cronologia que ele indica como insurgências do grotesco na imaginação estética. Segundo sustenta, são três épocas em que o grotesco se oferece como resposta à pergunta por uma imagem do mundo, tendo-se em vista que aquela imagem sólida perdeu o seu teor de validade de reconhecimento: os séculos XVI, o XIX e o século XX. Cronologia que conduz à definição do grotesco, segundo o qual constitui o tipo de plasmação que constitui denúncia pela contradição de todo racionalismo e pensamento que se pretenda eterno e perene. O grotesco

desafia com o exagero, com o disforme, com a multiplicidade e recusa da unidade do belo toda ordem vigente que apela a argumentos racionais e se pretende eterna.

Segundo Bakhtin (2002), trata-se de um investimento no sentido de liberar o homem das necessidades inumanas, sendo um fenômeno de transição em face de uma cultura decadente, que perdeu o seu valor para a vida e para o mundo humano. Como toda cultura se consolida em bases metafísicas, idealistas e ostenta para sua segurança e transmissão o caráter de eternidade e universalidade, quando convalesce, o grotesco torna-se a forma de apresentar à consciência, pelo veículo da arte, esta convalescença e abrir caminho para um novo modelo de mundo. Não há como negar aqui, apesar da limitação, a noção de pausa e descanso no belo, de que fala Hugo; não há como afastar o grotesco como estranho, possível diante da realidade dos séculos XIX e XX.

Se se alinham as conclusões de Kayser (2003) à compreensão do grotesco como pausa, pode-se inferir que, nessas três épocas, o belo solicitou uma pausa e o grotesco entrou em cena; pode-se sugerir que *Contos d'Escárnio* nasce num novo momento de pausa do belo, num novo protesto contra uma racionalidade caduca, ainda reivindicando reconhecimento. Se a isto se emenda as pesquisas de Bakhtin, tem-se não apenas a confirmação da pergunta que orienta o grotesco, mas o ponto de chegada para a sua problematização na obra de Hilda Hilst, podendo-se tratar de uma espera que a autora atende com a trilogia obscena (o que ultrapassa a intenção de se alegrar, com que humildemente ela se explica, ainda contradizendo qualquer perspectiva de, na trilogia, ver apenas pornografia e escárnio inconsequente).

A pergunta elaborada desde aqueles autores explica a intenção de Crasso (que é também a da escritora) em escrever

lixo e bestagem, em declarar o seu propósito nada sério de escrever um texto sério; explica ainda porque a recepção de *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos* requer um estudo sobre o mundo ao qual se reporta Hilda Hilst. Ou seja, uma vez que a pergunta pelo que resta ao homem em face de um mundo em ruína se esclarece, resta voltar-se para o horizonte histórico que alberga e permite a sua atualidade. Este mundo resume-se, em termos mais gerais, numa época que se acreditou niilista e, portanto, solapou toda e qualquer crença nos valores eternos, mas também, mais próximo, é o mundo da *pornocracia* brasileira, dos *novos antropofágicos* que se alimentam de restos de hospitais, é o Brasil famélico, é o mundo da bandalheira política, conforme a autora insistentemente se expressa.

A atualidade do grotesco em Hilda Hilst volta-se para a decadência de uma humanidade incapaz de renovar os compromissos consigo e elevar-se a valores que visem à união dos indivíduos, em vez de a cada ação e palavra comprovar a decadência do gênero. Como ela mesma se indaga, numa das crônicas de *Cascos e carícias*: “dá pra acreditar o homem fazendo tudo para se destruir?”.

Se, desse modo, por um lado, sustenta-se que a estética da recepção sugere um esquema conceitual para a compreensão do grotesco em *Contos d'Escárnio*, na perspectiva do horizonte histórico e da dialética da pergunta e da resposta; por outro, lança um questionamento quando se atenta para o conteúdo narrado nos contos (e vale aqui a intenção de escrever coisas porcas e lixo e bestagem). Nascidos no século XX, Hilda Hilst e o grotesco que nela ganha força plástica, estariam mais situados na perspectiva do que Kayser (2003) definiu como assustador, tendo-se em mira o acento na presença de um *Id fantasmal* que, insurgindo, transforma as ordens (física ou moral) que sustenta uma cosmologia segura para o indivíduo,

em que o componente do riso, necessário ao grotesco, em vez de conforto traria um desconcerto àquele que vivencia uma experiência absurda do mundo.

