

Capítulo III

Hilda Hilst no fluxo da consciência: o horizonte estético de Contos d'escárnio

Reginaldo Oliveira Silva

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, RO. Hilda Hilst no fluxo da consciência: o horizonte estético de Contos d'escárnio. In: *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2013, pp. 199-292. 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 III

Hilda Hilst no fluxo da consciência: o horizonte estético de *Contos d'escárnio*

Continuam vivos? Ilogicidade, senhores.
Diagramas pentelhudos. Orgias de rigor.
Mas o caos desce contundente, espesso
caducante sobre cabeças e sexos.

Hilda Hilst

Sabe que estou fazendo uma confusão
com as línguas? Não sei mais se a lín-
gua do Juca foi antes ou depois da língua
daquele jumento do sonho. Mas será que
essa é a língua trabalhada que o papi fala
quando ele fala que trabalhou tanto a
língua?

Lori Lamby

Seguindo a tríade conceitual horizonte histórico, horizonte estético e dialética da pergunta e da resposta, aqui sugerida como forma de discutir a recepção do grotesco no escárnio de Hilda Hilst, resta, como tarefa do presente capítulo, estender os resultados da discussão precedente à compreensão do horizonte literário do século XX, na técnica que o mesmo encampa, denominada “fluxo da consciência”, consistindo no segundo momento delineado do recorte que abre a reflexão sobre o *corpus* para este propósito elencado. Trata-se de se ocupar com a

problemática da forma, tal como faz lembrar a predileção do narrador dos contos por uma escrita nada ortodoxa.

A definição da questão que o grotesco se faz meio para uma resposta permite pensar a incursão da autora na bufonaria, o que esclarece a contextualização histórica de *Contos d'Escárnio*, a maneira particular do escrito destinado ao riso na obra de Hilda Hilst. Na forma universal, por assim dizer, da demolição do mundo com o propósito de renovação, que é todo grotesco, do século XVII ao XIX, e o emprego específico na autora, extrapolando a dimensão diacrônica do grotesco, pensado aqui do ponto de vista do conceito, quando se considera a sua elaboração sincrônica, em que a técnica narrativa interfere, já que importa destacar as ideias extraídas do mundo e o jogo das mesmas no interior da consciência, a questão que o grotesco coloca não mais se oferece a um passado, mas à maneira de o presente o acolher. Pode-se, assim, reiterar que o grotesco como conteúdo supõe uma problemática histórica; como forma, implica na sincronia, conforme o *corpus* escolhido.

Para uma abordagem sincrônica, visando sugerir um horizonte estético de *Contos d'Escárnio*, deve-se levar em conta, ainda, mesmo que brevemente, o estatuto da arte que consolida o grotesco como forma e conteúdo. Isto diz respeito ao refúgio da arte no feio, em que se observa um retrocesso do belo naquilo de que ele escapa. Ante uma realidade por si mesma horrível, o belo só poderia persistir na sua plasticidade de exceção em face da pragmática cotidiana, recolhendo-se no feio, garantindo a sua sobrevivência, mesmo que reconheça a limitação desta primazia, podendo tal concepção alargar demasiado os resultados encontrados anteriormente para o fito de conferir uma atualidade do grotesco em Hilda Hilst.

Se, levando em conta a categoria do grotesco, viu-se que *Contos d'Escárnio* adere ao baixo-corporal, conforme estudado por Bakhtin, e menos ao fantástico-demoníaco, de Kayser,

o que permite pensar a inserção da obra numa tradição mais ampla e como resgate de formas arcaicas do fazer literário; o olhar lançado para a época de gestação da obra – o século XX – levanta o problema de uma atualidade do grotesco apenas atendo-se a esse dinamismo histórico. Daí a discussão sobre o estatuto do feio como lugar primacial da arte, em sentido mais lato, como o esforço de sobrevivência empreendido pela própria arte – podendo, em sentido mais restrito, compreender o lixo-bestagem-desordenado de Crasso.

