

## Capítulo II

Hilda Hilst no fluxo do grotesco: o horizonte histórico de textos grotescos

Reginaldo Oliveira Silva

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, RO. Hilda Hilst no fluxo do grotesco: o horizonte histórico de textos grotescos. In: *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2013, pp. 115-198. 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-NonCommercial-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.

## Capítulo II

### Hilda Hilst no fluxo do grotesco: o horizonte histórico de textos grotescos

Estou lixoso, áspero comigo mesmo e com o mundo. É confuso, Cordélia. Uma vontade louca de escrever na língua Fundamental. Aquela do Schreber. Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e à própria vida. Assim como é a vida na realidade: ausente de sentido.

*Hilda Hilst*

Demócrito e Heráclito eram dois filósofos. O primeiro, achando que a condição humana é vã e ridícula, apresentava-se sempre em público a rir e motejar. Heráclito, tomado de piedade por essa mesma humanidade, andava permanentemente triste e de lágrimas nos olhos: “logo que punham o pé fora de casa, um ria e o outro chorava”. Prefiro o primeiro, não porque seja mais agradável rir do que chorar, mas porque sua atitude é testemunha de seu desdém, porque ela nos condena mais do que a outra e acho que nunca poderemos ser desprezados quando o merecemos.

*Montaigne*

Como já indicado no capítulo precedente, o narrador de *Contos d'Escárnio* precipita-se em apresentar sua motivação para escrever um livro e nisto informa dois elementos consideráveis à interpretação do grotesco em Hilda Hilst, à luz da estética da recepção, tal como pensada em especial por Hans Robert Jauss. São eles, a experiência do narrador em face da “literatura” que ele qualifica de lixo; a outra, em relação ao tempo a ser empregado nas suas histórias, para a qual serve de parâmetro o tempo dos verbos chineses.

De um lado, observa-se uma consciência do tempo presente, implicitamente deixando transparecer certo ressentimento – aqui se pode intentar uma perspectiva histórica propondo uma predileção, no dizer mesmo do narrador, pela bestagem. Noutra linha, este impulso histórico confronta-se com a problemática da forma – para o lixo e a bestagem como conteúdo, a forma de *Ana Karenina* e *Os Sertões* não convêm. Em termos da recepção conforme até aqui delineada, o próprio narrador colocaria o leitor ante duas perspectivas que condicionam o surgimento e a recepção de uma obra: o aspecto histórico e o estético.

Por ora, interessa recortar o primeiro momento e dele deprender, embora exterior ao texto, as circunstâncias históricas dessa empreitada, motivação que já impulsionava Hilda Hilst à opção pelo riso ou pela salvação pelo riso na configuração grotesca. Isto conduzirá ao ponto central da estética da recepção: a dialética da pergunta e da resposta. Se à estética da recepção, Jauss enfrenta o desafio (ou faz a *provocação*) de reunir História e Literatura, o fio que possibilita tal entrelaçamento, com que se apresenta uma saída para a crise metodológica, é a colocação da pergunta que todo texto traz consigo.

Nesses termos, o narrador de *Contos d'Escárnio*, além de colocar os horizontes histórico e estético do seu esforço criativo

ou, ainda, imanente ao seu propósito de esclarecimento sobre a natureza dos seus contos, responde a uma questão. Noutras palavras, a iniciativa de Hilda Hilst repousaria numa busca para oferecer resposta a uma realidade histórica determinada – portanto, apresenta-se como resposta a uma pergunta, que persiste na época atual cuja forma o grotesco parece sugerir uma boa solução.

Trata-se aqui de encampar a tarefa de, na investigação do horizonte histórico de *Contos d'Escárnio*, elaborar a questão a que o texto se lança como resposta, questão esta presente na configuração mesma do grotesco. A escritora parece lançar-se, pela porta do grotesco, na investida de responder a uma perspectiva histórica, situando-se no interior de uma dialética histórica na qual a questão que o grotesco abraça faz-se novamente atual, considerando-se a sua especificidade na trilogia obscena.

## Hilda Hilst e a dialética do grotesco

Como ponto de partida, pode-se mencionar o comentário de Anatol Rosenfeld à primeira obra em prosa de Hilda Hilst, *Fluxo-Floema*, no qual sustenta que a sua entrada na ficção acentua-se pelo grotesco – um “universo que ressalta o grotesco-fantástico, o grotesco-burlesco, o grotesco-terrífico e o grotesco-obsceno” (ROSENFELD, 1970, p.160). Daí se pode levantar a suspeita de que a configuração grotesca permeia não apenas esse início, mas também está em toda a sua produção ficcional. No entanto, deve-se ter em mira que, embora esta conclusão indique uma forma comum ao todo da sua ficção, este todo pode ser vislumbrado em particularidades muito peculiares. Daí a importância da divisão, já reconhecida e aceita pelos então estudiosos da autora.

Em termos esquemáticos, compreende-se o grotesco, da primeira à última obra, como um descanso da poesia – e, depois, no retorno a esta, mantendo-se no horizonte de plasmação literária. *Fluxo-Floema* registra esse início, fantástico e terrível, assustador por vezes e sem trégua para uma consciência leitora que se acredita reconciliada com o real. Por outro lado, neste descanso da poesia, estabelece-se outra pausa, cujo acento está no riso e não no fantástico ou no horripilante fantasmal – o obsceno e o exagero invadem a criação de personagens e tramas com o propósito de garantir o riso e com este a salvação em face dos enigmas inalcançáveis da existência humana.

É neste sentido de duas guinadas importantes na cronologia das obras da autora que se pretende aqui pensar *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos*. A primeira, em 1970, com a publicação de *Fluxo-Floema* – jejum da poesia e incursão numa outra forma para encampar a busca prefigurada na criação poética; a segunda, com a publicação de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, conforme a divisão sugerida por Alcir Pécora no prefácio a *Cartas de um Sedutor* (HILST, 2002c, p.7). Assim, podem-se vislumbrar as duas fases em geral acentuadas: a da escrita séria e a obscena. A primeira vem a ser toda a produção da autora que não inclui, segundo a data de origem, a lista de *O Caderno Rosa*, *Contos d'Escárnio* e *Cartas de um Sedutor*<sup>17</sup>. Em consequência, estes configuram a segunda fase da incursão pelo grotesco<sup>18</sup>.

---

17 Embora Alcir Pécora privilegie esta obra como inaugural da fase obscena de Hilda Hilst, porque a considera uma condensação da obscenidade na sua criação, o mesmo faz lembrar que a cronologia correta, em termos de surgimento dos textos, coloca *O Caderno Rosa* como texto inaugural. Para o que aqui se pretende, estabelecer dois marcos divisores do grotesco em Hilda Hilst, respeita-se a ordem em que surgiram

18 No prefácio a *Contos d'Escárnio*, logo de início Alcir Pécora afirma que se

Se *Fluxo-Floema* inicia a incursão no grotesco, *O Caderno Rosa* marca um momento outro no uso deste motivo para escrever. Seguindo o elenco de variações do grotesco lançado por Anatol Rosenfeld, conforme mais acima mencionado, neste segundo momento o riso insurge como finalidade do texto. Não se tratando de colocar o leitor em face do obscuro, do fantástico ou do inominável e inacessível, do assombroso e terrífico, trata-se então de provocar-lhe riso – um riso redentor e salvífico, ante mesmo a impossibilidade das respostas ao que no mundo se apresenta invisível e de difícil apreensão.

Nesses termos, pode-se esquematizar a obra de Hilda Hilst em duas fases, a séria e a obscena, divisão esta já aceita por todos e, por isto mesmo, verdadeira. Mas também é possível sugerir uma outra divisão, imanente à poesia e à prosa. Se na primeira, persiste a busca pelo sublime, pela ideia de Deus, numa metafísica do puro imaterial, da totalidade e da plenitude; na outra, envereda-se pelo reino do perecível e do contingente, o reino dos domínios mais baixos da existência e da experiência humanas. O que se depreende das palavras de Eliane Robert Moraes:

---

trata da terceira obra da tetratologia obscena . Aqui ele inclui *A Obscena Senhora D*, de 1982, o que desfaz, de algum modo desdiz, a divisão proposta na apresentação de *Cartas de um Sedutor*. À construção de um horizonte para *Contos d'Escárnio*, primou-se aqui pela compreensão de uma trilogia, levando em conta as características do romance libertino do século XVII – escrito na forma de cartas, contos e diários, que reúnem num só bloco as obras ditas pornográficas (HILST, 2005, p.11). *O Caderno Rosa*, cuja estrutura principal é o diário, *Cartas de um Sedutor*, em que a correspondência, a princípio, condensa a forma, *Contos d'Escárnio*, que mescla vários estilos, inclusive cartas e diários. Ademais, nos três há um apelo ao riso, o que não se observa em *A Obscena Senhora D*. Optar pela trilogia e não por uma tetratologia faz sentido à medida que se quer aqui pensar uma terceira fase na produção da obra da autora, agora dentro da dinâmica do grotesco.

apesar da virada que opera em sua produção literária a partir dos anos 70, não será correto afirmar que a escritora tenha desistido por completo da dimensão idealizada que caracteriza sua primeira poesia. Antes, talvez seja mais prudente atentar para o que vem perturbar essa dimensão quando ela se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana. Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria. (MORAES, 1999, p.117)

Não há aí uma mudança no propósito inicial que faz de Hilda Hilst poetisa; antes, o olhar poético para o alto, volta-se para o baixo e a forma empregada por este olhar é a prosa, a ficção, o grotesco de toda a existência. Assim, seguindo o rastro da distinção entre literatura séria e obscena, pode-se sustentar uma outra – no interior mesmo da primeira: a busca pelo divino no sublime, empreendida pela poesia, e esta mesma busca agora com ares grotescos e manifesta impossibilidade de ser atingida ou de conceber a ideia de Deus. Ou seja, na literatura séria, há o sublime e também o grotesco.

No entanto, conforme esta divisão, parte da ficção constituiu-se ainda séria. No grotesco de textos como *Fluxo-Floema*, acentua-se ainda um tom de tensa preocupação com a existência

humana, num desfalecer escatológico – no duplo sentido que a palavra faz lembrar, conforme Ribeiro (1999, p.95), de “doutrina do fim dos tempos” e de “tratado dos excrementos” – que se apresenta como condenação individual ante o inominável que é o mundo e, neste, Deus. Daí sugerir, no interior da configuração grotesca, uma subdivisão, qual seja: o grotesco que se inicia com *Fluxo-Floema* sofre uma quebra, no que tem sido designado como abandono da literatura séria, por ocasião da publicação de *O Caderno Rosa*, em 1990. Aqui o grotesco reveste-se de um riso redentor, regenerador.

Se, como defende Moraes (1999, p.118), “a ficção apresenta-se a princípio como uma nostalgia do divino, em que a totalidade e plenitude outrora almejadas passam então a manifestar-se na forma de nostalgia” da ideia buscada e perscrutada nos textos anteriores, nostalgia da ideia de Deus no sublime, nessa segunda fase do grotesco, empreende-se o esforço de salvação desse estado nostálgico pelo riso, pela bufonaria e pelo disforme. A promessa de salvação, base da literatura séria, da salvação pela ideia de Deus, da esperança de encontrá-lo pela poesia, pela palavra, revestindo-se de nostalgia no início da ficção, cede lugar ao riso como mediação redentora.

*Contos d'Escárnio* insere-se nesta terceira fase da produção de Hilda Hilst. Terceira, considerando-se a subdivisão do grotesco explicitada logo acima quanto à inserção dos elementos grotescos na busca pela ideia de Deus. Trata-se, portanto, de um texto de natureza jocosa, explicitamente, como já lembrado, intencionado pela autora servindo-se do narrador por ela criado, para atenuar a ausência de um questionamento metafísico austero que recorra à transcendência como porto seguro. De uma metafísica séria e pura, dá-se o passo para a nostalgia e desta segue-se o refúgio na bufonaria. Mas isto não ocorre apenas por uma decisão arbitrária da formalidade absoluta, do intento prodigioso da escritora em dar novas formas



a sua criação literária, de ampliar o campo da sua criação com outros gêneros e modos do fazer literário.

Antes, tem-se aí uma consciência que se vai desenvolvendo não só da impossibilidade de uma metafísica capaz de promover um porto seguro para o homem, sobretudo, da experiência da condição humana, de uma vida cotidiana impelida constantemente a se resolver no embrenhamento na materialidade. Trata-se do declínio de uma forma de pensar o divino, o invisível, Deus, desde as ideias magníficas de uma metafísica edificante. Hilda Hilst responde ao inefável e indizível que é Deus e o que disto resulta para a existência humana; busca compreender a existência do homem quando se perde essa referência consolidada culturalmente, quando a aposta feita em Deus desemboca no absurdo de estar inserido num ordem sem uma clara distinção do que (ou quem) estabelece o comando.

Assim, a virada para o grotesco, na forma que a nostalgia imprime, impregna-se de um niilismo que se constitui no esforço de encontrar Deus numa época que insiste em construir barreiras entre o homem e o divino. Trata-se, seguindo o diagnóstico de Friedrich Nietzsche para a modernidade, de uma escrita destinada a uma época que pôs, em execução pelo pensamento e a ação, a morte de Deus como dado da realidade e da vida social. Podendo-se também aferir que a ficção inicial tem o propósito de dar conta da existência em face da quebra dos valores, no caso, do valor considerado supremo, de toda ideia de transcendência.

Nessa mesma linha, trata-se de um impulso desesperado, porque a própria condição inspira desespero, da busca do encontro com o divino pela palavra, pelo sublime virado do avesso, na materialidade do grotesco. Por conseguinte, num âmbito mais geral, de uma relação crítica e sôfrega com a experiência metafísica (ou religiosa) e, num domínio mais

particular, de uma visão pessimista do homem e os rumos que este vem dando a si mesmo e à espécie.

Assim, das três fases elencadas – a literatura “séria”, o grotesco fantástico e terrífico e a bufonaria – há a ideia de salvação pelo encontro com a transcendência. Na primeira, a seriedade se alça na crença na possibilidade desse encontro, uma confiança na palavra como *médium* realizador; na outra, o malogro evidencia-se numa linguagem que traduz muito mais o desencontro, embora a busca mantenha-se no horizonte das expectativas do homem; com a última, parece enfim encontrar a pretensa busca, mas não pelo apego crédulo do sucesso da empreitada, mas pelo riso, pela zombaria daquilo que, para a autora e para cada um que neste mundo existe, constitui fuga: a busca por um sentido que decifre o estar no mundo.

No que respeita à trilogia obscena que objetiva uma saída pelo ridículo, *Contos d'Escárnio* vem a ser outra maneira de responder a ausência e ao mesmo tempo impossibilidade de nomear Deus e assim conceber qualquer ideia de transcendência. Isto sugere, por conseguinte, um contexto histórico, do qual retira a escritora toda a matéria do seu pessimismo e da virada para o grotesco e o obsceno. Assim, pode-se sugerir que a fase grotesca seja um “desesperado testemunho de uma civilização em agonia, a civilização do Cristianismo e que acabou se esgotando” (COELHO, 1989, p. 137). Ou, ainda, nas palavras da escritora: “depois de Auschwitz, depois de Bangladesch, depois do Vietnã, é muito difícil acreditar na razão e considerar o comportamento, a vida, o ser humano, como resultados felizes de alguma coisa” (Ibidem, p.138), sendo o grotesco a maneira de a literatura traduzir a verdade tristonha de uma realidade marcada pela catástrofe.

Se, de início, a virada se dá pela via de uma metafísica em decadência, em que um modo de vida consolidado pelo Cristianismo declina não mais servindo de parâmetro seguro

para sustentar valores universais; o que leva à plasmação da impossibilidade de continuar fiando-se numa crença que se tornou caduca. Por outro lado, a descrença mesma no gênero humano e nos seus feitos ambíguos, ora para promover ventura ora voltados para a destruição, é esta descrença que irá permear as criações literárias, o que se observa no seu dizer:

acho que este momento especial da humanidade, talvez seja o mais terrível, porque o homem tem, hoje, a capacidade de destruir todo o planeta. Devia haver uma ciência dos limites, uma possibilidade de não invenção, de chegarmos a um determinado momento e não poderemos inventar mais... O homem chegou a um ponto culminante de desespero e de busca de si mesmo, mas sem conseguir nada. Não acredito que, daqui para frente, exista esperança, ou seja, um caminho real de verdade (Ibidem, p.139).

É a esse homem desesperado ante a verdade e a busca de si mesmo que se direciona o grotesco, tal como se configura nas elaborações fantásticas e terríveis – mas também naquele que apela ao riso, conforme a trilogia. Condição humana traduzida no que ela chama de “Homo Maniacus” (HILST, 2007, p.30) – o bárbaro paranoico, capaz de atitudes hediondas, rumando em “direção à loucura, ao pânico, ao desespero” (Ibidem, p.37), argumenta ela na coletânea de crônicas, da qual é possível ter uma visão do mundo a que se reporta e nas quais fornece as suas concepções do mundo e da existência, mas, sobretudo, dos fatos que tanto atormentaram o seu pensamento, a sua escrita, seus olhos e ouvidos.