Ao contrário do que assim se defende enquanto constelação figurativa do grotesco, *Contos d'Escárnio* é um esforço de criação em direção a um riso regenerador. O que aparentemente consistiria numa incongruência no trato que se possa dispensar ao tema, resolve-se recorrendo-se à extensão do grotesco para além da sua aceção na arte moderna, endossada por Bakhtin (2002). Importante para o teórico russo é o conceito de realismo grotesco, por ele forjado no sentido de caracterizar o grotesco que, antes de assumir uma forma decadente na literatura, originava-se da praça pública nas manifestações festivas populares, a exemplo do carnaval. O conceito chave desse realismo consiste no *rebaixamento* e na *regeneração*, com um acento significativo no *baixo corporal* ou *princípio material e corporal*.

Se se trata, retomando a pergunta que sustenta a enformação grotesca, de se opor a uma cultura decadente, esse posicionamento crítico se dava pelo rebaixamento de tudo o que é elevado, mostrando a sua relatividade e, com isto, permitindo pensar outras maneiras de ver o mundo – uma abertura para outras cosmovisões; esta abertura traz, ainda, num imbricado indissolúvel, a regeneração, não se tratando apenas de apresentar o aspecto demoníaco do mundo para desconstruir as verdades eternas, como é o caso do grotesco moderno, sobretudo, está em questão a reconstrução do mundo. É neste sentido que a imagem predileta do grotesco é a velha grávida. Uma vida próxima do fim abrigando uma outra vida que começa. Isto ainda estando dentro dos domínios do baixo-corporal, em que o ventre, a braguilha, as partes pudendas, emulação de concepções caducas, embora relutantes em sobreviver.

Daí sugerir que, em *Contos d'Escárnio*, a universalidade metafísica é rebaixada à universalidade da foda, ao princípio material e corporal que caracteriza o grotesco. Neste texto bufão, o grotesco ali repousa na desconstrução das sutilezas canônicas e todas as cloacas do poder, e funda um novo princípio: interessa compreender os órgãos genitais e a vida, a foda como concepção organizada do mundo e, em consequência, como perscrutação metafísica, enquanto define e delimita o Ser. Noutro polo, a descida ao baixo-corporal também irá voltar-se para o estilçamento da política e dos políticos do Brasil, estendendo-se à moral dominante no país, enquanto ausência de uma consciência ética. Neste sentido, o texto é um *roteiro de fornicações e história pornô*, visando desconstruir as crenças metafísicas e as imposturas dos políticos – ou seja, é uma resposta aos dois aspectos do horizonte histórico acima delineados.

Isto se faz importante porque o grotesco de *Contos d'Escárnio* não apenas se torna claro e compreensível mediante essa divisão na teoria do grotesco, sobretudo, conduz a uma distinção interna à produção mesma da autora. Levando em conta as considerações de Anatol Rosenfeld (2006), para quem tanto o grotesco moderno quanto o baixo-corporal ocupam a sua imaginação ficcional, *Contos d'Escárnio* estaria situado numa segunda fase do grotesco, com a publicação em 1990, de *O Caderno rosa*, em cujo centro está o baixo-corporal.

A incursão de Hilda Hilst na ficção, ao publicar *Fluxo-Floema*, já é um mergulho no grotesco, mas a sua continuidade com o que se convencionou chamar trilogia obscena, não tem as mesmas características, pois, como se disse, o que predomina é o princípio material e corporal, a bufonaria, uma escrita pretensamente fácil – ilusoriamente destinada aos reclames do mercado editorial – visando ao riso e à diversão. A recepção do

grotesco em *Contos d'Escárnio*, em consequência, supõe a atualidade do grotesco nos termos estudados por Bakhtin (2002) e não mais uma obra correspondente ao grotesco moderno.