Mas, faz-se pertinente daí prosseguir ao feio que, em particular, caracteriza o grotesco, no qual se configura como demolição cósmica pelo riso e o escárnio. Se, de início, depreendendo da intenção redentora com que Hilda Hilst justifica a sua escrita grotesca e da natureza mesma do grotesco, tendo em vista as consequências da carnavalização do mundo, em Bakhtin, o riso está em função do rebaixamento e da regeneração – rir para desconstruir e rir para renovar o desconstruído – coloca-se a problemática sobre o emprego mesmo do riso na exposição demolidora do mundo, numa época em que, aparentemente, o escárnio encontra-se difuso inclusive às esferas antes alvo do riso: a Igreja, o governo, isto é, todas as instâncias opressoras e detentoras da ordem e das concepções de mundo.

Se se pode endossar a intenção salvífica de *Contos d'Escárnio*, fazendo frente aos dois polos do seu horizonte histórico delineados anteriormente – a igreja católica e os seus crimes históricos e a política bandalha brasileira – o escárnio parece não se caracterizar por aquilo que o baixo-corporal buscaria imprimir numa consciência leitora conformada, o que indicaria os limites de uma atualidade do grotesco nos termos até então discutidos. No entanto, por outro lado, isto remete à especificidade em Hilda Hilst, desta atualidade, em que, ao que parece, o próprio escárnio não poderia ser mais o mesmo.

Essa articulação ou problematização, e o que dela pode se deprender, fornece o ponto de encontro ou de ancoramento da reflexão sobre a recepção e o fluxo do grotesco em *Contos d'Escárnio*. O mundo a que se reporta o grotesco não é mais o mesmo, mas a sua questão se lança sobre este mundo; o riso que o grotesco encontra teria de ser também revisado e sobre isto a discussão histórico-hermnêutico-literária faz-se salutar. Em Hilda Hilst, o próprio grotesco se atualiza, mas também o riso por ele deferido – a isto se acrescenta o estatuto da obra de arte e a técnica narrativa do fluxo da consciência.

O Fluxo literário ancorado no grotesco

A tematização do grotesco feita por Victor Hugo, no paralelo com o sublime, embora sustentada na ideia de pausa do belo, conclui-se com o que ele denomina específico da poesia moderna, levando-se em conta a divisão das três idades e os respectivos estágios da poesia, conforme já indicado no capítulo precedente. Defende ele que “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo” (HUGO, 2004, p. 28). A distinção aí suscitada entre dois modos do fazer literário permitiria assim pensar o grotesco como horizonte estético do gênio moderno²³, cuja síntese será encontrada no drama, resultado da “combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco [...] como se combinam na vida e na criação” (Ibidem, p.46).

23 A retomada, neste ponto, das questões trabalhadas por Victor Hugo se explica pelo fato de ele também entender a poesia moderna enquanto incursão no grotesco e, portanto, como ancoramento na configuração da diversidade desarmônica do disforme.

O coroamento que dá lugar privilegiado ao grotesco como expressão da sociedade, Victor Hugo ilustra na comparação com o dia para traduzir e justificar certa finalidade no desenvolvimento da poesia: “a sociedade [...] começa a *cantar o que sonha*, depois *conta o que faz*, e enfim se põe a *pintar o que pensa*” (Ibidem, p.42, grifo nosso). As três fases da sociedade e as suas respectivas poesias são como as três fases do dia, em que o “nascer do sol [...] é um hino; o meio-dia, uma brilhante epopéia; seu declínio, um sombrio drama em que lutam o dia e a noite, a vida e a morte” (Ibidem, p. 42-43).

Se se compreende o que nessa comparação se expressa em termos de fluxo histórico, a literatura ancora no grotesco, enquanto declínio e expressão sombria da sociedade. Seguindo esta linha de raciocínio, Hilda Hilst se insere entre outros escritores que se situam imersos nesse declínio do dia e da literatura; nela, a vida e a morte lutam numa escrita sombria e cáustica – basta evocar mais uma vez as páginas iniciais de *Contos d'Escárnio*, mas também os personagens das outras novelas, menos voltadas para suscitar o riso. Certo modo, nela encontra-se uma escritura dos escombros dos restos de uma humanidade ambivalente.

No entanto, o ponto de chegada da sociedade, por um lado, e da poesia, por outro, aparece em Hugo (2004) como algo que se fez apenas na modernidade, na fusão do grotesco e do sublime, no propósito de pintar a ambivalência no homem e na vida. Embora a reflexão permita uma compreensão do grotesco como estilo predominante na modernidade – e na época atual – não problematiza a tensão existente entre uma e outra categoria estética, transparecendo uma evolução pacífica entre unidade e multiplicidade, sobre a qual já foi dito algo recorrendo a Bakhtin e Kayser, dos quais se pretendeu sustentar a tensão existente entre o belo e o grotesco.