O grotesco, portanto, refere-se a um mundo em ruína, o do Cristianismo, em que o estar lançado no mundo ante o inefável que é Deus designa um peso à existência. Mas também sugere uma saída, desta vez pelo riso. Aqui não se trata mais de uma existência que deve se resolver secularmente, recorrendo apenas à razão, à ciência; sobretudo, o que entra em jogo é um modo de salvação ante o inefável que passa a ser a ação humana – ao mesmo tempo de progresso e de regresso. Se há um sentido para a história, para a vida, Hilda Hilst não concordaria, pelo testemunho que é de uma época, que este sentido destine o Homem para o melhor, como foi a crença moderna na razão – antes, o que se vê é a catástrofe, a estupidez e o desespero. A razão cede, pela via do grotesco, à desrazão do abissal, do cropológico e do corpo.

Esta visão do mundo e do homem espelha-se na perspectiva da política e dos políticos, quando almeja a necessidade, no seu dizer, de uma consciência capaz de reelaborar os rumos tomados pela época, “uma ética, uma consciência coletiva visando ao bem-estar do Homem. E uma consciência cósmica. E solidariedade” (Ibidem, p.63). Se há uma salvação neste mundo no domínio da política – tenha-se em mira outro tipo de redenção distinta daquela intemporal sugerida pela Ideia de Deus – as condições não se encontram na querela sobre o governo, mas sobre uma mudança radical no pensar o futuro da humanidade<sup>19</sup>.

---

19 Aqui, faz-se referência à crônica intitulada “O verme no cerne”, escrita em março de 1993, por ocasião do plebiscito sobre o regime de governo. Sobre o assunto, diz a autora: “E também toda essa parvoíce de presidencialismo-parlamentarismo-monarquia, pretensos distintos rótulos para velhíssimas instituições, todas elas com suas respectivas corriolas, suas vaidades, suas eloquências vazias” (HILST, 2007). É também desta impressão que lhe causa o país, neste episódio específico, que surgem, em seguida, expressões como *Brasil famélico e pornocracia*, cujo uso substitui democracia.

Assim, entre tiradas espirituosas sobre a existência, num sentido amplo, e a sua observação do comportamento humano, num sentido mais particular como o da política, vai-se desvelando não apenas o pessimismo, mas a tessitura de uma época que se caracteriza pela descrença na existência fática (ou ideal) de Deus e na descrença do homem enquanto agente da sua felicidade, o que consecuta na formação de um ser desumano e em queda. O que atesta as palavras pesadamente doadas às suas crônicas para, nas manhãs dos domingos, despertar mentes embotadas.

A maior perda do homem tem sido a queda gradativa da alma, E o significado mais profundo do seu estar aqui. Rompeu-se a corda de luz que ligava a criatura Àquele... Os deuses da Terra exibem músculos pernas, rodas e bolas, mas o olhar e a palavra perderam a luz que um dia lhe foi dada (HILST, p.209). Minha vontade é a de colocar cada vez mais poesia neste meu espaço, para encher de beleza e de justa ferocidade o coração do outro, do outro que é você, leitor. Porque tudo o que me vem às mãos através dos jornais, tudo o que me vem aos olhos através da televisão, tudo o que vem aos ouvidos através do rádio é tão pré-apocalíptico, tão pútrido, tão devastador (HILST, p. 151).

Associada a esta consciência e, certo modo, solidariedade, pode-se aludir a uma necessidade de comunicação que, embora inerente a qualquer escrito – só se escreve para um

outro que é o leitor, tenha ou não quem escreve sobre ele um saber empírico –, em Hilda Hilst, possui um caráter de redenção, conforme ela mesma expressa ao afirmar o significado da sua escrita: “escrevo porque preciso sobreviver” (COELHO, 1989, p. 151). E ainda, nas crônicas, diz ela: “às vezes, me perguntam o porquê de eu ter optado pelo riso depois de ter escrito as minhas ficções, meu teatro, minha poesia, com grandes e cortantes pinceladas de austeridade. E disse-o num poema: [...] porque mora na morte/Aquele que procura Deus na austeridade” (HILST, 2007, p.29)<sup>20</sup>.

A impressão pessoal do que a motiva não se dissocia do lado oposto da escrita, tal como se observa na fenomenologia de Sartre sobre a literatura, mais acima explicitada – a liberdade de escrever busca realizar-se na liberdade da leitura. Nela, a necessidade de comunicação, de ser lida, tem dois direcionamentos: primeiro, trata-se da imanência do destinatário e do que a conduz à dramaturgia e à narrativa – a poesia seria menos acessível; segundo, a frustração quanto ao seu público escasso. Quanto àquele, defende Rosenfeld,

a poesia chegou à dramaturgia porque queria “falar com os outros”; a obra poética “não batia no outro”. Era um desejo de comunicação [...] e a obra poética não lhe parecia satisfazer esse desejo, pelo menos não na medida almejada. Há, em Hilda Hilst, uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade de se “despejar” nele, de nele encontrar algo de si mesma,

---

20 O poema é “Via Espessa”, IX, em *Do Desejo*, segundo a publicação pela Editora Globo.

já que sem esta identidade “nuclear” não existiria o diálogo na sua acepção verdadeira. (ROSENFELD, 1970, p.14)

Vontade de dizer, de ser lida, desejo de diálogo – é isto o que lança a autora na narrativa. Uma mente privilegiada na percepção da condição indigente do homem em face de Deus, de si mesmo e das promessas veiculadas pela ciência e pela razão; uma mente que sente o malogro e a destruição de Deus e do próprio homem, ao que parece, não poderia encontrar apelo seguro nas querelas seculares da política – nem nas contendas metafísicas de ordem filosófica ou teológica.

Assim, projeta-se num esforço de solidariedade, apesar da recusa do outro, do escárnio e ridicularização muito comuns nos seus textos e nas crônicas, para comunicar ao outro, um outro bem determinado e localizado, como insiste em precisar na citação acima para dizer que este outro não é um ser abstrato, apenas um conceito, mas é real, comunicar-lhe o conteúdo de uma consciência ocupada com o drama de existir em meio à catástrofe, à iminência de destruição total e, como agravante, à incerteza de uma existência transcendente. Se ela escreve porque precisa sobreviver, também o faz para salvar o outro, estabelecendo o diálogo que é todo texto.

No entanto, como diz de si mesma, permanece uma “tábua etrusca”, de difícil compreensão e, em geral, tida como ácida e obscura, continua inacessível e lida por um grupo seletivo, o que lhe rende dissabores. Por outro lado – e aqui já se trata do segundo momento da sua necessidade de comunicar-se, de travar um diálogo pela palavra escrita – o desinteresse pela sua obra manifesta-se muito mais como um reflexo de uma época que devota parca dedicação à leitura que intima à reflexão, que trata de assuntos sérios, que convoca à responsabilidade em relação à leitura.

Ressalte-se que esse desleixo com o escritor não escapa à compreensão da autora sobre o seu tempo. Ela sabe que se esforça para se fazer ler numa época que pouco lê e, em consequência, pouco pensa. Isto é ventilado em parte da sua ficção, seja representando os editores como mensageiros do mercado de livros exercendo pressão sobre os autores visando a aumentar os lucros, seja, com o mesmo fim anterior, quando os mesmos são representados exigindo conteúdos mais acessíveis e vendáveis<sup>21</sup>. Neste segundo sentido, a escrita fracassa, pois o objetivo de ser lida não alcança êxito e, em consequência, a sua inserção na pornografia se dá pela via do fracasso (MORAES, 1999, p.119). Voltando-se para o prosaico, o risível, optando pela saída cômica, ela mantém-se ainda na perspectiva de uma investida nas indagações cruciais da existência. Se se pode falar assim de fracasso, tenha-se que é ante a salvação na transcendência, cujo escape se encontra na realização dessa mesma busca na contingência. Nesta linha,

a recusa da superioridade divina parece conduzir a dois caminhos ao mesmo tempo opostos e complementares: um

---

21 Acerca das imposições da indústria do entretenimento (ou Indústria Cultural) sobre o artista, cuja principal preocupação está no lucro, argumenta Arturo Gouveia no que respeita à abordagem da temática em Hilda Hilst: “[...] o escritor se amolda aos ditames do mercado – e um dos textos de Hilda Hilst, em *Fluxo-Floema*, é exatamente a loucura do artista proveniente dessas imposições” (GOUVEIA; MELO, 2004, p.18). A alusão ao mercado enquanto pressão sobre o escritor também é um mote a que recorre a autora em *O Caderno Rosa*, em que a mercantilização do livro faz com que o valor de criação ceda ao valor de uso e deste ao valor de troca. Segundo argumenta Alcir Pécora, “o livro não pertence ao talento do seu autor, ou ao ato de invenção investido nele, mas ao negociante, o editor, que vale ou fala pela maioria dos leitores que estão dispostos a comprá-lo e, portanto, dão-lhe uma medida de valor em dinheiro” (HILST, 2005, p.8).



que, diante da ausência da salvação, desemboca na angústia cósmica; e outro, de certa forma, resiste à gravidade dessa condenação do homem, optando por uma saída cômica (MORAES, 1999, p.120).

No intento de continuar sobrevivendo, de permanecer resistindo à condenação, a saída cômica revela-se mais salutar, mesmo que desemboque numa obscuridade mais profunda. Assim, vislumbra-se uma oscilação entre “os motivos graves da existência humana e os aspectos patéticos da vida prosaica” (Ibidem). A veia cômica enlaça-se com a seriedade da obra anterior, mantendo-se obscura. “Estilhaçada a ideia divina, o desamparo humano integra o outro polo em questão” (Ibidem, p.121) – o polo da corporeidade, da materialidade, da vida no sentido biológico. Isto lança a presente reflexão nos planos de ser mais lida, o que vem manifesto em entrevista concedida ao *Cadernos de Literatura Brasileira*. Nesta ocasião, indagada sobre o motivo para fazer *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, responde:

o que posso dizer? Eu quis me alegrar um pouco. Eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p.29).

No entanto, a nova tentativa também fracassa e Hilda Hilst continua não sendo lida. A decisão, nas suas palavras, de “fazer umas coisas porcas” (Ibidem), não tem o efeito

esperado. A motivação pelo grotesco é ainda mais plena de elaborações metafísicas impregnadas de mistério – do mistério que é pensar a vida, tanto de modo sublime quanto relativa ao corpo. Como uma esfinge, explora o alto e o baixo, não mais para aterrorizar o já desamparado ser humano e, mais especificamente, o leitor; sobretudo, para fazê-lo rir diante da desmedida que é a loucura de estar aí, podendo contemplar o céu e ao mesmo tempo se dando conta de que em relação ao céu não é nada. Esta ambivalência no coração humano é o que se desprende no seguinte recorte de uma das crônicas.

Já pensaram, a cada segunda-feira, os leitores atirando o jornal pelos ares e ensandecendo? Já pensaram o que é isso de *falar a sério e dizer por exemplo: que é isso, meu chapa, nós vamos todos morrer e apodrecer* (ainda bem que não é apodrecer e morrer, o lá de cima foi bonzinho nesse ponto), *tu não é ninguém, meu chapa, tudo é transitório, a casa que cê pensa que é sua vai ser logo de mais alguém, tu é hóspede do tempo, negão, já pensou como vai ser o não ser?* (HILST, 2007, p.116-117, grifo nosso).

Assim, vai-se delineando a escolha pelo grotesco, pela provocação do choque ante o drama humano em face de Deus, pela desesperada indagação na baixeza do corpo, pela impressão negativa do homem e suas magníficas e destrutivas invenções, pela visão da ostentação do ter cada vez mais e da cegueira em relação à mudança que se opera no país ao criar um exército de famélicos, de um lado, e de idiotas, de outro. Falando sério, fala-se também do absurdo que é ser

fétido paralelo ao sublime que todos acreditam crer; que é estar fadado à morte, um saber-se transitório que geraria solidariedade, piedade e amor, caso existisse a capacidade de pensar e refletir sobre estas contradições.

Se todo mundo pensasse seriamente no absurdo que é tudo isso de ser feito de carne, mas também olhar as estrelas, de ter um rosto, mas também aquele buraco fétido, se todo mundo tivesse o hábito de pensar, haveria mais piedade, mais solidariedade, mais compaixão e amor. (HILST, p.117).

Vê-se aí como se alinham numa perspectiva só, o infinito e eterno, que são a contemplação das estrelas, a capacidade de pensar o sublime e produzir coisas belas e perenes, e o finito e perecível, o corpo, a matéria – vê-se aí a perspectiva de salvação, da solidariedade. Parece dizer que se não é possível encontrar Deus como instância de humanização, apelar para o perecível que é todo corpo, que é todo aquele que tem corpo, cujo destino é a morte, pode ser mais plausível para humanizar o homem e melhor dar conta do seu desamparo, ante si mesmo e ante a realidade que o ultrapassa.

Como a reflexão sobre estes temas parece impossível, tenha-se em mente a resistência ao enfrentamento dessas questões, golpes são desferidos contra o leitor, fazendo-o lembrar desse dado irrefutável da realidade do corpo e de que toda matéria destina-se à consumação, que todo homem é feito de matéria e tende ao perecimento. Como diante dessa afasia e inação do pensamento, instaura-se a cegueira e a ignorância, a motivação para o grotesco mais uma vez se faz audível nas

crônicas afiadas, conforme diz a autora: “em decorrência da fetidez que assola o país, só tenho vontade de escrever textos sórdidos, coléricos, cínicos, degradantes ou estufados de um humor cruel” (Ibidem, p.136), textos para “fazer sorrir os desesperados”.

Investindo no cômico e no grotesco, tenta responder a uma pergunta carregada de preocupação e indignação, pela imponência com que se revela às consciências mais sensíveis: “dá pra entender o ser humano fazendo tudo pra tudo morrer?” (Ibidem, p. 193). Tal entendimento é dos mais obscuros, mas desvela a apreensão que aflige a sua criação, horizonte no qual surge a trilogia obscena e, nesta, *Contos d'Escárnio*. Embora tenha surgido dois anos antes das crônicas, que se iniciam em 1992, importantes aqui para elucidar o pensamento e os pontos de vista da autora sobre uma época, nas quais se sobressaem alguns temas com que se ocupa em algumas das suas obras, o seu nascimento melhor se esclarece se se apoia nas farpas ali fixadas para tirar o leitor do seu sono alienado.

Questões metafísicas, questões existenciais, mas também a indignação grotesca configurando o contraditório que é pensar a eternidade e ter consciência de que em relação ao homem nada é eterno; ou, ainda, o fazer tudo e tudo inventar para, pelas mãos mesmas dos inventores, destruir. O grotesco não responde a essas questões, mas se põe como perspectiva de saída. E Hilda Hilst intenta isto – malograda a civilização que trouxe a ideia de Deus como resposta a elaborações éticas, morais e políticas, com o fito de estabelecer um ordenamento para o mundo humano, a ela restou (consciente desta perda) buscar a salvação na contingência, no que perece e, por fim, no ridículo que pode ser o estar no mundo oprimido por indagações pouco claras.

A aridez do seu discurso promove uma distância em relação ao destinatário e a tristeza a invade, intentando minar com a sua sede de vida, de dizer a vida, comunicá-la. O cômico apresenta-se como redenção em face deste ridículo que é a espera pela salvação, num esforço de brincar com o absurdo e encarar o submundo da espiritualidade humana. Assim, pode-se dizer que a trilogia obscena, o grotesco em Hilda Hilst, é uma forma de responder a essas questões que sedimentam o estar aí no mundo – entre a grandeza do céu e a baixeza dos orifícios e seus dejetos; na vertigem da incerteza de um e a dura certeza dos outros. *Contos d'Escárnio* engrossa o volume dessa resposta, composta de três livros risíveis e grotescos. Mas a questão que se coloca consiste em indagar pelo próprio grotesco. O que faz do grotesco aquela saída razoável na obra da autora, numa perspectiva de redenção?

Não há, nessa perspectiva, apenas uma resposta ao mistério da existência fazendo uso do grotesco, mas renovação e atualidade da questão imanente ao próprio grotesco. Cabe assim elaborar esta pergunta de modo a entender o conceito no domínio da configuração artística e, nisto, iluminar a opção ali manifesta pela bufonaria, pelo cômico, cristalizada, para além da fala da própria autora, na letra mesma de *Contos d'Escárnio* ou nas palavras do narrador.

Trata-se agora de, através da definição do grotesco, elaborar a pergunta que o estrutura e, neste caminho, inserir Hilda Hilst numa dialética da questão e da resposta – na dialética do grotesco como possibilidade literária. Há na escritora uma atualidade do grotesco, pois encontra neste uma maneira de responder a um mundo em declínio, o que se atesta pela sua experiência do presente. Mas por que o grotesco como conteúdo e como forma? Isto conduz ao próprio conceito para depois retornar ao texto da autora.

## O Grotesco como resposta a um mundo convalescente

A definição aqui proposta para o grotesco segue alguns caminhos que de imediato parecem diversos, porém encontram-se num ponto em comum no que diz respeito à reflexão sobre uma atualidade desse tipo específico da criação artística, mais particularmente, no da criação literária: uma pergunta que se faz novamente atual e a resposta a esta no grotesco.

Por vezes, tratou-se dele como uma pausa, um descanso do belo; noutra sentido, é visto na perspectiva do estranho, do abissal e fantasmagórico, de cunho terrífico e assustador. É ainda compreendido como postura risível em face de um mundo em decadência, ante o qual se coloca outra possibilidade de vida e de visão de mundo – possuindo assim uma dimensão revolucionária. Uma linha mais dinâmica consiste na aliança que se encampa entre o feio e o belo numa dialética sempre renovável – o belo seria uma tentativa de ultrapassar o disforme pela via do recalque, do esquecimento, não podendo existir sem essa constante lembrança do que deve ser negado para se afirmar.