Pode-se aqui sugerir essa divisão desde uma frase que define Deus, na novela *Com os meus olhos de cão*: “Deus, uma superfície de gelo ancorada no riso”. A primeira fase seria a da superfície de gelo; a segunda, do ancoramento no riso. Nesta mesma novela, o narrador sugere que essa crença persistia, mas a âncora *descia descia* em direção ao riso. O mesmo se pode afirmar da produção de Hilda Hilst: uma superfície de gelo ancorada no riso, tendo-se em vista que a sua escrita encerra-se com a bufonaria, com uma descida em direção ao baixo-corporal. Essa descida marca o ingresso na ficção e o seu ancoramento no riso – não no riso moderno, assustador e nada redentor; mas num riso que vem de longe, das cavernas, dos porões da História da Literatura, que Hilda Hilst resgata e torna atual.

Daí que essa reflexão sobre o grotesco em *Contos d'Escárnio* intitula-se **Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco, em Hilda Hilst**, contemplando uma compreensão da posição do grotesco na sua ficção e da posição de *Contos d'Escárnio* no todo desta ficção. A escritora paulista foi descendo em direção ao riso, e neste encontrou Deus... na alegria. Em alusão ao poema com que justifica a sua escolha pelo riso, ela desce em direção à alegria onde está a morada de Deus e recusa a austeridade, a morada da morte.

Essa motivação melhor se sustenta amparando-se na apresentação da novela por Alcir Pécora à última edição, em 2006. Segundo ele, publicada entre *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby*, ocupa esse lugar fronteiro entre a literatura “séria” e a obscena. No entanto, a este argumento acrescenta outro: a novela acena para, no seu dizer, o coroamento das

questões da escrita austera na apelação aos motivos baixos da condição humana; acena e prepara, portanto, para a emergência do grotesco, em 1990. Acredita o teórico, ainda, que isto depõe contra a intenção de considerar menor esta segunda fase da autora e o incômodo em vislumbrar o obsceno e, neste, o grotesco, como continuidade de uma produção exaustivamente marcada pela busca do divino.

Deus constitui ainda uma busca, embora invertida de cabeça para baixo: a superfície de gelo, em *Com os meus olhos de cão*, ruma para o riso, lá onde, no fundo, estaria a possibilidade da transcendência. Assim, em Hilda Hilst, “a obra obscena é o lugar preciso, conseqüente e sério de destinação das questões básicas de sua obra” (HILST, 2006, p.7), desmistificando, deste modo, que haja uma ruptura entre escrita séria e pornográfica, esta perdendo em densidade e grandeza. É para onde Deus rir que caminha a sua criação – para a trilogia, para *Contos d’Escárnio*, e isto justifica a motivação de nomear esta reflexão centrada na recepção do grotesco.

Por outro lado, a essa apreciação conscienciosa, pode-se agregar outro elemento que levou à busca, em *Com os meus olhos de cão*, da síntese aqui proposta sobre a problemática do grotesco em *Contos d’Escárnio*: embora a novela destine a pergunta por Deus no riso, o mesmo ainda aparece numa forma tímida e inibida, estranho ao personagem principal, dele separado. Isto se demonstra nos momentos em que transparece o espanto nos outros personagens com o riso que assoma promovendo nele um efeito de surpresa: “Amós Kéres” não se sabe rindo, revelando para o próprio texto e para a totalidade da prosa a incerteza quanto ao encontro de Deus no riso.

Vai-se desenhando um “sorriso de um jeito novo” (Ibidem, p.27), conforme a sua esposa, não sem espanto, percebe e anuncia, cujo reconhecimento vem noutra momento por

ocasião de uma relação sexual: “então levanto os lençóis e olho pau e coxas e me vem a certeza do sorriso... vou até o espelho, é isso, um perceptível movimento para a direita, um pequeno vinco desse lado do rosto” (Ibidem, p.30). Visto pelos outros, estranho para ele, o sorriso o revela bem humorado (Ibidem, p.52), tal como afirma um rapaz com quem conversa num bar. Mas este sorriso ainda não traz a certeza nem do bom humor nem de que no riso está Deus, o que cessaria a busca infinda pelo divino. Trata-se ainda de um talvez, como se expressa o matemático – “talvez o infundado tenha razão enterrando a âncora no riso” (Ibidem, p.26).