No sentido de dar lugar ao horizonte estético de Hilda Hilst e de *Contos d'Escárnio* – e nesta medida tem início uma reflexão sobre a quarta definição do grotesco indicada no segundo capítulo – e bem dizer a autora situando sua obra do ponto vista formal, Theodor Adorno, na *Teoria Estética*, sugere um caminho bem diverso, importante aqui porque ultrapassa a noção de dualidade indicada por Victor Hugo entre corpo e alma, entre dia e noite, já que compreende o belo como o recalque operado sobre o feio, num esforço formal de negação do horrível. Isto não significa que não haja aproximações, mas que, no filósofo de Frankfurt, o feio persiste espreitando o belo desde que a arte torna-se expressão da atividade humana, dentre as demais formas de relação ao mundo, em que pensar o belo só faz sentido reportando-se ao seu inimigo, o feio. Só há arte no sentido de estabelecer e resolver a contenda entre unidade e multiplicidade, em sacrifício desta última.

Com Adorno (2003), a dicotomia sublime-grotesco é transposta para a ambivalência feio-belo, ainda no sentido de uma interdependência implicada nas tentativas de definição de um e outro conceito, num processo que possui contornos históricos, nos quais o filósofo, junto a Victor Hugo, figura como tematizações atuais. Neste sentido, antes de tratar da Teoria estética, é digna de atenção a reflexão feita por Remo Bodei, em *As formas da beleza*, na qual sustenta aquela interdependência num estudo cuidadoso com que a mesma se deu em sete fases da história do feio.

De início, o autor italiano compreende o feio enquanto “sombra do belo”, expressão que intitula o quarto capítulo do seu texto, para então sugerir num ciclo conceitual a historiografia do feio, em cujo princípio está a sua compreensão enquanto oposto complementar do belo (BODEI, 2005, p.125). Numa primeira definição, o feio aparece sob a divisa da desordem, do

erro e do mal, contrário à intenção inerente ao belo de servir de ascese em direção ao verdadeiro e ao bem moral, já que as suas qualificações o encerram no domínio da carência e da incapacidade de ir além das aparências. Ao contrário de permitir essa subida da alma, antes, consiste na “manifestação sensível de uma alma inadequada para sua destinação superior” (Ibidem, p.126). Alguma dignidade será a ele concedida, numa segunda fase, com o Cristianismo, no qual a imagem do Deus sofredor escapa à perspectiva da beleza, em que a descida do divino ao humano é “um processo em direção ao feio” (Ibidem, p. 130).

Já num terceiro momento, essa concessão se alarga um pouco, porque considerada como necessária para atenuar a insipidez e enaltecer a expressão do belo, passa a ser um ingrediente indispensável, de modo a torná-lo menos enfadonho e insalubre, em que “o feio pode proporcionar certo prazer porque não usado de forma isolada, mas enquanto entremeado com o belo, que acaba por assumi-lo” (Ibidem, p. 131). No entanto, embora ganhe com isto direito à existência, tem-se uma limitação deste direito, pois não passa de uma serventia mediadora, já que em contrapartida se elege o belo como forma de procura, captura e domínio do seu inimigo formal, superando-o logo em seguida. Isto muda completamente o lugar do feio numa teoria do belo. Nas palavras de Bodei:

Neste sentido, de mero ingrediente, o feio se torna [...] um fator de negação diametralmente oposto ao belo, isto é, um fator estético maléfico, contra o qual nos propomos desenvolver um “código criminal completo” visando a identificar as suas várias manifestações a fim de podermos persegui-las de forma legal.

O belo, portanto, coincide com a procura móvel do feio e com a sua captura. (BODEI, 2005, p.135)

O feio não deve ser evitado, porque carece do necessário à ascensão a um conhecimento mais puro; no entanto, submete-se a uma espécie de astúcia do belo, mantendo-o com o propósito de sobre ele exercer controle e eliminar com isto a sua influência. O que não ocorre na quarta fase, que repousa na abertura empreendida no século XIX, na qual se estabelece uma identificação entre feio e belo, aplacando o seu aspecto negativo, autorizada por Victor Hugo e Charles Baudelaire. Nesta fase, “a arte escolhe como próprio terreno privilegiado os fenômenos anormais e ambíguos e os próprios lugares de condensação do feio e da desordem” (Ibidem, p.137), podendo assim o feio ocupar o lugar antes concedido ao belo.