Nessas quatro definições, mais adiante discutidas e explanadas, trata-se de algo que retorna do subterrâneo das grutas e das cavernas, das sombras e dos escombros, para fazer lembrar que não foi completamente esquecido, no mesmo sentido que adquirem as escavações em Roma, no Século XV, com a descoberta de algo que fora por longo tempo soterrado. Neste século de grandes descobertas e retomada do engenho humano, são encontrados desenhos ornamentais representando seres deformados em grutas e porões, que posteriormente foram denominados “grotescos”. À renovação renascentista, em face do milênio de silêncio da razão, acrescentam-se pinturas arcaicas, talvez datadas de 58-64 a.C, encontradas nas Termas de Tito.

Do local onde são encontradas as ornamentações, deriva a palavra que o designa – grotesco tem origem no substantivo italiano “grotta”, que significa gruta, associado ao sufixo “esco”, resultando no adjetivo “grottesco”. A palavra sugere, no intento de definição, em consequência, que se trata de algo que vem de baixo, do obscuro, escondido, terreno (RUSSO, 2000, p.13-17), podendo outros adjetivos ser a estes agregados, como o que causa asco, o noturno, o abissal; o que é fruto dos jogos infinitos da imaginação porque não tem de preocupar-se com o que é normal, natural – o antinatural disforme e o que é da ordem do onírico.

Dessas considerações preliminares, a configuração grotesca irá, no domínio da arte em geral, ser associada àquilo que causa espanto, ao que aterroriza, causando vertigem e desconforto, como se o chão saísse debaixo dos pés. Conforma-se como “elemento lúgubre, noturno e abissal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo dos pés” (KAYSER, 2003, p.16). Trata-se de um jogo da imaginação – e, portanto, conserva um aspecto lúdico – que se amplia conforme a subjetividade do seu autor tendo por propósito principal, com o choque que lhe é característico, romper com uma ordenação do mundo.

As formas encontradas nas grutas italianas traziam figuras insólitas, inexistentes na natureza, justapostas umas às outras; imbricamento de figuras humanas a plantas e animais ou, num sentido contrário, plantas ou animais com aspectos humanos. O que permite pensar que estão em jogo arranjos de cunho subjetivo e pouca preocupação com a objetividade das coisas, garantindo, ainda, a infinidade de possíveis plasmações pictóricas. Trata-se da manifestação livre para imaginar e criar formas diversas, mesmo que contradigam a ordem natural, mesmo que não sejam fiáveis pela realidade aparente, num desligamento persistente das certezas físicas e morais.

Vê-se aí um “domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente [...] se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor da realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo” (Ibidem, p.20). O grotesco será este “bom termo” para o tipo de existência que se caracteriza por uma postura antagônica à ordenação do mundo, alimentando uma maneira diferente de participar no mundo, dispondo “objetos e lugares não habituais ou, ainda, naqueles que, por suas deformações fazem o contemplador prorromper em estridentes gargalhadas” (Ibidem, p. 27). Nesta linha, o grotesco liga-se à criação que mesmo sendo noturna e abissal, choca e espanta, também promovendo o riso – ao mesmo propósito que se pretende virar o mundo de ponta cabeça e assim causar estremeamento, associa-se um outro, o do divertimento.

Pode-se assim destacar dois sentidos aqui pertinentes: a *transgressão a uma ordem do mundo* e a *promoção do riso*. Sentidos importantes quando se trata de pensar o conceito no domínio da escrita literária que, de início, se restringe às artes pictóricas sendo utilizado enquanto adjetivo para qualificar as criações nas quais se apresenta o livre jogo da imaginação. Está, em questão, a idealidade de valores e o seu contrário. Isto pode ser compreendido em termos de comparação, quando o belo se afirma frente ao seu oposto – o feio. Este serviria apenas para enaltecer com novas luzes aquele. É assim que Victor Hugo irá desenvolver o conceito, em *Do grotesco e do sublime*, não mais qualificando os objetos e sim como acontecimento autônomo e substantivado.

Na elaboração do grotesco como termo de comparação do sublime, Victor Hugo parte da divisão de três grandes idades do mundo, às quais corresponderia uma espécie de poesia própria. As três idades são: os tempos primitivos, aos quais corresponde uma vida pastoril e nômade e, em consequência,



conserva uma preocupação com a gênese – neles, a poesia será a *ode*; numa outra etapa, a tribo se faz nação, surgindo assim a cidade, gerando guerras pela proximidade das nações, impelindo a poesia a refletir estes conflitos – a poesia será a épica cuja expressão é a *epopéia*; por fim, a civilização moderna imbuída de uma religião espiritualista, fornece ao homem uma visão dualista do mundo, tanto no que respeita a ordem exterior como a sua constituição mesma (HUGO, 2004, p.16-23).

Do elenco dessas eras, é particularmente do interesse para o conceito que se pretende aqui elucidar, o surgimento do antagonismo entre religião espiritualista e paganismo material – a era moderna investida de uma concepção ambivalente de homem, sob a égide do cristianismo. Compreende-se aí que o homem é por sua natureza uma dualidade, conservando assim duas vidas – uma propensa ao mal e outra ao bem; uma parte inteligente e outra bestial. Estes dois lados travam uma luta interna de que se deve sanar – a alma deve suplantar o corpo; a inteligência a bestialidade. Surge com isto o sentimento de dó pela humanidade, que Victor Hugo denomina melancolia, porque “o homem concentrando-se em si mesmo em presença destas profundas vicissitudes, começou a sentir dó da humanidade, a meditar sobre as amargas irrisões da vida” (Ibidem, p.25).

Essa concepção de ambivalência, portanto, teria mudado o olhar do homem sobre si mesmo que, imbuído de um espírito investigativo e de análise da verdade, passará a pensar a existência irrevogável e única, admitindo que o feio também compunha a criação. Com o Cristianismo surge o sentimento de que “tudo na criação não é humanamente ‘belo’, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, mal com o bem, a sombra com a luz” (Ibidem, p.26). Se na natureza já se apresenta essa mistura, assim também seguirá a criação literária ocupando lugar

central na escrita moderna; o grotesco se distinguirá do seu uso, por exemplo, na poesia épica. Nesta, dissimula-se e disfarça-se o grotesco, evitando a ele conferir um lugar primacial. Mas, na modernidade, acredita Victor Hugo, sendo uma rica fonte para a arte e para a imaginação, espalha-se “por toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas” (Ibidem, p. 31).

Invadindo a arte com a riqueza de possíveis formulações, o grotesco será compreendido como um *descanso do belo*, uma *pausa da beleza*, de modo que esta retome seu lugar logo em seguida; um “tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (Ibidem, p.33). É, portanto, um ponto intermediário para exibir 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.

O tratamento ali dispensado ao grotesco, como pausa ou ponto de apoio a uma elevação ao belo, pelo conhecimento do diferente e do disforme, permite pensar paralelo a este o grotesco como ruptura brusca de normas estéticas estabelecidas. No entanto, se para Victor Hugo estabelece-se assim uma prerrogativa da apresentação da animalidade para a elevação a um mundo perfeito, criado por Deus – prerrogativa recusada pelo grotesco que faz opção pela catástrofe – numa outra linha, será concebido “dentro de uma repetição possível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.25).

A contraposição entre idealidade não se dá de forma tão pacífica, acentuando unicamente a concepção de descanso ou pausa. Antes de constituir essa pausa ou ainda um descanso, o que o designa propriamente é a necessidade de expor, para além dos sistemas idealizados, que a danação no mundo se estende a todos, a cada um. Virando o belo de cabeça para baixo, “o grotesco revela que os bem-aventurados também se danam e que estão todos no mesmo plano, apesar de diferentes modos de ser. É uma revelação sem sentimentos, mas que ferozmente sarcástica, como se a parte considerada inferior risse da outra, presumivelmente superior” (Ibidem, p.26).

Por outro lado, a associação feita por Victor Hugo do grotesco ao sublime, como o “primo rejeitado” e, portanto, desacreditado, rende para a reflexão estética um novo conceito. O grotesco adquire estatuto de categoria estética, servindo assim para refletir e analisar obras que, pela plasmação grotesca, manifestam um novo modo de perceber o mundo e, em consequência, o acontecimento estético (Ibidem, p.42). O grotesco conserva assim aspectos da *criação*, podendo surgir do sonho, do devaneio, enformando-se no sarcasmo, na pátria ou absurdo; da *composição*, em que o monstruoso é um traço constante; do *feito*, com o propósito de causar medo, riso nervoso, estranhamento. Contempla, neste fio, os três domínios com os quais a análise dos belos textos pode ser encampada.

Categoria que abre perspectivas diversas e, quanto à quantidade, mais ricas que o belo. A uniformidade do belo, no olhar que se pode lançar a uma obra, só tem a oferecer uma variedade que prende o observador. Em contrapartida, o grotesco abre perspectivas múltiplas de configuração, tornando-se assim mais diversificado. Como bem notara Victor Hugo, “o belo tem somente um tipo, o feio mil” (HUGO, 2004, p. 36), é a forma mais simples, a mais absoluta simetria. “O feio [...]

é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos” (Ibidem). Assim, o grotesco se alimenta das múltiplas facetas do humano frente à forma unária do belo (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.51).

Nessa percepção radical da forma grotesca, oposta à suavidade impressa ao conceito enquanto descanso do belo para que este retorne mais luminoso, o que se evidencia é o antagonismo a certa posição da realidade. Se o real se organiza no interior de uma metafísica, que o belo acolhe e promulga, recorrendo ainda à reflexão de Victor Hugo, o grotesco perverte esta ordem, inclusive demolindo estruturas estéticas consolidadas. “O grotesco subverte as hierarquias, as convenções e as unidades socialmente estabelecidas. Subverte as figurações clássicas do corpo, passando a valorizar as vinculações corporais com o universo material, assim como seus orifícios, protuberâncias e partes baixas” (Ibidem, p.59).

Se a cultura oficial propõe um ideal de homem e de mundo, o grotesco apresenta o oposto como realidade mais sólida e confiável em termos racionalmente aceitáveis, para elucidar sobre a verdade, embora mais baixa, do homem e o mundo. Se se trata de investir na unidade do mundo, plasma-se a absurda e espantosa diferença que não se deixa enquadrar em qualquer metafísica. Rompe-se com os ideais estanques para assim despertar para o verdadeiro – o que determina o grotesco como categoria materialista da estética. Assim, apresenta-se a realidade na sua mais crua verdade, ao recusar-se investir na ilusão metafísica de um mundo conforme e ajustado a um princípio ordenador.

Trata-se de considerar “o grotesco como um outro estado de consciência; uma outra experiência de lucidez, que penetra

a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento” (Ibidem, p.60). É como se retirasse a venda dos olhos e a realidade aparecesse sob uma outra luz tão clara quanto a do belo, porém apontando para outra direção, com todos os contornos bem delineados do que seja o mundo, numa percepção não estagnada e sim esgarçada, posto que enredada no particular, na singularidade da vida humana, no pormenor negligenciado e suprimido pelo efeito de universalização do belo.

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia, inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí, sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo, quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporeidade (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.51)

Destacam-se, do até agora dito, três pontos que parecem pertinentes. Primeiro, a definição de Hugo (2004) de que o grotesco é uma pausa, um descanso do sublime; em seguida, em Sodré e Paiva (2002), considerações sobre o grotesco enquanto contraposição à realidade idealizada da cultura oficial, à metafísica estabelecida, recorrendo às partes baixas, acentuando a animalidade, não como pausa, mas necessidade de lançar novas luzes à consciência da realidade. Por fim, a perspectiva estética que o grotesco oferece, comum às duas linhas acima destiladas. Se se parte dos dois primeiros, o grotesco revela-se transgressor e resposta à insuficiência das plasmações unárias do mundo,

tendo como tarefa demolir esta idealidade e apresentar uma outra. Nisto, o terceiro ponto se apresenta como problemático, pois aquilo que o grotesco propõe, como bem argumentará Kayser (2003), em *O grotesco*, estaria mais do lado do efeito – causar medo, estranhamento, provocar riso desconcertante e nervoso, o que implicaria numa unilateralidade do conceito.

Diante dessa possível limitação e deficiência do grotesco como categoria estética, no intuito de esclarecer o seu uso substantivo e não mais adjetivo, Wolfgang Kayser, após apresentar uma longa discussão sobre as transformações do grotesco – da arquitetura e pintura até a literatura –, empreende uma tentativa de definir a estrutura grotesca em quatro definições, para daí consagrar o grotesco como categoria estética. No entanto, aquela designação do grotesco como transgressão de um mundo sofre leves alterações, pois aqui se trata de associá-lo ao fantástico, ao estranho, noturno e abissal, como se verá mais adiante.

A conceituação de uma categoria estética deve abarcar três domínios: o da *criação*, o da *obra* e o da *recepção*. Kayser antecipa uma problemática que parece comprometer o grotesco no que respeita a sua função estética – o seu uso no substantivo. Tal problemática atém-se ao caráter do efeito sugerido de início na experiência da configuração grotesca. Sustenta-se, assim, a possibilidade indicando ser concebível a perspectiva proposta: embora haja uma dependência da recepção, abrigo de espera que toda obra traz consigo, pode já na intenção do autor estar presente uma intenção pelo grotesco. É assim que Kayser encaminha o desenvolvimento não apenas da determinação do grotesco, como também o seu estatuto, iniciado por Victor Hugo, de categoria estética. Deve-se atentar aqui para um todo elaborado na perspectiva do grotesco, relevante à medida que o uso adjetivo não traz a carga de transgressão de uma cultura oficial, que o uso substantivo termina por indicar.

Findado o longo percurso em torno das configurações grotescas, embora privilegiando a criação artística alemã por questões de delimitação temática, apresentam-se as conclusões do que aqui se segue. O grotesco retira o seu material de animais, em geral, o morcego, plantas – os vegetais; dota os utensílios de uma vida própria – um botão de camisa pode ser a causa de situações vexatórias e engraçadas, por vezes, mordazes; dá vida ao mecânico ou ainda apresenta pelo viés da loucura, um Id que, estranhamente, interfere nas ações humanas por ser desconhecido. Tudo isto contribuindo para provocar um alheamento do mundo, demolindo a segurança suposta que dele se tenha.

Chega-se assim a uma noção estrutural do grotesco: “é o mundo alheado (tornado estranho)” (KAYSER, 2003, p.159). Designa-se por um tipo de plasmação em que o que era familiar apresenta-se estranho, suscitando a angústia de viver, em vez de medo da morte, que conduz os indivíduos a procurar segurança no ordenamento do mundo. Efeito causado pela dissolução das coisas, da personalidade, da ordem histórica, quando recorre a disposições naturais.

Uma segunda definição sugere a “apresentação do ‘id’, esse ‘id’ fantasmal que [...] constitui a terceira significação do impessoal” (Ibidem). Este id eclode ante o sujeito, sem nome nem ponto de sustentação ou de origem explicável racionalmente, causando assim uma transformação cosmológica. O mundo ordenado parece dominado por um poder fantasmagórico que assoma e se faz onipotente no delineamento do emaranhado de coisas existentes – o absurdo toma forma nesta desorganização do cosmos<sup>22</sup>, suspendendo toda fiança nas pre-

---

22 Kayser desenvolve neste ponto uma breve distinção do absurdo no grotesco e no trágico. Neste, o que fracassa é a ordem moral do mundo; no grotesco, quando o absurdo insurge, é o chão mesmo que se dissolve e perde-se a

visíveis concepções consolidadas e tidas por imutáveis da vida diária.

A ausência de motivações morais e a insistência em manter a tensão do absurdo gera uma perspectiva emocional no grotesco, que remonta ao processo de criação; daí que “o plasmador do grotesco não pode tentar dar qualquer sentido às suas obras. Mas tampouco deve desviar-nos do absurdo” (Ibidem, p.160). No entanto, deve-se acrescentar a esta tensão gerada a produção do riso. A criação grotesca apresenta um mundo alheado, estranho, mas, numa atitude de bom grado e libertadora, a este mundo alheado vincula o riso. O estranho que assoma, tanto no sonho desperto ou no devaneio, como sustenta Kayser, diante do olhar suscita o riso, mesmo que este seja um riso nervoso.

Disso se depreendem duas espécies do grotesco: o *fantástico*, semelhante com o sonho, com o mundo onírico – no dizer de Ítalo Calvino: “o sonho de olhos abertos [...] com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos” (CALVINO, 2004, p.10-11); e o *satírico*, com o uso de máscaras que velam (ou revelam) o caráter essencial do humano, em que se apresenta o mundo como cenário de títeres manipulados ou pelo ‘id’ ou por outro ser inacessível ao conhecimento racional.

Essa duplicidade irá constituir uma chave de compreensão para o grotesco do ponto de vista da criação e da recepção. Na criação, sugere o olhar do sonhador ou um olhar frio sobre a terra que vislumbra a falta de sentido; na recepção, trata-se da

---

orientação física do mundo, o que promove uma espécie de vertigem, tratando-se de um fracasso ontológico.



motivação para o riso e da liberdade. Encampa, deste modo, os dois domínios da produção da obra de arte: o ato criativo, pois trata-se de apresentar uma visão de mundo, mesmo que às avessas ou ainda na plasmação do sem sentido; a recepção e efeito, quando o criador apresenta o absurdo com o fim de causar o riso. Vê-se aí um tipo de ato criativo que já na intenção vislumbra transformar o familiar em estranho e neste alheamento causar riso.