Assim, pode-se entender *Com os meus olhos de cão* enquanto novela de transição, pelos motivos que Pécora (2001) insiste em pontuar, mas também por este sorriso ainda relutante, transparecendo receio ou medo de rir, delineando-se desconcertante e desconcertado no canto direito da boca; entender, fazendo alusão ao seu início, que a obra de Hilda Hilst “descia descia em direção àquele riso” (Ibidem, p. 15) e o resultado foi a trilogia obscena e, nesta, *Contos d’Escárnio/Textos grotescos*; sugerir que esta última conforma a região na qual a âncora da sua criação fixou-se – que a superfície gelada da escrita séria ancorou no riso grotesco, mantendo-se ainda na perspectiva de uma indagação existencial, desta vez explorando os motivos baixos da condição humana.

Essas considerações conduzem a outro momento central na presente reflexão. O repouso da descida, para uma compreensão diacrônica e sincrônica de *Contos d’Escárnio*, indica a atualização de uma maneira da criação literária, o grotesco, constante em parte da literatura contemporânea, mas que nesta obra ganha um significado diferenciado – o que justifica ainda a acolhida do *corpus*. Com ela, o grotesco se faz mais uma vez atual no resgate feito pela autora da intenção de eleger o falo

como modelo de contemplação existencial, princípio material e corporal para pensar o mundo e a vida, em que as “questões metafísicas situam-se no nível da braguilha” (MINOIS, 2003, p.367), fazendo alusão a anedotas que circulavam no século XVII, sobre Luís XIII, o que se explica ainda pela dúvida emendada pelo próprio narrador sobre se o texto é “metafísica ou putaria das grossas” (HILST, 2002a, p.78).

Tratando-se de uma atualidade, haja vista que o texto remete a um passado literário que de imediato, logo nas primeiras páginas denuncia, não sendo, portanto, uma característica exclusiva do presente, mas uma retomada, uma abordagem hermenêutico-literária mostra-se enquanto possibilidade de alinhar o grotesco em Hilda Hilst com este longínquo para o qual remete a leitura do texto. Tenha-se em mente a estética de recepção, pensada aqui enquanto extensão dos resultados da hermenêutica filosófica para o domínio da análise literária, na sua elaboração por Hans Robert Jauss, com a qual se pode sugerir um caminho de interpretação da atualidade do grotesco.

Uma descida em direção às grutas (o grotesco surge por ocasião de descobertas de desenhos disformes em cavernas na Itália renascentistas), em direção ao baixo-corporal num intento de tentar resgatar um riso regenerador e não apenas assombroso efeito de um encontro com o fantasmagórico. Daí poder sustentar que o grotesco, em Hilda Hilst, vem de um longínquo e, em consequência, que ela dialoga com um passado histórico, resgatando possibilidades de descortinamento da irracionalidade e caducidade de estruturas estanques – pretensamente racionais – do mundo e do homem.

Mas essa inferência, que apela à plausibilidade como possível chave de interpretação não apenas de *Contos d'Escárnio*, mas também, da trilogia obscena, não encerra a discussão

sobre a recepção e o fluxo do grotesco na obra da autora. Outra questão se põe, à medida que o reportar-se ao passado de imediato manifesta-se desde o conteúdo encontrado logo nas primeiras páginas, os aspectos formais também se evidenciam. De início, no dizer do narrador sobre a predileção pelo sem tempo dos verbos chineses; em seguida, pelo desordenamento da narrativa das fornicções e pela imprecisão quanto à certeza das prioridades quanto ao que deve ser narrado.

A recepção ou atualidade do grotesco em Hilda Hilst implica uma adequação à forma narrativa característica de parte da literatura do século XX: trata-se da técnica narrativa do fluxo da consciência. Se o conteúdo vem de longe, a forma é atual – tem-se com isto o pressuposto de que o princípio material e corporal adéqua-se à técnica narrativa que pretende deixar o pensamento no seu livre acontecer. Segundo o esquema conceitual sugerido por Jauss para a evolução das obras, desde a dialética da pergunta e da resposta, o primeiro momento, lança Hilda Hilst na diacronia das obras – o segundo diz respeito à sincronia. *Contos d'Escárnio*, diacronicamente, liga-se a uma evolução do grotesco ao longo da história – sincronicamente, enreda-se na novidade narrativa da atualidade.