Trata-se aí de, no domínio da arte, reivindicar o “direito de encarar e tratar o feio em todos os domínios, inclusive na sua forma extrema, beirando o desagradável” (Ibidem, p.138) porque o horror de que foge e tanto teme a beleza, a fealdade que assombra e atemoriza os encantos formais, são mitigados quando a arte empresta as suas potencialidades formais ao disforme. Na vida, há a morte, a decrepitude, a dor, o sofrimento, a arte deve reconhecer isto e servir à vida não com a ilusão, mas facilitando o enfrentamento da condição de todo mortal. Aquilo que na realidade seria difícil de suportar, em geral tido por feio, encontra na enformação estética uma possibilidade de ser encarado de frente – através da arte torna-se mais assimilável, pois nela se “realiza a metamorfose milagrosa do feio real em belo eficazmente representado” (Ibidem, p. 139).

Nessa linha, pretende-se atribuir à arte a missão de reconhecer a realidade a ser enfrentada por cada um e que a ilusão criada pelo belo, tendo o feio como negativo e como crime,

não poderia vir em auxílio. Pode-se, neste sentido, inclusive pensar a arte como instância a serviço da aceitação do que na vida causa medo e terror, como a morte e a violência, Daí, atribuir ao feio que é a vida mesma a beleza que lhe é própria. Há beleza na fealdade e a arte pode recuperar isto em vez de se perder apenas no agradável e afetado, preocupando-se unicamente com a produção do belo, numa superioridade pretensamente em relação ao seu oponente.

No entanto, esse reconhecimento não se sustenta na quinta fase, ainda nos domínios do século XIX, em que mais uma vez se dá a compreensão do feio de um ponto de vista negativo; em que o belo se define pelo triunfo sobre o feio, uma vez que este é um “desafio incontornável e ameaça a primazia do belo” (Ibidem, p.147). Apesar de ao feio ser destinado um lugar na arte, este não se dá nos termos de uma autonomia de direitos, tenha-se em vista que só poderá lograr participar enquanto elemento derrotado, subsistindo com a autorização vigilante do seu contrário onipresente e abarcante. O que dista demasiado do papel que a ele será atribuído numa sexta fase: o feio é superior ao belo, é um “tesouro de verdades sepultadas que a arte tem a tarefa de trazer para a luz” (Ibidem, p.152).

E, nesse ponto, Remo Bodei não apenas toca na questão que aqui se coloca em primeiro plano, a constituição do horizonte estético de *Contos d'Escárnio*; alude, sobremaneira, ao que interessa pontuar em Adorno para a atualidade do grotesco, em que parece repousar essa fase da contenda histórica empreendida para resolver a problemática da imbricação do feio no belo. A arte parece revestir-se de um caráter redentor das injustiças praticadas pelo belo. Daí o filósofo italiano poder sustentar que a *Teoria estética* é “uma obra em que se realiza a tentativa extrema de devolver a palavra e a dignidade a tudo o que foi silenciado e caluniado” (Ibidem), remodelando a tarefa

da configuração artística, que encontraria no feio a medida de uma retomada de uma perspectiva futura e da promessa esquecida quando o belo suprimiu o feio em nome da ordem, do verdadeiro e do bem.

A arte tem o dever específico de orientar-se para o amorfo, o dissonante, o repudiado, bem como mergulhar em todas as manifestações deformadas e desfiguradas de uma verdade dolorosa que, obrigada a se esconder e a se camuflar para escapar das perseguições dos poderes constituídos – acabou assumindo um rosto híspido, repugnante e terrível. (BODEI, 2005, p.152)

Agora que Adorno pode ser pensado desde uma perspectiva histórica em relação ao que propõe enquanto dialética do belo e do feio, pode parecer mais claro trazer a sua proposta para a instituição de um horizonte estético do século XX. De início, deve-se notar a defesa de que “o feio deve constituir ou poder constituir um momento da arte” (ADORNO, 2006, p.60). A arte só existiria enquanto arte mediante a negação do feio, num trabalho de unidade formal do *dissonante*, do ainda não totalmente organizado, sendo ela a organização da diversidade característica do particular, domínio do feio. A sua harmonia nega uma tensão que vem a ser superada no resultado do trabalho estético: o belo; essa tensão consiste no feio, no dissonante, na dispersão destoante da realidade não organizada. Por conseguinte, a arte seria o resultado de uma luta incessante com o feio e dela retira a sua justificativa e sentido (Ibidem).