Daí, Kayser parte para uma terceira definição: “as configurações do grotesco são um jogo com o absurdo” (KAYSER, 2003, p.161). Um jogo em que a liberdade põe-se também em jogo, já que o próprio jogador (ou o criador e mesmo o receptor) pode ser arrastado para o emaranhado de sentimentos que almeja suscitar. Jogo que, numa quarta definição sugerida por Kayser, tem por fim exercer o domínio sobre o demoníaco existente no mundo – e aqui se faz presente o que Victor Hugo observa na herança cristã da ambivalência no mundo e também no próprio homem, do bem e do mal, da inteligência e da bestialidade, das luzes e das sombras: “a configuração grotesca é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo” (Ibidem).

Retomando alguns aspectos da reflexão anterior, tem-se que da reflexão de Hugo (2004), o grotesco determina-se pelo descanso no belo, uma pausa, um intervalo. A leitura de Sodré e Paiva (2002) traz uma posição mais ambivalente – não apenas é um termo de comparação, antes sustenta-se na prerrogativa da desconstrução de uma imagem do mundo oficializada, imagem esta não mais suficiente para responder às expectativas dos indivíduos; liga-se, portanto, ao abissal, ao noturno, à plasmação que acentua as partes baixas para desfazer a fixidez das ideias elevadas. Não se trata, pois, de um intervalo para enaltecer o altamente elevado, antes apresenta a ilusão e a caducidade dessas ideias elevadas.

A tentativa de Kayser conduz ao mesmo resultado em que se consolida uma teoria estética do grotesco. No entanto, se se trata de configurar uma pergunta que permeia o fazer artístico de natureza grotesca, a partir dos três textos até então expostos, conclui-se que o grotesco, na forma substantivada que assume na modernidade, como categoria estética, sustenta-se em diferentes épocas, enquanto contraprova em face de um mundo tido como verdadeiro ou de uma metafísica consolidada.

Neste sentido, digna de nota será a sugestão do teórico, ao final da sua argumentação, de uma espécie de cronologia em que se renovou a problemática do grotesco, três momentos em que o id assomou e condensou a perspectiva da criação no grotesco. “São três épocas em que não mais conseguia acreditar na imagem fechada do mundo e numa ordem abrigante como sucedia nos tempos anteriores” (Ibidem, p. 161). 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.

São elas: o século XVI, cujo combate encampa-se contra as interpretações do medievo e, portanto, contra o Cristianismo; no XIX, o Romantismo contrapondo-se de forma grotesca e sarcástica ao Iluminismo. E a modernidade que combateu os conceitos das ciências naturais. Três interpretações para o mundo e suas sugestões de um todo que tudo abriga – a cristã, a iluminista e a das ciências naturais; três mundos que, ao malograrem, pela sua insuficiência e pelo soterramento do periférico, do que foi considerado como noturno, serão, em consequência, objeto de escarnecimento na configuração grotesca. Nessa linha, nas palavras de Kayser (2003), “as plasmações do grotesco constituem a contradição mais ruidosa e evidente a todo racionalismo e qualquer sistemática do pensar” (Ibidem, p.161-162).

Pode-se, com esses autores, concluir que o grotesco, no âmbito de que se ocupou Kayser e levando em conta a origem da palavra no século XV, possui três momentos em que o belo demandou uma pausa; não apenas um descanso, mas com o propósito de denunciar a falência de um mundo fechado e totalizante. Neles, a pergunta se renova e o grotesco insurge como resposta ou sugere, jocosamente ou de modo assombroso, a sua resposta, numa tentativa de reconhecimento, pois trata-se da conformação de um horizonte de espera e, conjuntamente, de uma busca de superação ou liberação pelo riso – horizonte estabelecido por uma visão de mundo caduca, que ainda persiste em manter-se como horizonte da vida e das ações humanas.

Em cada um desses momentos em que, no dizer de Mary Russo, recorrendo à etimologia da palavra, em *O Grotesco feminino*, o que fora soterrado na caverna – ou na toca, em alusão ao conto de Franz Kafka –, pelo viés da idealização unária do mundo, emerge na força plástica de uma época. Seja na manifestação do id ou do estranho, provocando uma alienação das cosmovisões, mas também para incidir no riso; seja pelo reconhecimento do que exige ser esquecido nos escombros e subterrâneos das grutas, em nome do que se apresenta sem sentido, trata-se de novamente fazer surgir, ante os olhos, a diversidade disforme e maleável, sacrificada em nome da uniformidade estanque.

O que foi outrora proscrito pode assim ser apresentado de forma extremamente aterrorizante, mantendo uma proximidade com o trágico, embora conserve uma distinção como bem lembra Kayser, surpreendendo e causando tão-somente espanto; mas também pode conformar uma resposta graciosa, por mais que essa graça seja desconcertante, pelo conteúdo mesmo que se revela e que foi relegado ao recalque. Esta

distinção será feita por Mary Russo, conduzindo a sua reflexão sobre o grotesco desde a ênfase do *carnaval* que, segundo ela, teria sido repensado por Mikhail Bakhtin, e o *estranho*, elaborado por Wolfgang Kayser (RUSSO, 2000, p.20) – haveria, na reflexão proposta pela autora, um grotesco cômico e outro excepcional, da ordem do insólito, do inusitado, do exagero da realidade. Enquanto um possuiria caráter histórico, localizável no tempo e no espaço, o outro, destinando-se à configuração da *psique*, dos estados da alma, “volta-se para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasia introspectiva, com risco iminente de inércia social” (Ibidem).

Dessas duas tendências da teoria do grotesco no século XX, chega-se à terceira definição que norteia a presente reflexão. Em ambas, há a perspectiva da transgressão normativa de um mundo fechado. Se, quanto ao aspecto estranho, a transgressão limita-se a figurar a demolição do mundo na sua representação na consciência; a outra, possui um *topos* mais social e histórico. Esta última, elaborada pelo russo Mikhail Bakhtin, ancora-se na ideia de *realismo grotesco*. Neste, a transgressão do mundo não consiste apenas um recurso literário para a escrita de contos e nela fazer tremer as pernas frente a uma realidade tornada alheia. Antes, o grotesco aparece na sua forma genuína da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento. Não somente a literatura plasma situações cômicas, como resistência ao alheamento do mundo visto como hostil; a alienação, a decadência de concepções de mundo caducas, está no cerne mesmo da própria cultura popular, esta se caracterizando pela transgressão e dualidade.

Tal como se apresenta no carnaval e nas festas populares, o grotesco é da ordem de uma cultura não-oficial em face daquela formalizada pelo Estado. Pode-se, assim, inferir que o seu sentido como estranho, de início, em Kayser, é um

efeito da literatura; como carnavalesco, é da ordem da realidade mesma – ou, ainda, inferir uma distinção entre o *grotesco literário* e o *realismo grotesco*. Por mais que Bakhtin reconheça o reducionismo da cultura popular nunca espécie de degradação na literatura, quando para esta transposta, é digno de registro o esforço que ele empreende no sentido de resgatar uma origem mais remota do grotesco nas manifestações da praça pública, importante para sugerir, pode-se assim inferir, um paralelo ao grotesco estudado por Kayser.

Segundo ele, a cultura popular, seus ritos e espetáculos opõem-se aos modelos oficiais advindos do Estado feudal e da Igreja, manifestando-se em três fenômenos: os festejos de carnaval, com os seus bufos e bobos (BAKHTIN, 2002, p.4); a literatura produzida na época (Ibidem, p.11); e de um vocabulário familiar (Ibidem, p. 15), de tom blasfematório dirigido às divindades, composto de grosserias no fito de degradar, mortificar, mas também, num tom ambivalente, regenerar e renovar. Não se trata unicamente de escarnecer, mas pelo escárnio renovar a ideia de mundo e do homem. Nessas três fontes da cultura popular, constroem-se maneiras de desmistificação cósmica, de desvelamento da relatividade das ideias consolidadas pelo escarnecimento, pela blasfêmia, alimentando, porém uma renovação das visões de mundo. O grotesco insurge, nesse sentido, embrenhado na alegria das manifestações populares, como concepção cômica do mundo, reduzindo realidades eternas ao princípio material e corporal, do que deriva um princípio de realidade, conforme defende o teórico russo:

As imagens referentes ao princípio material e corporal... são imagens da cultura cômica popular, de um tipo peculiar

de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática... Vamos dar a essa concepção o nome convencional de *realismo grotesco* (BAKHTIN, 2002, p.16-17, grifo do autor).

O princípio material de que ali se trata é universal e popular – como negação de qualquer significação que se pretenda separada do corpo e da terra; é positivo e afirmativo – não dizendo respeito ao indivíduo isolado, mas ao coletivo, acentuando-se ainda na festividade, crescimento e superabundância; é alegre e festivo – uma vez que se refere à festa, à alegria, tal como se observa no banquete (Ibidem, p.17).

O realismo grotesco, segundo o princípio material e corporal, caracteriza-se ainda pelo *rebaixamento*, a redução das ideias elevadas das significações oficiais, num sentido topográfico do alto e do baixo – o alto representando a cabeça; o baixo, os orifícios. Trata-se da “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Ibidem, p. 18-19). Este rebaixamento não consiste em apenas desfazer do mundo circundante; há nele um sentido revolucionário – denunciando a caducidade de um mundo, negando a sua permanência, fazendo produzir um outro mundo como possibilidade. Daí a proximidade do que é elevado a terra, onde tudo perece e tudo nasce. À morte de um mundo, alimenta-se no grotesco a possibilidade do nascimento de outro.

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal e relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente

“topográfico”. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno) (BAKHTIN, 2002, p.18).

O grotesco, conforme se vai aqui desenhando, é a *degradação* de concepções fechadas e, neste mesmo movimento de desconstrução, regeneração da vida, do cosmos e do homem. Nele, “degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo” (Ibidem, p.19), mais próximo que as nuvens das ideias abstratas. “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento” (Ibidem), daí tratar-se de rebaixar as ideias elevadas a terra, submetê-las ao processo de perecimento e nascimento, que caracteriza tudo o que vem a terra. Neste *rebaixamento*, promove-se a *degradação* e, desta, possibilita-se o surgimento do novo.

Tem-se aí um movimento ambivalente do grotesco: transitar entre a morte e o nascimento, entre o antigo e o novo, uma dialética configurada num corpo único, em que o mesmo ato de degradar pelo rebaixamento causa a regeneração. É ainda neste sentido que as imagens grotescas trazem, nelas mesmas, estes dois polos da relação ao mundo. Possuem, portanto, dois traços característicos: primeiro, é um fenômeno em transformação, podendo evoluir no jogo entre nascimento e morte; o outro, a ambivalência, a expressão dos polos opostos numa forma ou noutra – ou a morte transforma-se em vida ou esta em morte (Ibidem, p.21).

É nesse sentido que se entende a predileção do grotesco pela imagem da velha grávida, como plasmação da ambivalência, da configuração da dialética entre o velho e o novo, entre morte e vida. A proximidade da morte, do perecimento, na imagem da velha portando no seu corpo um novo ser, a

novidade – nascimento e morte num só corpo; antigo e novo vislumbrados numa só forma. Deste modo, diz Bakhtin (2002), “trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz” (Ibidem, p.23).

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado no mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro, se desprende sempre, de uma forma ou de outra, um corpo novo (BAKHTIN, 2002, grifo do autor).

O realismo grotesco ou *grotesco popular* entra em cena aqui em oposição ao grotesco, tal como vislumbrado por Kayser. Neste, segundo Bakhtin, figura o grotesco modernista, não contemplando, por conseguinte, toda a extensão do grotesco. No grotesco popular, trata-se do rebaixamento da cultura superior ao princípio material e corporal sob o efeito de uma degradação regeneradora. A qualificação aí de realismo faz-se possível, pois aquilo que se afigura na literatura consiste da concretização de um modo de vida efetivo no plano do não-oficial, manifesto na festividade carnavalesca.

Por outro lado, Bakhtin, ao elaborar o conceito, sugere, para os propósitos da presente reflexão, cuja base é a dialética da pergunta e da resposta, uma terceira forma de vislumbrar o



grotesco – aqui não se trata mais de pausa ou descanso do belo, que ele considera reducionista, pois coloca o grotesco como ponto de contraste para enaltecer o belo (Ibidem, p.37); nem mesmo do estranho, cujo operador é um id de caráter existencialista, distinto do sentido freudiano, posto que é uma força que governa o mundo e os homens (Ibidem, p.43). Trata-se de destacar a ambivalência, o rebaixamento e regeneração, como maneiras de denunciar os limites das concepções caducas do mundo enquanto aparência, desmistificando o caráter eterno com que são transmitidas; não somente problemática estética ou psicológica, sobretudo, tem-se o posicionar-se em face da opressão, quando esta não mais se sustenta em argumentos plausíveis.

No entanto, apesar dessas críticas destinadas às teorias de Victor Hugo e Wolfgang Kayzer, o realismo grotesco pode ser aqui pensado na perspectiva da questão e da resposta, de uma atualidade histórico-hermenêutica no que respeita o que é central na criação grotesca. Esta consiste na transgressão de normas estabelecidas de antemão, em diferentes épocas nas quais a deformação de ideias abstratas se apresenta como possibilidade figurativa, em face da idealidade cristalizada de uma época, de uma cultura. Aqui, o próprio Bakhtin vem em auxílio dessa possível atualização do grotesco ou da noção de que uma pergunta retorna com o recurso artístico à sua motivação e função. Sobre isto, leia-se:

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado...

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa 'carnavalização' da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações. (BAKHTIN, 2002).

Assim, o grotesco é 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 do século XX, como forma de quebrar os ditames das ciências naturais. Tenha-se em vista, neste ponto, a historicidade de que se reveste o grotesco, algo que o próprio Bakhtin sustenta.

A realidade histórica a que se contrapõe o grotesco no Renascimento, a realidade do Cristianismo, faz-se plasmável numa evolução do próprio grotesco, quando este se configura enquanto concepção de mundo em face de outra concepção oficial. A perspectiva histórica surge apenas no Renascimento, antes havendo uma indissociação das fases do desenvolvimento, estruturantes do grotesco. No que Bakhtin nomeia

fase primitiva do grotesco, não se distingue começo e fim, nascimento e morte, pelo menos no sentido de ruptura, porque se restringe ao movimento cíclico das repetições dos fenômenos naturais. Não se trata ainda de demarcar a morte de uma época e o nascimento de outra, o que poria o grotesco como perspectiva histórica e de transformação social. No seu entender:

[...] as imagens grotescas não permanecem nesse estágio primitivo. O sentimento do tempo e da sucessão das estações que lhe é próprio, amplia-se, aprofunda-se e abarca os fenômenos sociais e históricos; seu caráter cíclico é superado e eleva-se à concepção histórica do tempo. E então as imagens grotescas... convertem-se no principal meio de expressão artística e ideológica do poderoso sentimento da história e da alternância histórica, que surge com excepcional vigor no Renascimento ((BAKHTIN, 2002, p.22).

É esta perspectiva histórica introjetada na configuração do grotesco que irá sustentar depois o traçado historiográfico sobre o grotesco e sua teoria, em Bakhtin. Ele alinha, tal como o fez Kayser, três grandes momentos históricos em que o grotesco não apenas se renovou, mas em modos distintos apresentou-se como expressão artística e ideológica, no seu dizer, ante o sentimento da história e da alternância histórica – pode-se falar também, ante o sentimento em face de um mundo que perdeu o seu valor de referência para as grandes indagações humanas.

Faz-se possível agora elaborar a pergunta que retorna quando o grotesco alimenta a perspectiva figurativa: *em face de um mundo em ruína, quais as perspectivas para o homem, suas ações e pensamentos?*

Como resposta a esta pergunta, três épocas podem ser esquematizadas cronologicamente, conforme já indicadas por Kayser, e que, com Bakhtin, iluminadas sob outro foco, podem ser assim classificadas: o século XV, que coincide com o surgimento da palavra *grottesco* e com a literatura escarnecedora do Cristianismo e do Estado feudal (Ibidem, p.28); o século XIX, com o grotesco romântico fazendo frente a um racionalismo sentencioso e estreito, ao autoritarismo do Estado e da lógica formal (Ibidem, p.33), cujo acento nas formas grotescas da subjetividade marca-se pela descoberta do indivíduo enquanto ser infinito, o que implica numa visão de mundo, pela via do grotesco, subjetiva e íntima. Em ambos, resguarda-se, ou do ponto de vista da objetividade histórica – o Estado feudal – ou da subjetividade, o sentido utópico e regenerador, da degradação de um mundo e da instauração de um outro. Em termo das funções, conforme sustenta Bakhtin, em ambos, o grotesco realiza o seu intento:

Ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade

de uma ordem totalmente diferente do mundo. (BAKHTIN 2002, p.30)

Essas funções se perdem no século XX quando ocorre um novo ressurgimento do grotesco. Não se cogita mais aqui o retorno de uma época de bem-aventurança, a época de ouro, característico do grotesco. No entanto, há o contraponto, segundo Kayser, ao domínio das ciências naturais, que permite ainda vislumbrar, apesar de o mundo aí apresentado não trazer à luz a vida com o efeito degradante que opera sobre as concepções doadas das ciências naturais. Por outro lado, trata-se muito mais de uma nova maneira de buscar respostas à pergunta que repousa na configuração grotesca, na qual se pode inclusive enlaçar o direcionamento ao contexto da obra de Hilda Hilst.