Interessa aqui discutir o horizonte estético no qual se situa Hilda Hilst, conformando-se desde a perspectiva de uma narrativa despreocupada com os fatos arrumados, contrariando qualquer expectativa de romances como *Ana Karenina* ou *Os Sertões*, que o narrador insiste em pontuar no prólogo das suas histórias porneias. Interessa para o propósito de demarcar o horizonte estético, discutir, ainda nos termos da reflexão sobre o grotesco, as considerações de Adorno sobre o *Aufklärung* da arte, na *Teoria estética*, e de Freud, num artigo devotado ao tema, “O Estranho”.

Para Adorno, o que se define como estético no século XX, diz respeito muito mais ao feio que ao belo. O domínio da arte vê-se invadido pela importância reconhecida do disforme, numa dialética em que rivalizam o belo e o feio, para o qual este cede lugar pela força da uniformização racional das belas formas que abarca toda a particularidade, operando um recalque sobre o feio. A espreita que o feio exerce sobre o belo encontra na própria sociedade dominada pela racionalidade controladora (o mundo administrado) o seu momento para ocupar o primado da cultura estética. Isto se dá, segundo Adorno, pelo fato de que o belo só pode persistir refugiando-se no seu inimigo, o disforme ou o dissonante. Assim, o feio entra em cena como protesto contra a universalidade do belo, mas pelo efeito de um protesto do próprio belo para manter-se contrapondo-se à fealdade da vida social controlada.

O feio, antes recalcado, retorna e exerce papel fundamental na imaginação artística. Isto faz de *Contos d'Escárnio* uma das formas deste retorno do recalcado. Com Adorno, tem-se não apenas outro argumento para a atualidade do grotesco, mas, sobretudo, porque a ele importa discutir o estatuto da arte no século XX, numa discussão muito mais estética que literária (ou, ainda, uma discussão que subordina a literatura ao domínio mais amplo de uma filosofia da arte), o que conduz à inferência de que, no horizonte estético do século XX, predomina o feio – e o grotesco pode ser inserido dentro desta constelação da fealdade estética.

A isto se emenda o texto de Freud (1976) sobre o estranho, o *Unheimlich* – ou o não-familiar – muitas vezes, lido para caracterizar o grotesco moderno, porque discute o estranho enquanto categoria estética para o assustador. A tese principal que nele se encontra é a de que o estranho e não-familiar um dia foi familiar (*Heimlich*), tornado estranho pelo efeito

de um recalque – um recalque que se deduz da própria grafia das palavras *Heimlich* e *Unheimlich*; o Un- do não familiar é na letra o recalque que causa a sensação do estranho. Ou seja, o estranho um dia não foi estranho – o não-familiar e um dia foi familiar e domesticado. Alinhando a incursão de Freud nessa problemática estética aos ganhos da teoria do feio e do belo de Adorno, o sublime um dia foi grotesco – o belo um dia foi feio. O feio é o recalçado que retorna por que um dia foi familiar.

O horizonte estético do século XX desenha-se enquanto retorno do recalçado, do há muito tido como superado pelo belo – o grotesco é este retorno do reprimido e Hilda Hilst endossa esse retorno dele fazendo motivação para gerar *Contos d'Escárnio*. Retorno no conteúdo, como se viu desde o princípio material e corporal; mas também, um retorno que se apresenta na escrita, podendo assim defender que a técnica de fluxo da consciência também expressa traços deste retorno do reprimido. Se a escrita arrumada pressupõe o ordenamento de pensamentos desconexos, recusá-la significa permitir que aquilo que a bela escrita reprime, retorna com o fluxo da consciência.

Técnica narrativa surgida na primeira metade do século XX, o *fluxo da consciência*, segundo Auerbach (2004), ocupa-se dos níveis da pré-fala, na qual circulam pensamentos ainda desordenados e não articulados racionalmente, com o propósito de dar livre curso ao fluxo das ideias no interior da consciência. Distingue-se de outra técnica empregada na literatura denominada *monólogo interior* porque supõe a ausência de um narrador apresentando o material desarticulado das personagens. A consciência mesma se apresenta naquilo que nela flui, radicalizando, conforme se expressa Rosenfeld (2006), do monólogo interior.