Em contrapartida, defende Adorno, a arte moderna abraçou a causa do feio, o seu brado de revolta contra o belo – uma recusa do particular em deixar-se suplantar no intento universalizante da arte, em que o feio insurge em protesto:

o prazer anal e o orgulho da arte [o gozo totalizante resultado do controle anal do que está disperso e ainda não totalmente organizado] demitem-se, dada a dificuldade em se incorporarem um no outro; no feio capitula a lei formal como impotente. (ADORNO, 2006, p.60-61)

A recusa de escrever romances como *Os sertões* no narrador de *Contos d'Escárnio* ganha com isto novas luzes, num protesto em que capitula os grandes romances, a formalidade uníssona das histórias com começo, meio e fim – trata-se de levantar contra a lei formal do belo o protesto do feio, sendo o narrador Crasso um agente deste levante contra a unidade temporal das grandes narrativas épicas, as cloacas do particular e a fetidez da singularidade do coprológico.

Mas, acrescenta o filósofo alemão, a insurgência do feio não se refere apenas a uma contenda no campo formal, a sua possibilidade está na estrutura de uma racionalidade voltada para a dominação da natureza e opressão do homem. A técnica e a paisagem industrial produzem a impressão de fealdade fazendo lembrar a destruição e a violência, seus fins são des- toantes aos fins da natureza. Se na arte busca-se a harmonia dos contrários, a própria realidade sendo feia deixa à arte a incapacidade de reconciliar o contraste entre edifícios funcionais e paisagens, entre os materiais na arte utilizados e o meio social que é sua origem. Numa realidade caracterizada

pela fealdade, o belo não exerce a sua função de reconciliação, correndo o risco de representar como belo o que em si mesmo já é feio e relutante à harmonia.

Ante a dificuldade dessa reconciliação, o feio apresenta-se razoável como domínio da plasmação estética. De início, sendo ponto de negação, trata-se de uma negação não realizada consistindo num retorno, já que está presente nos momentos em que a arte se liberta de uma fase arcaica, sendo, neste sentido, um momento necessário de afirmação do belo. Há, neste ponto, uma espécie de emergência sempre presente numa dialética que visa esclarecer o sujeito racional. Se se trata, no esquema do *Aufklärung*, de uma ascensão, a arte participaria desta interditando o feio. No mesmo movimento com que a mentalidade esclarecida interdita os instintos para fazer emergir o indivíduo racional e autônomo, senhor de si e do mundo, ela operaria um recalque sobre o feio para fazer emergir a consciência racional. “O conceito de feio poderia em todos os momentos ter surgido no afastamento da arte da sua fase arcaica: assinala o seu retorno permanente, entretecido com a dialética do iluminismo, em que a arte participa” (Ibidem, p.61).

O que Adorno pretende defender é uma dialética entre o feio e o belo no desenvolvimento tanto do sujeito racional quanto da própria arte, em que o temor mítico, marcado pela violência e a fragilidade do sujeito ante o real, é afastado pela arte para afirmar o despertar do sujeito, distanciado do espanto causado pela natureza. Somente nessa necessidade de o sujeito se afirmar enquanto ser autônomo, o feio aparece como feio – no dizer de Adorno, “só perante a reconciliação, que vem ao mundo com o sujeito e a sua liberdade nascente” (Ibidem, p.62), com a supressão do mito e, no caso da arte, do feio. Este só o é na comparação com o belo e o seu intento

emancipatório – em si mesmo, o que se denomina feio não existe enquanto tal.