### ***Textos grotescos como demolição material do mundo***

Seguindo a cronologia proposta por Kayser e Bakhtin, o que se observa é uma retomada do grotesco no século XX, como eles enfatizam, numa perspectiva histórica precisamente determinada, na qual escreve Hilda Hilst e do seu gênio surge *Contos d'Escárnio*. O século da psicanálise e da fragmentação do mundo; do terror nazifascista e da descrença na razão; do enaltecimento da individualidade e da solidão; da perplexidade e impotência ante a iminência da catástrofe e da relativização dos valores; do fim da metafísica e da zombaria de uma natureza madrastra; do declínio dos ideais da razão e do desamparo quando nem Deus nem a Ciência constituem apelos fiáveis.

Quanto ao Brasil, o *país bandalho e famélico*, século das inovações políticas e da desilusão de uma felicidade prometida; da pauperização de muitos e da crescente riqueza de poucos; da diversão e camaradagem e da trapaça como forma de ascensão;

das promessas infundas e das negociatas vergonhosas; da ilusão pacifista e da desilusão estatal; do carnaval reconciliador e da *pizza* que tudo conclui sem desfecho preciso; da alta mediocridade e da *nação antropofágica*; da boçalidade da imunidade parlamentar e da arrogância que torna refém os mais fracos.

Seja do ponto de vista universal, a condição humana, seja do ponto de vista particular, o abismo de desventuras que assola o país, Hilda Hilst faz-se testemunho e reflexão. Quanto ao primeiro, investe no sublime, como atesta a sua poesia, já em relação ao segundo, as suas crônicas e trechos de algumas obras, dentre elas a obra à qual o presente texto se dedica, fazem as vezes de opinião nada adocicada. Cenário histórico que se traduz no sublime, enquanto busca de algo além da miséria humana, e no grotesco, na triste realidade da carne e do corpo, as três fases que anteriormente buscou-se estabelecer para a totalidade da sua criação.

Cenário histórico transbordando em “beleza” nas invenções de que se faz possível através da arte; em que o grotesco transparece e reaparece como denúncia da condição perplexa do homem, perdido no sem sentido da existência, na contemplação infecunda das estrelas, enquanto estas já se apagaram ou foram por ele apagadas. Uma maneira de lidar com o mundo e com a configuração deste pela arte que pode conduzir para a aceitação do estado de coisas e definir num sorriso forçado ou, num esforço de reconciliação, rir para se salvar.

Pode-se, assim, defender que a desistência de dizer o sublime a partir do sublime, do eterno e imutável, encontra consistência se se atenta para esse momento histórico. Noutras palavras, a opção pelo grotesco não é uma decisão arbitrária, mas perpassa toda uma época que oferece à plasmação literária o disforme, o estranho e o bufo, porque se trata de um modo específico de estar no mundo, o que restou ao homem no seu

estar no mundo; porque é a condição mesma na presente época para o homem e sua visão do mundo.

Seguindo esse fio, se no século XX, mais uma vez uma pausa é feita no fluxo do fazer artístico; se mais uma vez o belo descansa, numa maneira muito própria, esta pausa é também a de Hilda Hilst, quando, impregnada desse horizonte histórico, que é o seu e que ela habitou, faz descer a sua criação aos porões da existência humana, evidenciando o que fora deixado na caverna, nas grutas pelo engenho edificante do homem. Há, nesse cenário histórico, um insistente perguntar de que a arte se ocupa em oferecer a sua resposta; um insistente responder que se refere a uma pergunta que se faz novamente inquietante, pois formula-se na virada da artista com o seu olhar plasmador. O grotesco delinea e divulga essa pausa ou esse descanso, quando o belo não mais responde com a sua frieza totalizante o existente; é a transgressão de normas oficializadas seja no domínio da vida prática seja no domínio da arte, diante da alienação do homem num mundo por e para ele criado. Mas uma transgressão apontando para um porvir, um futuro, para fazer lembrar que o que aí está pode ser diferente.

Certo modo, podem ser vislumbradas na obra da autora essas três perspectivas para o grotesco. Retomando os três momentos da sua produção literária, na esteira de Victor Hugo, infere-se que a iniciativa de escrever ficção, constitui uma pausa no belo – um descanso da poesia, ainda mais se se leva em conta as formas grotescas de que se serve. Assim, *Fluxo-Floema* é o ponto de parada de uma busca pela transcendência no sublime. Quando retorna à poesia, em 1992, depois de concluída a sua trilogia obscena, o grotesco ainda mantém-se como perspectiva. O jejum da poesia quebra-se e, no entanto, não mais se deixam isolar o grotesco e o sublime. Não à toa as crônicas coincidem com esta retomada da poesia, em *Bufôlicas e Amavisse*.

Noutra linha, a entrada no grotesco também se aproxima da reflexão de Kayser, cuja tese ampara-se no estranho, no terrífico. Ora como um id, no sentido empregado pelo teórico alemão, ora como alienação ou alheamento e, por fim, como tentativa de esconjurar o elemento demoníaco do mundo. Exemplos das imagens grotescas são abundantes na obra da escritora, no âmbito do estranho, nas suas primeiras ficções.

Segundo a crítica de Bakhtin ao grotesco modernista, do qual faz cargo Kayser na sua definição do conceito, e, ainda, situando a primeira fase grotesca engatada por *Fluxo-Floema*, encontra-se neste um tom lúgubre, mortífero, macabro, terrível e espantoso do mundo (BAKHTI, 2002, p.41), apresentando o medo como essência da vida, o que se caracteriza pela hostilidade, alienação e desumanidade (Ibidem, p.42). Ressalte-se, neste ponto, o modo como os personagens, desfigurados psíquica e fisicamente, caminham para a auto-destruição, sucumbindo ao inefável que lhes parece o entorno. A incapacidade de compreensão e doação do sentido, seja pela Matemática, como Amós Kéres de *Com os meus olhos de cão*; seja pela História, como Axelrod, de *Tu não te moves de ti*. Ou mesmo Kadoch, personagem da obra homônima da autora, na sua busca por Deus, e de Hillé, de *A obscena senhora D*.

Nesses textos, cuja teoria para descrevê-los seria o grotesco modernista, encontra-se ainda outro aspecto, no que respeita a relação com o tempo, ao apresentarem as mudanças, as crises por que passa a sociedade humana (Ibidem). Noutras palavras, não há relação com a historicidade, apegando-se ao presente que não tem outra dimensão contrária a do desespero e desamparo do ser na sua totalidade significativa e do indivíduo na sua fremente busca por respostas. Talvez por conta das tramas se conformarem no interior do psiquismo dos personagens, sem relação objetiva com a realidade exterior, argumento que



também suscita a suspeita dessa incapacidade mesma de ligação objetiva com a vida.

Trata-se muito mais de confronto com o id, tal e qual elaborado por Kayser, de um ente estranho e manipulador, cuja representação mais apropriada encontra-se no teatro de marionetes (BAKHTIN, 2002, p.43). Exemplo disto pode ser extraído do *Isso inoportuno* que assoma, mobilizando (e imobilizando) Axelrod, em *Tu não te moves de ti*, condutor da viagem da personagem para a terra natal e, como que num movimento de antecipação, também construindo pensamentos desconexos, com a rapidez do fluxo das elaborações psíquicas, aos resquícios da infância no ponto de destino. Assim, o Id de que fala Kayser pode ser associado ao Isso nesta obra da escritora.

Outro aspecto digno de nota na ficção inicial da autora diz da maneira como vislumbra o riso. No grotesco modernista, o riso não sugere a redenção, antes a dor que expressa torna-o burlador, cínico e satânico (Ibidem, p.44) – um riso destrutivo (Ibidem, p.45) que longe de regenerar conserva o seu aspecto bizarro e assustador: por vezes, quem sorrir se surpreende que esteja sorrindo. Aqui, pode-se recorrer ao livro *Com os meus olhos de cão*. O herói, sem perceber-se, vai traçando na face canina um sorriso, que o espanta, pois não se vê e não se sente sorrindo – um riso mais próximo da loucura. Neste sorriso, não há a redenção vislumbrada por Bakhtin do riso carnavalesco, destrutivo e ao mesmo tempo construtivo. Antes, apresenta-se enquanto iminência da loucura, em que o próprio personagem aliena-se do que sente.

Assim, em Hilda Hilst, na primeira fase do grotesco, mais próxima do modernismo, não há a aposta na salvação. A austeridade de que se reveste, serve apenas para indicar o estar no mundo ante a impossibilidade sentenciosa de compreender o mundo e de neste se compreender, apelando a qualquer metafísica ou pensamento abstrato, seja através de Deus, da História

ou da Matemática. Esta impossibilidade não impele para nada além que possa ser buscado no corpo, na matéria, antes, submerge os personagens na tristeza e na queda – ou para a morte sem que nada de novo surja ou para a animalidade, onde todos sucumbem como porcos nos corpos, ou como cães. Aquilo que Bakhtin diz do grotesco modernista, alinha-se com esta primeira fase do grotesco na autora, na qual,

Resta apenas um cadáver, uma velhice sem prenhez, pura, igual a si mesma, isolada, arrancada do conjunto em pleno crescimento no seio do qual ela se ligava à malha jovem seguinte, na cadeia única da evolução e do grotesco... Não resta mais que um grotesco mutilado, efígie do demônio da fecundidade com o falo cortado e o ventre encolhido (BAKHTIN, 2002, p.46).

Essa velhice sem prenhez, o recolhimento e isolamento podem ser ilustrados na senhora D, recolhendo-se ao vão da escada. E, aqui, deve-se notar que parte dos personagens da escritora são velhos ou indivíduos próximos da velhice pelo desencanto com o mundo, com o futuro e com o porvir, talvez mesmo pelo apego austero à compreensão do indizível – pela necessidade de dizer o invisível. Ainda serve de amparo ao que neste momento se quer argumentar, o velho de “O oco”, em *Kadosh*, deitado em frente ao mar infinito, paralisado pela doença e pelo nada que nele a velhice representa, em que nem mesmo a aparição de um menino faria vislumbrar neste grotesco uma perspectiva redentora.

Na segunda fase do grotesco, essa velhice reveste-se de ares revolucionários, transformadores e de resistência ao estado da

velhice mesma e do mundo em volta. E aqui Hilda Hilst flerta com o realismo grotesco de Bakhtin, da sua *concepção cômica do mundo*, ancorada num riso regenerador. A opção pela salvação no riso, a recusa da austeridade como forma de encontrar Deus, um sentido, ancora-se de modo diferente de *Com os meus olhos de cão* – não mais um riso destrutivo e sim redentor.

Se se tratava de se alegrar, e neste regozijar-se adquirir a salvação, o grotesco da trilogia obscena exhibe os contornos do baixo corporal e deste extrai o riso e não a destruição. E, neste ponto, aproxima-se a presente reflexão da atualidade do grotesco nos *Contos d'Escárnio*, o que sugere ainda uma análise de algumas das imagens grotescas que orientam a escrita da autora por ocasião do surgimento do texto. Do ponto de vista da alegria redentora e não do sorriso desconcertante em face do inefável e do indizível, o grotesco ganha conotações diversas, embora mantenha como horizonte a transgressão das normas, o rebaixamento das ideias elevadas.

Mas, por ora, deve-se estabelecer uma distinção necessária à recepção do fluxo do grotesco que aqui constitui o objetivo da reflexão – de um lado, a feição modernista da atualidade que faz do século XX uma outra maneira de responder à questão do homem ante visões de mundo caducas porque convalescentes e convalescentes porque caducas. No entanto, as imagens aí plasmadas não contemplam a totalidade das significações do disforme, reduzindo-as à mortificação humana num mundo em que o humano não aparece.

Se se degrada pelo rebaixamento o “alto” – no rebaixamento do que é espiritualmente elevado ao que é materialmente “baixo” –, interdita a perspectiva positiva implícita neste jogo com a ambivalência imanente ao homem, ao mesmo tempo corpo e espírito. A autora investe-se desta dinâmica da desilusão e do desespero fiando-se na animalidade persistente,

apesar das tentativas de fuga da animalidade. Neste ponto, vale ressaltar a relação entre Descartes e o grotesco, mencionada por Rosenfeld (2006, p.66): no grotesco, “como que se materializa aquele pavor ante ao gênio mau das meditações cartesianas, o qual – arrasando as categorias do nosso mundo aparentemente ordenado – de súbito nos lança na vertigem dos pesadelos e do absurdo.”

Tem-se aí, no paralelo com um dos gênios da modernidade filosófica, um exemplo do que poderia sugerir o id, sob o qual se ampara a perspectiva do grotesco modernista no século XX. O ordenamento das coisas existentes ganha ares de certeza na projeção do Ego ou do Cogito, o que poderia apenas ser obscurecido pela intervenção do gênio maligno, na interferência deste, turvando o engenho do pensamento. Desprovir-se do mundo, a ele tornar-se alheio, com a nítida impressão do seu pertencimento aos outros, lança o Ego numa existência grotesca, à medida que esta se traduz na manipulação de títeres por um ser estranho e obscuro. O Isso, em *Tu não te moves de ti*, resguarda traços dessa intervenção maligna, o que conduz a pensar, ainda com Rosenfeld, que “no fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega [...], palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo” (Ibidem).

Por outro lado, aproximar as ideias elevadas da animalidade, da baixeza que de início constitui e diz do homem, não se reduz ao enunciado de uma existência sem Deus, sem abstrações, sem conceitos, por fim, sem o amparo seguro e fático como parece designar a matéria (a física se não há metafísica), à qual resta o definhamento psíquico e físico. A transição do fluxo do tempo aos fluxos do corpo rende-se ao prosaico por uma vontade íntima da autora de se alegrar, mas confere um outro domínio da recepção do grotesco e da atualidade da

pergunta a ele imanente. No sentido de esclarecer esta outra linha, original na trilogia obscena, é digno de nota o dizer de Moraes (1999, p.121): “a consciência da animalidade em Hilda Hilst provém do desejo de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica, opondo à afinidade bestial, a ‘vida besta’ que aproxima um do outro”.

O recurso à bestialidade não visa ao propósito de assombrar com a exibição do que resta ao homem quando a razão e os seus engenhos, a Metafísica, a Ciência, a Ética, a Política evidenciam-se enquanto malogros, como fracassos humanos. Antes, com a bestialidade, pretende provocar um riso reconciliador, ao revelar o absurdo que é a existência sem Deus, sem conceitos e sem abstrações magníficas – de uma vida elevada, tem-se o ocaso na “vida besta”. Se aí não há sentido, morrer não vem a ser uma saída razoável. Daí, a autora “acomodar-se às espécies domesticáveis que compartilham a miséria humana de cada dia”.

A essa altura, o presente texto já se distancia do grotesco modernista, o estranho no homem e no mundo – a bestialidade no homem e no mundo, como forma de incorrer na mortificação. Na verdade, o elemento surpresa ainda persiste ante aquilo que era tão ignorado e ao mesmo tempo sempre aí, diante, nos pormenores visíveis e risíveis de um cotidiano ocupado demais com os céus, a que conduzem as ideias. A atualidade do grotesco investida na trilogia obscena resgata as imagens ambivalentes, da degradação e regeneração. As velhas recuperam a prenhez, se não são ou estão grávidas, abraçam o motivo da revolta, da transgressão em face de uma política embotada pelas falsas promessas e as intenções veladas. É nesta perspectiva que a autora sugere a criação do EGE, Esquadrão Geriátrico de Extermínio.

Gente eu já estou uma fúria e para ficar mais calma proponho algumas coisas sutis, por exemplo: o Esquadrão Geriátrico de Extermínio, a sigla óbvia seria EGE. Arregimentaríamos várias senhoras da terceira idade, eu inclusive, lógico, e com essas bengalinhas em ponta, uma ponta-estilete besuntada de curare (alguns jovens recrutas amigos viajariam até os Txucarramão ou os Kranhacarase para conseguí-lo) nos comícios, nos palanques, nas Câmaras, no Senado, espetaríamos as perniciosas nádegas ou o distinto buraco malcheiroso desses vilões, nós, velhinhas misturadas às massas, e assim ninguém nos notaria, como ninguém nunca nota a velhice. Nossas vidas ficariam dilatadas de significado, ó que beleza espetar bundões assassinos nós faceiras matadoras de monstros! (HILST, 2007, p.75).

Do vão da escada, da inação pela doença e pelo tempo consumido tendo à frente tão-somente a morte e o fim, a imagem da velhice reveste-se de ares revolucionários, ressignificando a vida e a própria velhice, num protesto espirituoso contra os que, na política, insistem em encharcá-la de morte. Trata-se de *velhinhas misturadas às massas, faceiras matadoras de monstros*, resgatando pelo riso a possibilidade de resgatar a vida – a velhice beirando a morte junto aos jovens pela manutenção da vida e na luta pela liberdade.