Fragmentação das personagens, fragmentação do narrador, fragmentação do escritor são conclusões razoáveis para o tipo de narrativa que prima pela indecisão do que deve ser narrado, pela imprecisão quanto aos sentimentos das personagens, quanto às ideias que as mesmas defendem e se situam no mundo. Condição não muito distante das escolhas subjetivas no século XX, em cujo auxílio viria o psicanalista americano Lasch (1997) e o conceito por ele forjado, *mínimo eu*, dos estudos sobre o psiquismo numa época que se caracteriza pela ameaça de catástrofe e pela alienação dos indivíduos do mundo produzido. Ou o mundo se apresenta sob a ameaça da bomba atômica e a fantasia da extinção da espécie ou se apresenta nas vitrines, como se não houvesse trabalho humano por trás dessas vitrines.

Realidade que obriga os indivíduos a buscar, no interior de si mesmos, possibilidades de realização apartadas da realidade exterior. O eu termina se enclausurando dentro de si mesmo, seja pela incapacidade de mudar o rumo das coisas seja para manter-se sobrevivendo. *O mínimo eu* é um eu que tenta sobreviver em tempos difíceis. Mas também é o protótipo para um tipo de narrativa que representa as dificuldades de conciliação psíquica sem um amparo na realidade social concreta. Saída de indivíduos em luta com uma realidade estranha e distante; saída para a literatura que cria personagens e cenários cada vez mais conflitantes, porque fora da consciência não há apoio para possíveis reconciliações. O fluxo da consciência é o acirramento de um recuo do eu em direção de si mesmo, algo que a própria literatura teria exercido.

A atualidade do grotesco e a sua recepção em Hilda Hilst ganham com isto certo acabamento. O baixo-corporal adequa-se e é adequado ao ancoramento de outro fluxo: o literário, cujo ponto de desencadeamento consiste na essência do

romance compreendido aqui enquanto recuo em direção ao eu. O fluxo da consciência parece configurar o último reduto da literatura quando ela segue em direção ao isolamento do sujeito, tal como ocorre na escrita destinada à leitura solitária que é o romance moderno, mas também se atenta para a realidade do pós-guerra que impõe ao indivíduo um fechamento em si mesmo – o fluxo da consciência, ao que tudo indica, é a radicalização de um refluxo que se adianta já no surgimento do romance.

Nessa linha de raciocínio, o grotesco parece acompanhar esse refluxo e se esconde nos infinitos arranjos e desarrajos do pensamento no seu fluxo intermitente em busca de ordenar os conteúdos extraídos da realidade concreta, da reconciliação da consciência com o entorno, do qual não pode fugir a não ser sob o risco de enclausurar-se no interior de si mesma, como é o caso da maioria das novelas da primeira fase do grotesco em Hilda Hilst. O fluxo histórico do grotesco busca guarida formal no fluxo da consciência, no mesmo sentido que se defende que *Contos d'Escárnio*, junto as outras obras da trilogia, serve de guarida aos temas mais austeros.

Quanto à diacronia, o grotesco serve-se do baixo-corporal e presta-se à denúncia, no dizer da autora, de todas as cloacas do poder; quanto à sincronia, evidencia que a própria consciência é grotesca – no fluxo da consciência, o grotesco migra da praça pública para as grutas da consciência, daí concentrar-se nos níveis mais baixos da pré-fala – e, porque não dizer, em referência à descoberta freudiana, no nível do inconsciente; acompanha o movimento de reclusão e enclausuramento da literatura nos limites estreitos de um eu apartado da alteridade da vida social, no mesmo movimento acusado por Bakhtin (2002) da transmutação que nele se opera da linguagem

vulgar para a língua elevada, das ruas e vielas aos gabinetes dos escritores.

Numa última palavra, infere-se ainda que a própria consciência torna-se risível e nisto se alinha com outro desdobramento histórico: o do riso. No fluxo da consciência, o grotesco responde à difusão do riso, na sua historicidade no século XX. Se se defende que ele zomba da própria consciência, pela forma à qual se obriga para atualizar-se, isto se faz porque o século XX, por um lado, tendo dessacralizado e desencantado toda a realidade exterior ao sujeito, elege a individualidade enquanto mito do sagrado – ironicamente deixando ao riso esta mesma individualidade como campo de atuação do rebaixamento e dessacralização. No passo da história, os alvos privilegiados do riso vão cedendo lugar a esse novo domínio do sagrado.