Tem-se uma maior clareza sobre este ponto, quanto à suspeita de uma dialética entre o feio e o belo, recorrendo à *Dialética do esclarecimento*, onde o filósofo problematiza o percurso do sujeito racional rumo à autonomia em face da natureza, no intento de reconciliá-la com a razão. Interessa para a reflexão sobre a arte e o seu exercício de superação do feio a divisa que sintetiza esta obra de 1970: “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (ADORNO, 1985, p. 15). O Esclarecimento opera o *desencantamento do mundo*, no propósito de investir na maioria dos homens (Ibidem, p.19). Isto sugere livrar-se do temor mítico pela dominação racional da natureza, à medida que se apropria das suas leis. Eis aqui um primeiro momento dessa dialética: o afastamento do mito como forma de fundar a autonomia, fazendo nascer o sujeito.

Assim, fundando uma cosmologia originada das potencialidades dos instrumentos pela razão criados, a ciência suplanta a magia com a sua astúcia engenhosa e de alcance mais amplo, em que o “desencantar o mundo é destruir o animismo” (Ibidem, p.20). Nisto, apenas se reconhece “como ser acontecer o que se deixa captar pela unidade” (Ibidem, p.22), varrendo para o domínio da ilusão tudo o que não se submete aos imperativos do cálculo e reluta em reduzir-se a número (Ibidem, p.22). No paralelo com a arte, o feio estaria no lugar da ilusão e do encantamento, recalcado em nome dos imperativos formais do que se convencionou designar por belo.

No entanto, defende o filósofo: “os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram o produto do esclarecimento” (Ibidem). A tarefa da ciência já era também a do mito: “relatar, dominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar”

(Ibidem), o que sugere um enredamento do esclarecimento no mito. E, aqui, pode-se pontuar o segundo momento daquela divisa: o esclarecimento termina por regredir ao mito, numa dialética que se renova a cada momento em que a dinâmica do mito se faz atuante nos esforços humanos de compreensão e ordenamento do mundo. Nesse sentido, arremata Adorno: “o princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito” (Ibidem, p.26). O Esclarecimento, neste sentido, só pode manter-se dominante regredindo ao mito; ao abandonar o seu projeto de emancipação, adere à dominação e ao controle, num movimento contrário a si, apelando para a cegueira dos indivíduos e consequentemente submissão aos relatos científicos.

O Esclarecimento lança mão da mesma motivação para combater o mito e nisto dele não se distancia completamente, radicalizando a “angústia mítica” (Ibidem, p.29): o medo ante o que não pode ser dominado e, por isto mesmo, disperso e dissonante, permanece permeando a racionalidade consciente de si mesma, o que teria impelido o Esclarecimento a tomar formas de dominação e suprimir o particular na unidade indiscreta do universal. Esta digressão permitiria, no domínio da arte, entender o seu propósito em relação ao feio na dinâmica de uma superação. Na escalada do sujeito racional rumo à emancipação da magia e do mito, no meio do caminho está a arte, contribuindo com o trajeto ao ordenar a dispersão do feio.

Nesses termos, a arte seria um instrumento da razão no intento de conduzir o indivíduo à maturidade racional, ousando da mesma fazer uso. Mito e esclarecimento estão entrelaçados e, no mesmo sentido, levando em conta a participação da arte na empreitada do *Aufklärung*, feio e belo se imbricam. Pode-se

disto inferir que *o feio já é o belo e o belo termina por reverter ao feio*, no mesmo lance teórico com o qual deste aquele se distancia. Em relação ao mito e a sua indissolúvel ligação com o esclarecimento, exatamente por conta dessa indissociação, o esclarecimento termina revestindo-se do encanto mítico que deveria recusar. Paralelo a esse mesmo movimento, o feio mantém-se espreitando o belo, recobrando os seus direitos no fazer artístico atual. O belo rejeita os espantalhos do temor mítico, considerados feios, mas, assegura Adorno, “os velhos espantalhos subsistem na história, que não redime a liberdade e na qual o sujeito, enquanto agente da servidão, prolonga o fascínio mítico, contra o qual se revolta e sob o qual suplanta” (ADORNO, 2006, p.62).