Manifesta-se, ali, a recusa da morte, apesar da sua proximidade, recusa da degradação do mundo e da espiritualidade em nome de egoísmos de facetas variáveis – uma louvação à vida, mesmo que o fim seja o horizonte do futuro. Uma forma de, pelo excesso de delicadeza que todo poeta traz consigo, evitar morrer, com a imaginação espirituosa, mesmo que os rumos da época não sejam tão otimizáveis. Para se salvar numa época calamitosa, somente apelando para o riso, para a vida, o que mais uma vez surge noutra engenhosidade da autora, na ressignificação da imagem grotesca da velhice, cujo traço principal é o investimento na libido.

[...] além daquela sugestão adorável do Esquadrão Geriátrico de Extermínio que lhes propus, proponho uma nova, também só pra velhinhas. Suspense... Um bordel geriátrico, que tal? Há gosto pra tudo... e encontraríamos velhinhas magníficas, risonhas, letradas, umas quituteiras (que faz quitutes), outras pacienciosas... e depois será que não tem alguém curioso que até pague pra ver uma velhinha pelada? Até só para rir um pouco? É tão difícil rir nos tempos de hoje! Eu, por exemplo, adoraria ver velhinhos deslumbrantes como Bertrand Russel, o Einstein, meu Deus, acho que riríamos tanto [...] Olha que engraçado que você ficou! E isso aqui, o que é? É aquilo? Não acredito ficou assim é? E riríamos, riríamos (HILST, p.83-84).

A transcrição extensa dessas citações tem o propósito de apresentar esse universo todo bem humorado e grotesco da velhice, nos idos anos que fecundam a imaginação da autora com a trilogia obscena. Universo recheado de riso, de uma vontade de rir, um desejo de vida ante o estado calamitoso da vida, do mundo, da política e do ensandecimento generalizado que a todos e a tudo contamina. O bordel, lugar da vivência e fantasias sexuais, renova-se na proposta de uma vida que se esvai, mas que ainda assim encontra neste estado de coisas possibilidades de riso e de exercício da libido. O bordel geriátrico é um bordel como qualquer outro, no entanto, o seu fim está no riso.

Essas invenções engenhosas e hilariantes da autora, veiculadas nas crônicas, ilustram bem a virada do grotesco, pretendendo com as mesmas dizer da existência, por mais catastrófica que seja, que a todos destina ao padecimento, de uma maneira que dela possa extrair riso e alegria – o fim não sugere apenas a si mesmo, mas dele algo tem início, continua.

A ambivalência da velhice encontra-se noutra imagem comum na concepção cômica de Hilda Hilst, nas possíveis elaborações grotescas que a boca sugere, vislumbrável a princípio na espirituosa pergunta referente aos dentes: “por que os dentes duram na caveira e caem se a gente dura mais que a vida inteira?” (Ibidem, p.247). Embora nas crônicas essa indagação lhe surja da observância da própria velhice, o que poderia parecer tão-somente uma consciência da decrepitude que consome o corpo e se sedimenta na percepção anunciando o fim próximo, a pergunta sugere outra motivação da imagem grotesca. Nela, há a configuração da vida e da morte no seu imbricamento ao mesmo tempo sutil e devastador.

Nos dentes, revela-se a ambivalência de uma vida que se vai e ao mesmo tempo pode conservar algo de vivo, que



permanece. Evoca a eternidade, pois permanecem intactos, e o perecimento, porque apodrecem mesmo em vida, como aparece reformulado noutra passagem das crônicas: “por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzídias caveiras?” (Ibidem, p.28). Trata-se aí da “ambigüidade excessiva que recobre os dentes: se, de um lado, eles representam a única possibilidade de eternizar a matéria, de outro, viver significa necessariamente deixá-los apodrecer” (MORAES, 1999, p.123).

Aqui, deve-se notar, ainda, a função da boca quando se pretende fixar num só órgão ou imagem os fenômenos da morte e da vida, da transição e da permanência. Como se estivesse a dizer que apesar da espreita da morte, não é tudo que finda, mas a vida, no seu absoluto movimento, permanece. A boca servindo, assim, para representar o “de dentro” e o “lá de fora” – o que faz externar do interior para o exterior e internaliza o que é fora de cada um. Lugar de fronteira, como irá bem retratar Bakhtin, ao elencar as partes do corpo mais propícias a traduzir, para além de conceitos abstratos, a relação em face da alteridade do mundo.

Evidencia-se, com isto, o princípio material e corporal de que trata o teórico russo, ao defender o rebaixamento das ideias elevadas, dando ênfase às entradas e saídas do corpo – os orifícios. O ventre, o falo, a boca, o traseiro “são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas” (BAKHTIN, 2002, p.277). Em Hilda Hilst, o princípio material e corporal será representado pelos dentes, no sentido acima ventilado, pela boca, que serve para comer e devorar, de onde saem palavras edificantes, mas também baizezas, pela garganta que serve para cantar e roncar. O alto e o baixo, o

mundo exterior – o *lá fora* – e o interior – o *de dentro* –, são conduzidos ao corpo e ao funcionamento do corpo.

É justamente porque concentra, de forma dramática a vida e a morte que a boca pode servir de metáfora tanto das dimensões mais ideais quanto das mais abjetas: o ponto de entrada e de saída, ela serve para cantar e roncar, falar e cuspir, beijar e vomitar, comer e devorar (MORAES, 1999, p.124).

Pela boca e por outros orifícios do corpo, encontram-se os pontos de contato e do vínculo entre os corpos. Seja este corpo, a comida, que se interioriza no consumo e dentro do sujeito se modifica, seja ele outro indivíduo, que se interliga pelos pontos de entrada e saída, como na relação sexual, para tratar de uma das possibilidades dessa ligação interior-exterior. A boca terá o seu lugar privilegiado nas imagens grotescas, pois ela serve tanto de entrada como de saída – pode receber o mundo lá fora, mas também pode exprimir pela linguagem este mesmo mundo.

A amplidão de que ali se reveste o grotesco não mais serve de pretexto à configuração de um mundo estranhado; antes, pretende fundar a proximidade da ordem cósmica nos domínios do corpo humano num esforço de reapropriação. Aqui, as velhas são graciosas e prenes de um novo cosmo, de novas cosmovisões, ao se misturarem às massas em protesto; ou na descoberta de novas possibilidades libidinais, mesmo que submetidas ao riso, à zombaria – em vez de entregar-se ao fim, ante um corpo degradado pela natureza e pela espiritualidade tacanha da época, a velhice é pintada rindo de si mesma, para

reconhecer ainda que a vida continua no seu movimento e renovação infinitos, apesar da decrépita condição da velhice.

Como já se disse, essas imagens, principalmente extraídas das crônicas, são propedêuticas aqui para a compreensão de *Contos d'Escárnio*, pois situam o grotesco que organiza a imaginação da autora, por ocasião da escrita da trilogia. As análises anteriores, portanto, contribuem para revelar o tipo de grotesco que emerge nessa segunda obra obscena – ou grotesca – que delinea os contornos da sua escrita desde 1990.

Contexto histórico de *Contos d'Escárnio* – também estético, mais adiante, discutido – que, de início, traz a predileção pela bestagem, pelo lixo e, na esteira do que até agora se discutiu, sobre a terceira fase da escrita da autora, pelo riso regenerador, efeito do rebaixamento. Não faltam na obra os motivos grotescos no que Bakhtin vislumbrou como essencial na cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Quanto ao que prescreve a estética da recepção, no tocante ao horizonte histórico que funda um horizonte de espera conformado na dialética de pergunta e resposta, pode-se asserir que Hilda Hilst, nessa etapa do grotesco em sua obra, recolhe a indagação sobre a caducidade do mundo e como resposta oferece a trilogia e nesta os seus contos debochados e escarnecedores.

Discutiu-se anteriormente que o horizonte de Hilda Hilst configura-se pela descrença na metafísica e nas ideias elevadas, pela condição agonizante do homem numa existência relegada ao princípio material, ainda fiando-se em crenças ultrapassadas, o que gera angústia. Noutra linha, constitui-se no desespero crescente em face dos projetos políticos e nos seus representantes, por ela agrupados sob a alcunha de farsantes e criminosos, concepção buscada nas suas crônicas.

Este é também o horizonte de *Contos d'Escárnio*, no qual será insistentemente mencionado e atacado, numa reviravolta que

pelo desapontamento resolve, em vez de condenar o homem, dar ênfase ao que lhe restou, a foda. É assim que a metafísica volta-se para a compreensão da foda e dos órgãos genitais masculino e feminino. O que, de início, logo nas primeiras páginas, manifesta-se enquanto motivo histórico vai se delineando em críticas desconstrutivas, enquanto destila a prosaica existência voltada para a foda. Não há no texto apenas o ressentimento ante um mundo caduco que, embora manco, almeja persistir na ilusão do convencimento – paralelo a este, há toda uma reconstrução, pela via do que restou ao homem e a mulher.

Assim, de início, em *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos*, um narrador sexagenário revive as suas experiências bandalhas, revelando os contos enquanto memórias revisitadas sob o ponto de vista da foda, da sua vivência sexual. Este era já o conteúdo por ele anunciado, mas no desenvolvimento da narrativa vai tecendo um horizonte histórico que constitui o que até aqui se definiu: a relação com o Sagrado, transparecendo nos golpes deferidos contra a Igreja. Sendo o tema central uma viagem pelas aventuras sexuais, as incursões no tema da religiosidade vêm entre parênteses, como uma narrativa deslocada do restante do texto, como pensamentos que assomam, surpreendendo o narrador – enquanto ideias incômodas, porém inevitáveis.

Nesse sentido, justifica-se o narrador ao se ver numa Igreja: “e por que eu teria ido à Igreja aquela manhã? Porque apesar do meu roteiro de fornicções eu também tinha momentos de tédio e vazio” (HILST, 2002a, p.30). Em meio ao roteiro do seu texto, a fornicção vai, num movimento de desencanto e espanto, tecendo a nostalgia do divino e a mísera condição humana, em especial quando se volta para a Igreja católica e os seus crimes históricos, o que se delineia na distância entre o homem e Deus, e o resto disto tudo que é a fornicção.

[...] sempre me pareceu que as ligações entre o lá de cima e o homem entraram há muito tempo em curto-circuito... Evidentemente que o Deslumbrante não mandou recados de assassinatos e torpezas, torpe é a nossa natureza, imundo e dilacerado é o homem, imundo sou eu Crasso, mas querem saber? Não vou falar disso não, imundos são vocês também, todos nós e se eu continuar falando não vou conseguir nunca mais foder. E foder é tudo o que restou a homens e mulheres. Vamos às fodas senhores. Só mais um minutinho: para mim o homem foi feito pelo demo. (HILST, 2002a, p. 30)

Ante a secularidade criminosa da Igreja, faz-se evidente que não se trata da relação com o divino, da compreensão equivocada da mensagem do Deslumbrante – Ele não mandou recados de assassinatos e torpezas. Trata-se muito mais da própria natureza humana que, longe de ostentar a semelhança com a ideia de Deus, cogita-se a sua origem no demo, assim explicando a imundície de que se reveste. Mas resta a foda, a fornicção, reduto de sobrevivência para homens e mulheres – e também para a literatura –, por conseguinte, pode-se dizer, apesar da torpeza e da imundície humana, a morte em face de um mundo caótico não constitui saída, ainda há a foda que se vai inscrevendo enquanto perspectiva essencial num *roteiro de fornicção*.

No entanto, a ideia persiste, pois é preciso desconstruir a perspectiva mortificante e obsessivamente persistente no narrador; desacreditar as *sutilezas canônicas*, no dizer da autora,

de que se serve a Igreja depois de medidas destrutivas e assim afirmar a necessidade de “acabar com todas as cloacas do poder” (Ibidem, p.31). Apresenta-se aí o motivo já destilado nas primeiras páginas do texto, a que se opõem os contos nas suas mais afiadas demolições, não do Sagrado, mas das suas secularizações, o que faz lembrar o narrador o retorno às “gentis e menos imundas putarias” (Ibidem).

Nesse roteiro de fornicação, que dá conteúdo a *Contos d'Escárnio*, vai-se rebaixando a Metafísica religiosa e erigindo uma outra, cujo objeto passa a ser a compreensão essencial da foda, conforme as palavras mesmas do narrador evidenciam, após a longa digressão muito a contragosto, sobre o controverso poder da Igreja e as suas atrocidades ao longo da história. Neste sentido, assim se expressa: “e comecei a pensar no pau e na vida. O que era isso de ter pau e ficar metendo nos buracos?” (Ibidem). Pode-se asserir que a religião, no texto de Crasso, tem de ficar entre parênteses, pois a Metafísica que importa tem por objeto o sexo, o falo e a fornicação.

O conflito existencial perante o indizível recobre-se da baixeza da vida. A foda reveste-se de retórica filosófica, pois é preciso defini-la naquilo que implica o órgão masculino e os buracos, o que se determina num jogo penoso com a linguagem e a busca de compreender a excitação diante de uma mulher. Como expressar uma espécie de dialética da foda, quando a linguagem não oferece suporte muito seguro? Apresentam-se, deste modo, dificuldades quanto ao bem dizer este movimento, pois:

é preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremecer do pau é indefinível [...] Dizer um arrepio do pau não é bom. Fremir é pedantesco [...] Nada mesmo a ver com o pau. Meu pau vibrou,

meu pau teve contrações espasmódicas?  
Nem pensar. Então, meu pau aquilo. O  
leitor entende. (HILST, 2002a, p.32)

Se o que designa a existência é a foda, já que o homem entrou em curto-circuito com o divino, o que se comprova pelas atrocidades em nome de Deus, parece fazer-se necessário, portanto, lançar mão de uma indagação metafísica. Se fazer sexo sugere a conexão entre pênis e buracos, como enunciar este fenômeno e defini-lo com clareza e justeza, de modo a ser explicitado e compreendido? Aqui a Metafísica fracassa, pois o leitor entende – é o que se pode dizer da desistência de continuar o esforço de traduzir numa linguagem rebuscada o frêmito que assoma quando o apetite sexual do homem é desperto diante do objeto de desejo.

Se se fazem necessárias sutilezas canônicas e grandes narrativas para dizer os mistérios das religiões, muitas vezes inacessíveis ao mais comum dos homens (se não a todos, inclusive aos pouco comuns), quanto à foda, não convém debruçar-se sobre tais articulações, pois todos a compreendem – a foda é universal. Sobre isto, pode-se recorrer a Bakhtin quando determina o baixo-corporal como aspecto central do realismo grotesco, posto que é universal e reconhecível por todos – o leitor entende porque o que se quer ali definir em linguagem inteligível já é inteligível ao corpo e, portanto, do conhecimento geral.

Em *Contos d'Escárnio*, tem-se, portanto, o rebaixamento da universalidade metafísica 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. A descida ao baixo-corporal também irá voltar-se para o estilhaçamento da política e dos políticos do Brasil, estendendo-se à moral dominante no país, enquanto ausência de uma consciência ética.

O grotesco que de início serve para configurar um novo princípio para a existência, nos termos de uma crítica política, volta-se para o outro aspecto do horizonte histórico da criação de Hilda Hilst – a visão pessimista do país. Nesta linha, *Contos d'Escárnio* não apenas é um *roteiro de fornicação*, mas torna-se *história porneia*. Se, ante a impossibilidade de Deus, erige-se pelo grotesco a foda em questionamento existencial e metafísico; ante a bandalha, que se tornou o país e todos os seus, erige-se a literatura enquanto portadora de uma verdade que transborda o país. Daí a sugestão do narrador ao escritor sério, inserindo como paródia da literatura austera: “[...] vamos escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia... e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis” (Ibidem, p.41).

A proposta de uma escrita porneia, ventilada pelo narrador, dá-se num diálogo com um personagem homônimo de Hilda Hilst, Hans Haeckel, escritor sério e infeliz, como o narrador o caracteriza, que ante a recusa de escrever uma história porneia, criar uma sociedade pornocrática, o Brasil, suicida-se. Recurso da autora para sugerir o que a literatura, enquanto tradução da verdade e transmissora de conhecimento, encontrando-se em tempos de imundície, deveria retratar. Como fica claro noutra trecho: “ser brasileiro é ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo” (Ibidem, p.84). Faz-se aí digna de nota a observação de Alcir Pécora, assinalando a relação entre o relato obsceno e a política brasileira, na qual sugere uma definição do país e da motivação escarnekedora da autora nesta obra grotesca que é *Contos d'Escárnio*:



Terra desolada onde o poder injusto e ilegítimo pactua com a venalidade mais mesquinha por meio da celebração da malandragem e do triunfalismo carnalizante. Na costumeira louvação da esperteza do jeitinho nacional, Hilda reconhece perfeitamente o selo da cumplicidade geral da bandidagem contra a esperança do conhecimento, de que a liberdade da literatura poderia ser a principal calção [...] E, terra de pornógrafos, para Hilda Hilst, o que cabe ao escritor *sério* é a revelação da pornocracia, isto é, da violência da identidade bandalha (Ibidem, p. 7, grifo do autor).

Assim, à já mencionada Metafísica em declínio acrescenta-se a cumplicidade destrutiva entre o poder e a canalhice, o que faz do país uma pornocracia, só permitindo à literatura manter-se no seu intento de esclarecer e dizer a verdade, recorrendo ao obsceno e, noutras palavras, ao grotesco. Nessas duas linhas – a da metafísica e a da pornocracia – os contos da autora são uma resposta ao estado de coisas que ela denuncia pelo rebaixamento ao princípio da foda.