Por outro lado, seguindo um movimento também de declínio do riso nas formas da ironia, do humor, do sarcasmo – que Bakhtin (2002) denomina formas degradadas do riso grotesco – até chegar à determinação de toda uma época, quase que como a realização perversa da promessa crítica inerente ao riso, quando Hilda Hilst adere ao riso, não o faz no sentido também da sua atualidade. Sendo esta atualidade caracterizada pelo que Lipovetsky (2005) chama de *sociedade humorística* e Safatle (2008) de *capitalismo carnavalesco*, parece reduzir as funções do riso ou a alegria festiva generalizada numa sociabilidade alegre e extrovertida, o que se designa pelo primeiro conceito; ou quando a ideologia se apropria do riso como forma de automanutenção e mascaramento de si mesma, para dar a ilusão de que não mais há ideologia.

Por fim, *Contos d'Escárnio* faz parte do elenco de textos destinados ao riso e a fazer rir, nele resgatando o grotesco e a pergunta por ele sustentada que os artistas abrigam nas suas

possibilidades de criação. Pela sua especificidade e apelo ao riso que a trilogia parece perscrutar como outra maneira de encontrar o divino, distingue-se quando invoca conteúdos que podem ser buscados em épocas anteriores, ao que parece, em especial, no século XV quando surge a palavra *grotesco* e passa a primeiro plano na imaginação plasmadora – mas também é um texto atual e isto significa que as questões antigas têm que encontrar adequação na formalidade estética atual. Sendo assim, *Contos d'Escárnio* alberga dois horizontes distintos no sentido de uma hermenêutica histórico-literária: implica uma dimensão histórica e estética, sem as quais não seria possível sobre ele estabelecer nem uma leitura correta nem uma consideração aproximada do grotesco, nos termos da teoria da recepção.

Em Hilda Hilst, a trilogia obscena traz para o presente possibilidades de resposta a indagações atuais e faz do passado horizonte de criação na atualidade. A estética da recepção sugere ferramentas capazes de bem dizer este movimento de descida e atualidade e, por isto mesmo, o primeiro capítulo, intitulado **Hilda Hilst no fluxo da espera: recepção e efeito produtivo no fluxo das obras literárias** expõe a teoria da recepção, indicando alguns limites e ressaltando os conceitos que situam a autora numa expectativa, numa espera definida e circunscrita historicamente. Para tanto, serviu de ponto de partida a apresentação pelo narrador dos motivos da escrita de *Contos d'Escárnio*; entendendo nele não apenas uma clareza quanto ao conteúdo e a forma do seu empenho, sobretudo, extraindo toda a estrutura do presente trabalho.

A importância deste trecho faz lembrar a estrutura horizontal de que se ocupa a estética da recepção: nele, indica-se um horizonte histórico e o horizonte estético, além de uma escolha já expressa em entrevistas pela autora por uma escrita

que promova o riso e alegria. Também servindo ao propósito do segundo capítulo **Hilda Hilst no fluxo do grotesco: o horizonte histórico de *Textos Grotescos***, no qual, de início, pretende-se construir o horizonte histórico de *Contos d'Escárnio*, bem como a pergunta à qual o grotesco se oferece como resposta e, num terceiro momento, investindo na sua reelaboração e atualidade da pergunta na obra da autora. Isto é, elaborado o horizonte histórico e, das definições do grotesco, a questão que o sustenta, volta-se para o modo particular da autora configurar e realizar imagens grotescas.

O terceiro capítulo, **Hilda Hilst no fluxo da consciência: o horizonte estético de *Contos d'Escárnio*** expande a reflexão do precedente, tendo como eixo central a técnica do *fluxo da consciência*. A princípio, apoiando-se na *Teoria estética*, de Theodor Adorno, e no artigo de Sigmund Freud, “O Estranho”, indica-se que o grotesco (ou o feio, o disforme) domina o cenário da criação artística do século XX, mas deve responder à dinâmica da literatura do século XX. Assim podendo sustentar que, em Hilda Hilst, a recepção do grotesco não apenas pressupõe a retomada de formas anteriores de responder à cosmologia dominante dando novas roupagens, mas também emerge uma descaracterização da escrita formal e ordenada segundo os fatos, que a citação acima se apressa em indicar – neste sentido, o grotesco recebe do fluxo da consciência possibilidades formais ainda mais amplas.