Como definir o estar no mundo numa época sem Deus e sem ordem? O que resta ao homem quando perdeu a referência ao divino, à medida que as instituições que dele se autorizam não mais são críveis; quando mesmo a ordem humana encontra-se em desordem? Atualiza-se a questão central do grotesco, conforme foi sugerido mais acima. Recorrendo ainda às palavras de Alcir Pécora, pode-se sustentar que *Contos d'Escárnio* responde a essas duas questões como “exercício bem-humorado

de destruição radical das afetações ou autoenganos desonestos compartilhados” (Ibidem, p.8). O mesmo pode-se dizer do grotesco enquanto exercício bem-humorado no propósito de destruir as concepções fechadas de mundo; enquanto exercício de denúncia ácida das instituições religiosas e políticas, que confundem esperança e infortúnio e, com isto, mantêm a promessa da ilusão como verdade incontestável.

Ou seja, Hilda Hilst responde ao seu horizonte de espera, em particular nesta segunda obra da trilogia obscena, com um grotesco não mais assustador e terrífico, no qual apresenta como perspectiva uma morte triste desconectada com a totalidade da vida que continua e persevera. Como a autora mesma pretendeu e delineou as bases da sua escrita obscena, tem-se aí o intuito de salvação pela configuração de um outro modo de ver o mundo, cujo veículo consiste na demolição dos autoenganos compartilhados. Demolir um mundo, alegrar-se e salvar-se, pelo escárnio e pelo grotesco.

Pode-se daí afirmar que, em *Contos d'Escárnio*, o grotesco ganha atualidade não na perspectiva do discurso modernista de Kayser e, sim, na elaboração de uma concepção cômica do mundo, como Bakhtin entende o realismo grotesco. Isto insere Hilda Hilst numa dialética estruturada, como já indicado antes, na perspectiva da pergunta e da resposta. Os seus contos renovam o grotesco, resgatando formas que embora estivessem aí, na tapeçaria da história da literatura, aguardavam uma retomada, na mesma linha dos desenhos descobertos nas grutas italianas, no século XV. E aqui vale retornar a alguns argumentos em favor da estética da recepção, de que se ocupou o capítulo precedente, quanto ao desenvolvimento literário, na canonização e decadência dos gêneros. Ante os problemas de uma época determinada, que suscita perguntas também determinadas, de que se ocupa o fazer literário apresentando-se

como resposta, faz-se possível o resgate de algumas destas respostas; o resgate de formas preteridas pela tradição literária.

Nesse ponto, parece esclarecedor recorrer a outro texto de Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, no qual desenvolve o conceito de “literatura carnavalizada”, resultado da transição direta da cultura carnavalesca para a linguagem literária, do desenvolvimento do *cômico-sério*, em oposição aos gêneros sérios da tragédia, da epopeia, da história e da retórica clássica, assim como da *sátira menipéia* (BAKHTIN, 1986, p.157). A análise feita por Bakhtin, visando à compreensão dos escritos de Dostoiévski, pode servir para a iluminação da trilogia obscena, pois nesta são vislumbráveis alguns aspectos do que ele entende por estes dois modos de se colocar em face da realidade. A importância disto consiste na contribuição que sugere para a presente reflexão, à medida que permite pensar a obra de Hilda Hilst no rastro de um aquém cujo teor alinha-se com a perspectiva do grotesco.

No seu entender, a obra do escritor russo insere-se na esteira de uma longa tradição que se estende à antiguidade e impregna a produção literária posterior. Para uma aplicação a *Contos d'Escárnio*, em se tratando do *cômico-sério*, nos traços genéricos, pode-se ressaltar a nova atitude em face da realidade, na qual se leva em conta a atualidade cotidiana, a valorização do particular e a atualização dos heróis míticos do passado (Ibidem, p.158), sendo importantes, ainda, a experiência mais próxima e a livre invenção (Ibidem, p.158-159). Estas características são pontuais, na escritora paulista, desde a escolha do nome do narrador até o teatrinho que traz a marca de um cinismo que confere nova visão das heroínas trágicas. Num desses teatros, estão reunidas Clódia, Heidi, Ofélia, Lucrecia e Jocasta, além de uma corruptela de Banquo, general

de MacBeth, Bãocu, em reclame pelos seus heróis, conforme os versos da primeira cena:

Ó varetas, é estames, é pálidas cacetas!  
Ó rabos infernais vindos talvez de Creta!  
Circes, porcos, mentiroso Ulisses!  
Onde estais, paus d'antanho, salgados,  
valorosos  
E que falta nos fazem caralhos e  
cânhamos  
Onde estão os heróis de língua tão  
formosa  
E de caralhos duros como nossas perobas!  
Hoje só nos resta a caterva, a canalha de  
duendes e... (HILST, 2002a, p.55- 56)  
Tola Ofélia! O picalhão de um louco  
Só te traria a ti um enorme desgosto!  
Já pensaste o que seria um Hamlet-marido  
Dormitando contigo, e a sós vociferando  
Com uma imunda caveira? Ser ou não  
ser...  
Ócios de rameira! Ação, amigas!  
Estamos fartas  
De textos e de pequenas picas! Nossos  
homens  
Mergulharam nas guerras, na política.  
E ainda vos digo mais: devem gostar a  
dois  
Das fodaças do de trás. De vê saber-  
lhes bem  
O grosso fornicar  
Numas rodelaas negras de seus generais  
(Ibidem, p. 57-58).

Silenciai! Vem aí Bãocu, o general!  
Vede como caminha de forma dolorida!  
Deve estar com a regueira assada  
E mui comida! Silenciai, eu vos peço.  
Pode-se perder a vida com discursos tais  
(Ibidem, p. 57).

Outro aspecto destacado do cômico-sério consiste na “heterogeneidade de estilo e vozes” (BAKHTIN, 1986, p.159), com a negação da unidade de estilo e, sobre isto, é digna de nota a citação que serve de enlace à recepção do grotesco –, em que se mesclam o alto e o baixo, o sério e o ridículo, acentuando-se pelos gêneros intercalados, tais como contos, manuscritos, citações parodiadas, de que os textos de Hilda Hilst abusam no uso dessas possibilidades, além do que é evidente no uso de máscaras para o autor, como é o caso de Hans Kaeckel, para mencionar mais uma vez, homônimo da autora. Em paralelo ao cômico-sério, também se arrasta no tempo, desde a antiguidade, subsistindo até o século XX, a *sátira menipéia*. Pode-se sugerir, com confiança acertada, que tanto o cômico-sério quanto a sátira menipéia estão presentes em *Contos d'Escárnio*.

Nas menipéias, há um aumento do riso e se distingue pela extrapolação dos limites historiográficos e da tradição, levando ao extremo a liberdade da invenção temática e filosófica (Ibidem, p.167); a criação de situações excepcionais (Ibidem), para colocar à prova a verdade ou a ideia e enaltecer o caráter humano individual ou socialmente determinado (Ibidem, p.168). Sobre isto, pode-se aludir à cena de Josete e Crasso num restaurante, no qual se desenvolve um diálogo em torno de possíveis associações entre a alimentação e a fornicção. Ainda é de considerável relevância nas menipéias, conforme sustenta Bakhtin, “a representação de estados inabituais, anormais,

psíquico-morais do homem, toda classe de demência, ilusões inefáveis, sonhos raros, paixões que raíam à loucura, suicídios” (Ibidem, p.170), sendo, inclusive, de “grande importância a representação do inferno” (Ibidem). Esta última, em Hilda Hilst, ilustra-se com o diálogo de Crasso com o demônio:

Assim que resolvi escrever um livro, vi o demônio. Presumo que cada um de nós vê o seu demônio. O meu tomou esta forma: um senhor de meia-idade mais pro balofo que pro atlético, lingüista, e muito interessado nos esotéricos da semântica, da semiótica, da epistemologia, coisas essas que eu nunca vou saber o que são. Ontem me trouxe um pequeno poema “para crianças, ele disse, tem vontade de tentar a literatura infantil. Sem ter nostalgia de traquinagens e inocência. Diz que gostaria de ser humano para poder publicar o livro e colocar o retratinho dele, criança, na contra-capa. Digo-lhe que as criancinhas de hoje gostam mesmo é de enfiar o dedo no cu, ele fica alarmado. É mesmo? pergunta. E alisa os tocos dos cornos (HILST, 2002a, p. 110).

Com isso, destrói-se a integridade do homem alimentando a possibilidade de outra visão que, embora ainda não tão desenvolvida, Bakhtin acredita encontrar em Dostoievski o seu pleno acabamento. O mesmo podendo ser endereçado a Hilda Hilst, na qual, assim como outra característica da meni-péia, são comuns “cenas de escândalo, de condutas excêntricas,

de discursos e aparições inoportunas, isto é, de toda classe de violações do curso normal e comum dos acontecimentos, de regras estabelecidas, de comportamentos e etiqueta e inclusive da conduta discursiva” (BAKHTIN, 1986, p. 172).

Veja-se quanto a isto o inconveniente da insanidade de Clódia, em busca de picas-modelo para as suas aquarelas, ocasião em que é presa por atentado ao pudor: “encontrou um mendigo no banco da praça de flores e pediu (como sempre, aliás,) que o cara lhe mostrasse o pau. O paspalho não hesitou. Ali mesmo ela começou a riscar a carvão (os papéis que sempre carregava na pasta) a caceta do dito-cujo” (HILST, 2002a, p.47), peripécia que se estende até a delegacia, como assim informa o narrador: “quando fui procurá-la na delegacia disseram-me que tanto insistiu em ver o pau dos tiras que mandaram-na para o hospício, logo ali” (Ibidem, p.48). Aspectos da menipéia enquanto plasmação do insólito de situações e quebra da ordem moral dos acontecimentos e dos costumes, também se ilustram com as intenções funerárias de Crasso:

Quando eu morrer, quero que ao invés das bolinhas de algodão que usualmente colocam nas narinas do morto, que você providencie bolinhas de virgem [...] pinte uma vagina dentro de uma casca de ovo, com nuances *bleu foncé* e negro, e estando eu morto coloque a pequena tela no bolso da minha calça. Do lado direito. Enquanto coloca, alise com brandura meu caralho-prega (este que eu agora aliso enquanto te escrevo e que está tudo aquilo túrgido, duro, aceso, pulsante, vibrátil, tímido, sem que os amigos ao

redor do esquite percebam, para não ficar constrangedor pra mim, percebe?) (HILST, p.79-80).

Destaquem-se, ainda, os “elementos de *utopia social* introduzidos na forma de sonhos ou viagens a países desconhecidos” (BAKHTIN, 1986, p.173), que evocam as aventuras porneias de Crasso, retomando a ideia dos pentelhos na forma de peruca. Convidado a uma festa no estilo século XVII, pediu a algumas diletas amigas “um pequenino tufo de seus adoráveis pentelhos” (HILST, 2002a, p.112). Segundo descreve ele, por ocasião do recebimento: “havia-os dourados-pálidos, dourados resplandecentes, negros-ébano, castanhos-castanheiro, grisalhos-aloirados, roxinhos, ruivos-chama, ruivos-só centelha, pentelhos atijolados, outros cor de ferrugem e espantem-se: verdes! (de uma querida amiga já velhusca que jamais perde as esperanças)” (Ibidem, p.113).

Assim, confeccionou-se uma “composição-mosaica” de um jardim – nas suas palavras, criou-se “um jardim-peruca na minha plebéia cabeça” (Ibidem). O jardim homenageado pertencia aos príncipes Cul de Cul, anfitriões de Crasso, cujo nome faz lembrar os países visitados pelo herói de *As viagens de Gulliver*, de Jhonatan Swift, condizendo com uma certa utopia pela suntuosa qualidade dos dejetos que insiste o narrador em descrever, numa crítica aos dejetos do terceiro mundo, em comparação com a finura dos dejetos defecados “na pequena floresta logo além do jardim” (Ibidem) imaginário dos príncipes Cul de Cul.

A análise do cômico-sério e a sátira menipeia servem Bakhtin como propedêuticas ao conceito de *carnavalização*, que toma de início o seu sentido do carnaval da praça pública, embora o mesmo não designe, de imediato, questões de literatura. Daí, ele afirmar: “chamaremos de carnavalização literária



à transposição do carnaval à linguagem literária” (BAKHTIN, 1986, p.179), transposição esta iniciada no Renascimento, no qual “teve lugar uma profunda e quase total carnavalização das letras” (Ibidem, p.190), enxertando-se como concepção de mundo, reforçada pela escrita ficcional. Em seu estudo, ele retoma algumas das características já sustentadas quanto ao grotesco, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, importantes aqui porque reforçam a atualidade do grotesco em Hilda Hilst.

Agora, respaldado pela tradição do cômico-sério e das menipéias, que se encontram e exercem influência sobre a carnavalização literária, pode-se pensar que, em Hilda Hilst, o grotesco é uma espécie de carnavalização no sentido estudado por Bakhtin; ou, ainda, a carnavalização é também uma maneira de atribuir uma concepção grotesca do mundo. Assim, pode-se defender que a autora se insere nessa tradição da literatura que tomou a carnavalização – e o grotesco – enquanto força plasmadora; em que a livre invenção, como se observa nas imagens criadas em *Contos d’Escárnio* e nas narrativas quase ingênuas de aventuras sexuais, num exercício de memória e revividas com cinismo, sarcasmo e intenção destronadora; em que se sustenta, no dizer do teórico russo:

a percepção carnavalesca do mundo com suas categorias, o riso carnavalesco, o simbolismo das ações carnavalescas de coroação e destronamento, de mudanças e disfarces, ambivalência carnavalesca e todos os matizes da livre palavra do carnaval – palavra familiar, cínica, franca, excêntrica, laudatória ou injuriosa

– penetraram em quase todos os gêneros literários. (BAKHTIN, 1986)

A carnavalização da literatura deriva do carnaval mesmo, aquele que *se vive* – conforme enfatiza Bakhtin – na praça pública; disto se conduz para a afirmação que desta carnavalização deriva *Contos d'Escárnio*, inserindo-se numa corrente de produção estético-literária, se se atenta para o fato de que “a carnavalização chega a ser uma tradição puramente literária” (Ibidem, p.192), convertendo-se em tradição do gênero literário. Seguindo o fio desta tradição, podem-se encontrar os vestígios que permitem pensar o horizonte histórico e estético do grotesco em Hilda Hilst, cujo fundo teórico possibilita a estética da recepção e a dimensão histórico-literária que empreende e lança aos teóricos da literatura. Se o grotesco em Bakhtin alinha-se com a carnavalização, isto muito contribui para os propósitos de uma reflexão sobre atualidade do grotesco.

Apoiando-se nessa tradição, pode-se dizer que a pergunta que estrutura o grotesco renova-se em Hilda Hilst, na terceira fase da sua criação que foi aqui sugerida como mais uma chave de interpretação, com o explícito intento de salvação. Em face de um horizonte histórico do qual se produziu na escrita e na consciência da autora o desencanto com a realidade e as ações humanas, o propósito de salvar-se não poderia cumprir-se simplesmente no parentesco do homem ao animal, na acentuação do homem com a besta. Era preciso dizer que a vida é besta, é simples – e isto somente o riso poderia promover e, neste, o grotesco que rebaixa para regenerar, que destrói o antigo e caduco para construir algo novo. Daí afirmar que das teorias sobre o grotesco e a elaboração da questão que o estrutura, a trilogia obscena aproxima-se mais da elaboração de uma concepção cômica do mundo, conforme elaborada

segundo Bakhtin (1986) desde a cultura popular e do sentido da carnavalização.

Pode-se, ainda, sustentar que a atualidade do grotesco em *Contos d'Escárnio* aproxima-se do que Bakhtin quis definir como rebaixamento e regeneração na cultura popular da Idade Média e do Renascimento. O grotesco faz-se atual mais uma vez no século XX, em que se coloca a necessidade de demolir concepções fechadas de mundo. Por outro lado, especificamente nesta obra de Hilda Hilst, esta atualidade resgata os motivos de um grotesco mais arcaico, cuja teorização deveu-se ao teórico russo. Nela, o rebaixamento aos orifícios tem, pela intenção manifesta da autora, o propósito da salvação pelo riso.

Este rebaixamento opera-se na redução das questões metafísicas à foda, como já indicado. O conteúdo das *histórias pornéias* nos contos relatados traz a memória das experiências sexuais do personagem-narrador, em que as mãos, os dedos, o falo e a vagina figuram como motivos a serviço da plasmação imagética da foda; além do rebaixamento dos ideais estéticos ao falo e a vagina, aos órgãos da reprodução ou do puro prazer.

As mãos são descritas conforme as proporções adequadas para agasalhar o falo e promover o gozo fálico – são fofas e curtas ou sabidas (HILST, 2002a, p.15) – quando insuficientes, ganham o reforço das mãos da personagem, podendo proporcionar “afagos desprezíveis de mãozinhas sabidas” (Ibidem, p.18). Se pelas mãos se constrói o mundo humano através do trabalho, aqui elas valem pelo auxílio que podem prestar à finalidade do gozo – ou apenas este detalhe vem a ser evidenciado. Noutro momento, estabelece-se a relação entre gozar e comer, numa mescla de erudição poética e glotonaria como propedêuticas ao emolduramento da fornicção.

Assim, tendo a fornicção como roteiro e conteúdo e o falo como instrumento do seu acontecer, todos os personagens

são apresentados para fazer lembrar este motivo. Ou, ainda, enaltecendo um aspecto jocoso que os faça destacar e modelar o caráter e a personalidade. Ora importa destacar as mãos ou os dentes, ora as pernas ou as ancas avantajadas, como na personalização de uma prostituta, que encena num bordel o espetáculo que se torna o sexo oral. Nesse cenário, atua Liló, caricaturado como “lambe-fundo”, por conta do exercício prodigioso da língua, profundo conhecedor da “qualidade, espessura e tamanho das cricas” (Ibidem, p.29).

Note-se, ainda, outro aspecto importante à reflexão das imagens grotescas de *Contos d'Escárnio* na construção de uma visão de mundo desde o princípio da foda – ainda na perspectiva do contraponto à Igreja católica e da elaboração de uma história porneia: consiste na relação entre a arte e a fornicção, seja para ridicularizar a poesia e a pintura com as imagens grotescas do baixo-corporal, seja para eleger o falo como contemplação estética do mundo. Numa das suas histórias, num esforço de rebaixamento dos ideais de beleza na arte, de início, da poesia, apresenta-se a predileção de uma das amantes do herói nos seus fetiches sexuais. Apreciadora de poesia, em particular de um poeta norte-americano, resolve render homenagens a um dos poemas que muito aprecia, tatuando no ânus a imagem sugerida numa estrofe: “tatuagens em volta do ânus e um círculo de damas jogadoras de golfe em volta dele” (Ibidem, p.21).

Com uma lupa, Crasso é convidado a contemplar, sob a insistência da amante, como numa prova de amor, os detalhes do empenho artístico, o que, em seguida, revela a visão que o surpreende e encanta: “ao redor do buraco de Josete, tatuadas com infinito esmero e extrema competência estavam três damas com seus lindos vestidos de babados. Uma delas tinha na cabeça um fino chapéu de florzinhas e rendas” (Ibidem, p.

22). A homenagem ao poeta e a exibição desta para o herói servem como propedêutica a uma relação sexual, quase que num massacre de damas, amarfanhando, segundo as palavras do texto, “vestidos e chapéus de inglesas ou americanas” (Ibidem, p.23).

Esse rebaixamento da poesia e da arte parece visar à redução da representação pictórica do mundo ao princípio da fornicção, melhor expresso na personagem feminina central dos *Contos*. Clódia é museóloga e nutre o sonho nobilitante de pintar, mas o objeto de que se ocupa nas suas pinturas causa a mesma surpresa do círculo de senhoras tatuadas no ânus – os seus modelos são vaginas e pênis. A estupefação graciosa do herói ante esta revelação assim se exprime: “ela começou a despejar palavrório enrolado barroco, torções, arabescos, purpúreas, excrescências, pêlos domados, cachos, frisos, laço, volume, cor, triângulos exatos, menos exatos do púbis” (Ibidem, p.34).

Se outrora a arte pictórica interessava-se por paisagens, retratos, a natureza morta, temas comuns na tradição da pintura, no rebaixamento ao princípio da foda e do falo, a vagina pode fazer as vezes de retratos, como ocorre nas brincadeiras bem humoradas e sarcásticas de Crasso ao se interessar por uma das amantes-modelos de Clódia: “tem um retrato dela aí? Quero dizer, tem a vagina dela pra dar uma olhada?” (Ibidem, p.36). E daí se segue uma descrição barroca, quase simulando vaginas expostas numa galeria, em que se transmite a variedade que a imaginação da pintora poderia criar.

As pinturas de Clódia eram vaginas imensas, algumas de densidade espessa, outras transparentes, algumas de um rubi-carmin enegrecido, mas tênue,

vaginas estendidas sobre as mesas, sobre colunas barrocas, vaginas dentro de caixas, dentro dos troncos de árvores, os grandes lábios estufados iguais à seda esticada, umas feito fornalhas, algumas tristes, pendentes, pentelhos aguados, ou iguais a caracóis, de um escuro nobre. (HILST, 2002a, p.38).

Essas imagens grotescas trazem um caráter específico do rebaixamento: o exagero. Já se disse com Bakhtin que a imagem grotesca enaltece o baixo corporal pela expansão das dimensões do real, dos objetos, para fazê-la reluzir. É o que se pode observar nessa descrição barroca das múltiplas facetas que a vagina sugere nas pinturas. O mesmo se diga da diversidade de clitóris. Uma estética com a pretensão de dar conta de um discurso que se ocupasse da predileção por vaginas e clitóris como perscrutação do belo, não poderia se apoiar na definição *hegeleana* de que o belo é a “manifestação sensível da Idéia”. Se há uma ideia a ser representada nas pinturas de Clódia, ela consistiria na ideia da vagina ou no caralho em si, seguindo a orientação do rebaixamento do ideal estético ao baixo-corporal e o propósito de eleger a fornicção enquanto plano da existência – as aquarelas de Clódia são uma contestação dos ideais da arte tradicional, mas também de uma estética que se apoie em conceitos tradicionais da metafísica. Antes, busca-se a multifacetada particularidade, como se segue:

A variedade de clitóris era inigualável: pequenos, textura de tafetá brilhoso, mínimos, cravados de ínfimos espinhos ou grandes, iguais a dedos mindinhos, duros de sensualidade e robustez. Pintava

dedos tocando clitóris. Ou dedos isolados e tristes sobre as camas. Ou um único dedo tocando um clitóris-dedo. Dizia ter se inspirado no dedo de Deus da capela Sistina. Aquele do teto. (HILST, 2002a)

Indo mais adiante, nessa insistência em pintar clitóris e vaginas, observa-se a falicização da vagina e do clitóris enquanto agentes do princípio da foda e da fornicção, da idealidade estética ao baixo-corporal, da imagem sacra da Capela Sistina. Claro que não se trata apenas de ridicularizar o mundo e a Igreja, mas de enaltecer a fornicção, único resquício de humanização do homem numa existência em que o baixo-corporal se tornou reduto e refúgio de significação da vida. Trata-se daquela inversão da indagação metafísica, traduzindo-se agora no fazer artístico. Não mais se pergunta o que é a foda, o que é ter pau e ficar metendo em buracos – trata-se aí de conferir plasticidade à sua essência, pintando a genitália feminina.

E também de pintar o *caralho em si* – em alusão ao que se disse mais acima, num esforço de produzir a manifestação sensível do falo – tal como Clódia replica a ideia de fazer o retrato do pênis do herói dos contos (Ibidem, p.39). Dá-se ênfase aí à imaginação do pintor em plasmar livremente os objetos ante a aceitação de pintar pênis e não vaginas, não sem uma lucubração sobre a relevância vivaz da vagina em face do pênis: “um caralho sem ereção é fatal para as tintas. Veja: uma vagina em repouso tem por si só vida, pulsão, cor. Um caralho em repouso é um verme morto. Com que tintas se pinta um verme morto?” (Ibidem). Para o de Crasso, sugere-se a tinta amarela que, diante dos seus protestos, emerge uma zombaria com os girassóis de Van Gogh: “e você acha que os girassóis do outro eram daquela cor?” (Ibidem), numa clara alusão à liberdade

da arte. Assim como a arte é livre, também seria a poética, tal como a artista vai tecendo uma espécie de programa de arte, quando a finalidade figurativa se volta para as genitálias.

No entanto, dá-se, a partir desse diálogo jocoso e bem humorado, a grande descoberta do falo, comparada à de um paleontólogo diante de um dinossauro, como que se tivesse dado conta de algo que fora soterrado pelo tempo – claramente aqui o tempo da consciência sob o efeito do recalque, do esquecimento, quase lembrando as descobertas na Itália renascentista, em que o grotesco surge enquanto palavra e possibilidade estética.

Descoberta a ocupação da sua vida, a museóloga passa a se dedicar à pintura de pênis, o que resulta num jogo de múltiplas possibilidades que só o grotesco poderia permitir, em contraponto à perspectiva unária do belo (aqui pode-se aludir à distinção de Hugo em relação à multiplicidade infinita do feio e o domínio fechado do belo). Ainda há aí para o princípio da foda a necessidade de configurar o outro que complementa a vagina, o falo. Neste sentido, pode-se entender a estupefação da descoberta do falo, semelhante à do paleontólogo ante o fascínio de uma vida, há muito, extinta e que novamente se faz presente. Assim, o achado resulta, num elogio priápico, na variedade infinda de falos e de cores e formas para contemplá-lo, tal como o herói simpaticamente traduz a obsessão que invade a artista plástica.

Foi ficando inconveniente porque assim que era apresentada a alguém, perguntava: posso ver o seu pau? Pintou paus de todos os tamanhos e expressões. Havia-os tão solitários, tão exangues que chegavam a causar compaixão. Outros



afetados, pedantes. Havia-os desgarrados de si mesmos como se suplicassem pela própria existência. Alguns ostensivos, caralhudos vaidosos. Alguns muito, muito alegriños. Clódia sentia vontade de pintar, sobre esses últimos, guirlandas de amor-perfeito. Outros dramáticos, quase ofegantes (HILST, 2002a, p.46).

Esta homenagem rendida pela arte à foda e, neste último trecho, ao falo, traduz não apenas o ensejo priápico de *Contos d'Escárnio*, que é como já acentuado, um roteiro de fornicção, sobretudo, o esforço de instituir uma nova visão do mundo, nas possibilidades de plasticidade que o princípio material e corporal habilita, múltipla porque não estanque e multifacetada porque se distancia demasiado de uma compreensão metafísica tradicional do Ser, que, entre outras funções estilísticas, sustenta (e é sustentada) pelo belo. Assim, as vaginas e o pênis na sua pluralidade de formas e tamanhos, conforme se pintou nas letras coloridas do texto de Hilda Hilst, multiplicam-se e diversificam.

Por outro lado, *Contos d'Escárnio*, neste esforço de instaurar uma concepção cômica (*pornéia*) do mundo, gravita ainda na tensão existencial, conforme se observa na busca iniciada pela essência do porco que em todos habita, ao intencionar conhecer os textos póstumos de Hans Haeckel – “porque cada um de nós... tem que achar o seu porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, o corpo às avessas” (Ibidem, p.79), assim se explica. Para tanto, basta atentar para os contos alternados de Hans e Crasso, cujo teor expande-se na degradação do corpo e de si mesmo, com alusões depressivas sobre a morte e o nada, como destino de todos.

Recorrendo à primeira fase do grotesco em Hilda Hilst, há no interesse da personagem pelos contos macabros de Hans,

embora também obscenos, uma acentuação do tom lúgubre e soturno do grotesco modernista, sem aquele apelo ao riso que de saída constitui a finalidade expressa no escárnio da autora. Neste ponto, vale lembrar as intenções funerárias de que mais acima se falou, pois surge por ocasião da leitura dos contos do escritor Hans Haeckel. As imagens grotescas como a dos pentelhos de virgem conservam-se, mas não evocam o riso nem a fornicação, transmitindo muito mais o definhamento em face da existência porca, da condenação ao enclausuramento do corpo, do desespero ante o nada.

Hilda Hilst cria um duplo e se insere na antinarrativa porneia, como que para oferecer ao seu narrador uma via de autoconhecimento e reencontro de si mesmo, o que logo se apresenta enquanto malogro – “vomito todos os dias quando penso em mim mesmo, quando me detenho [...] Saber da própria morte, por exemplo, é uma maçada. A profusão de vermes e de asas que espoucarão no meu corpo-monturo” (Ibidem, p. 80-81), afirmação que comprova aquele malogro, seguida da constatação de que nos textos inéditos de Hans “há agonias sem fim, homens e mulheres debruçando-se sobre o Nada, o fim, o ódio, a desesperança” (Ibidem, p.81).

E a descida pela narrativa austera vai transparecendo em sentenças como “tocou o desmedido de Deus. Jorrava sangue e sêmen negro [...] Tocou o falo de Deus. E do falo jorrava sangue e sêmen negro” (Ibidem, p.83) – incursão na austeridade porque não há como evitar a angústia que no texto se percebe, diferenciando-se do tom jocoso e hilariante que logo no início marcam o compasso da leitura. Novamente, faz-se presente a busca pelo divino, mesmo que o princípio da fornicação mantenha-se na centralidade do enredo, conduzindo ainda à comprovação da inexistência da transcendência, tal como advoga em apologia às pinturas da sua parceira de bufonaria.

Hans era sábio, Clódia. Sabia que não era para a gente se perguntar muito, que a vida é viável enquanto se fica na superfície, nos matizes, nas aquarelas. Aquarela já é perigoso também. Há tristíssimas e sinistras aquarelas. Ele sabia, mas resolveu continuar aquarelando. Clódia, não pinte jamais aquarelas, nem essa paisagem aí da tua janela. Tudo tende a demorar-se num átimo, quando a gente se demora olhando. Desmancha-se o que se vê para fixar uma nova paisagem. A singular paisagem daquele que pinta. *Ainda bem, putíssima amada, que tu pintas vaginas e picas. Não há muita transcendência por aí* (HILST, 2002a, p.85, grifo do autor).

Nesta viagem pelos contos de Hans e pela própria obscuridade, o narrador faz-se escritor e destila toda a baixeza da animalidade no homem na percepção enegrecida de Deus. Não são aquarelas que encontra, sobretudo, encontra o que sobrou da aquarela, depois de muito contemplada – os resquícios de uma mente ocupada consigo e com o inefável do mundo. No entanto, escolhe, pela compreensão das pinturas de Clódia, nas quais, segundo acredita, não há ocupação com a transcendência, mas com as genitálias e as suas formas, permanecer na superfície e nos matizes de uma vida viável. Considera a sua busca um erro e isto permite vislumbrar em *Contos d'Escárnio* a desistência da própria autora da literatura séria, da austeridade na denúncia da condição miserável do homem. Crasso parece servir, deste modo, como mensageiro da proposta que encampa na trilogia obscena, distinta de obras

como *Fluxo-Floema* e *Com os meus olhos de cão*. Ou seja, se se compreende o grotesco em duas fases na criação da autora, em *Contos d'Escárnio*, essas duas fases parecem ser expressidas.

As páginas que alternam contos de Hans e Crasso são plenas de histórias obscenas, mas emolduradas por ideias lúgubres e mortificantes, como que pondo aquilo de que a trilogia obscena se recusa – o princípio material como ponto de parada e queda da existência. Daí, ao final do texto, o retorno à graciosidade do obsceno com que começa *Textos grotescos*: “o ganso está túmido de emoção. Segue endereço passagem numerário. Venha amanhã. *Lave-se*” (Ibidem, p.114, grifo nosso). O *lave-se* pode ser compreendido como a retomada do riso e da alegria, como forma de sobreviver ao mergulho para o nada, na busca de satisfazer a curiosidade acerca dos temas sérios.

Do que até agora foi exposto, *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos* responde ao estado de coisas que constitui o horizonte histórico do presente – o horizonte no qual habita Hilda Hilst. A apologia do princípio da fornicção e as representações prosaicas das experiências sexuais e das genitálias trazem para a cena do século XX imagens grotescas, que nem o romantismo nem o grotesco modernista parecem ter investido, segundo reflete Bahktin e, certo modo, Kayser.

À guisa de enunciação provisória, nessa obra de Hilda Hilst, atualiza-se a questão do grotesco enquanto transgressão de normas consolidadas – nela transgridem-se os ideais divinos – a Capela Sistina inspira uma das antiaquarelas que figuram falos; transgridem-se ainda os ideais estéticos de beleza – a predileção pela representação de pênis e vaginas; transgridem-se os ideais moralísticos – é uma história porneia para traduzir a imoralidade política do país. Deve-se, ainda, pontuar o acento no repugnante e nos dejetos, os eventos que ocorrem numa festa de aniversário dos príncipes Cul de Cul, já

sendo Crasso escritor reconhecido – “E como se cagou naquela festa. E que qualidade que finura de dejetos” (Ibidem, p.113).

A literatura vai se refugiando no horrendo e no repugnante, como forma de denunciar a imundície pela imundície, o pornográfico pelo pornográfico, como já se disse, num tom nitidamente corrosivo e descomprometido. O grotesco reveste-se, assim, não apenas das imagens barrocas, mas também de uma dialética que combina alternâncias entre o feio e o belo – a literatura refugia-se no horrível para salvar-se, no mesmo sentido que Hilda Hilst enxerga no grotesco a possibilidade de ser mais lida e mais vendida.

Como se trata de discutir a atualidade do grotesco e a sua recepção, quando da sua reaparição no século XX, na perspectiva da teoria de Jauss, elaborar o horizonte histórico da autora e a pergunta a que o grotesco se oferece enquanto resposta, lança a reflexão do tema num fluxo histórico em que se renova a questão desde expectativas determinadas – a experiência malograda da transcendência e a política brasileira – no *corpus* literário em questão, este fluxo do grotesco liga-se ainda a outro fluxo, o da consciência, recurso formal de que faz cargo a autora nas suas ficções.

Assim, a recepção do grotesco, aqui encampada, não implica apenas no fluxo histórico em que se atualiza a transgressão de concepções absolutas do mundo – implica, ainda, na forma estética com que se inova e enriquece o grotesco enquanto possibilidade de criação; trata-se agora do que tem sido denominado fluxo da consciência. Em *Contos d'Escárnio*, o grotesco é uma transgressão histórica, segundo um conteúdo determinado e – mais ainda – uma transgressão estética da forma.