Embora a arte vislumbre suprimir o temor mítico e os seus espantalhos, tal como Ulisses amarrado ao mastro de ouvidos tampados para não se deixar arrastar pelo encanto mítico das sereias, e, assim também, a fealdade que naqueles últimos projeta, os mesmos rondam a tarefa universalizante, podendo assomar novamente – o interdito pode novamente insurgir e exigir reconhecimento estético. Isto no mesmo sentido da exigência de sacrifício do esclarecimento em face da natureza humana que, segundo Adorno, opera-se pelo recalque, não significando que o recalcado foi inteiramente superado e destituído – ainda persiste como sombra aguardando o momento para emergir. Há no feio um antes que almeja vir ao agora, atualizar-se. A arte, sendo fuga de um terror original, por outro lado, tem sua origem naquilo de que foge – as coisas belas foram um dia coisas feias²⁴. O belo nem sempre foi belo,

24 Faz-se aqui uma paráfrase de Nietzsche – “as coisas boas foram um dia coisas más” – de que se serve Adorno para ilustrar este antes do belo que se mantém sobre ele como medida de sucesso dos resultados da arte,

o seu começo está no seu oposto e, por isto, a ele associado; perante o feio, o belo deve guardar vigília, sob pena de deixar sucumbir os seus propósitos.

A plurivocidade do feio provém de o sujeito subsumir na sua categoria abstrata e formal tudo aquilo sobre que na arte se proferiu o seu veredicto, tanto a sexualidade polimorfa como a desfiguração e a morte através da violência (ADORNO, 2006).

No sentido acima expresso, o feio tem origem naquilo que foi recalcado pelo sujeito abstrato a serviço da arte. Daí que essa unidade que suplanta a diferença – o belo como Uno ou a unidade no belo – origina o feio que se embrenha em toda a diferença, dando à mesma cores variadas e aspectos múltiplos. A supressão da sexualidade polimorfa, da desfiguração e da morte violenta é um efeito do belo – o feio recupera o que outrora foi suprimido com a riqueza que a imaginação pode conferir. Sobre essa plurivocidade, a diversidade de vaginas, de clitóris e de falos em tinta a óleo e outras técnicas da pintura, em *Contos d'Escárnio*, parece encontrar outra explicação; mencione-se, ainda, a esse respeito, a narrativa das safadezas e fornicções de Crasso que, antes de enaltecer uma escolha predominante e uniforme da sexualidade, recolhe-se nas várias facetas das experiências sexuais relatadas nos contos.

Assim, a relação entre o belo e o feio se inverte – o belo que era antítese do feio, passando à tese torna o feio a sua

aguardando insurgir em protesto (Ibidem).

antítese; a repetição do feio só pode se dar na medida em que se contrapõe ao *status* conquistado pelo belo. Explica-se com isto a existência na atualidade de uma predileção pelo horrível e o escatológico na arte – iluminando ainda o grotesco no qual ancora a obra de Hilda Hilst e, em particular, *Contos d'Escárnio*, na totalidade da trilogia obscena. O horizonte estético da arte no século XX parece, nessa perspectiva, delinear-se pela insistente configuração do feio e do dissonante, mas isto devido ao movimento mesmo da arte, que Adorno expressa enquanto aspecto social da dimensão belo-feio (Ibidem, p.63): “a arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar, atenuar ou reconciliar com a sua existência pelo humor [...] mas para, no feio, denunciar o mundo que se cria e reproduz a sua imagem” (Ibidem).

A vontade em Hilda Hilst, por sinal muito angustiada, de escrever coisas porcas, em virtude da degradação moral, política e social do tempo presente, traduz essa predileção pelo feio enquanto denúncia da fealdade que se tornou os domínios do exclusivamente humano. Nela, o feio – ou o grotesco – serve de instrumento de denúncia da dominação e da repressão, no sentido de que “o pendor da arte nova pelo repulsivo e fisicamente repugnante... transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte [...] denuncia a dominação e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega” (Ibidem).

Se o feio era tido como inimigo da arte, garantia da tensão necessária a ser capitulada em nome de uma unidade abarcante, como denúncia torna-se refúgio e lugar de sobrevivência do belo. O investimento formal lança-se sobre o disforme, sem desvirtuá-lo. Trata-se, sustenta Adorno, da “inserção numa forma, por algo inimigo da arte enquanto agente da arte, que amplia o seu conceito muito além da noção de ideal” (Ibidem,

p.64). O feio que, segundo Sodré e Paiva, ganha “qualidade estética positiva” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.65), de inimigo da arte, torna-se agente da arte, podendo não apenas estabelecer o seu reinado, sobretudo, enquanto retorno do recalcado, permitindo que a arte subsista. Mais uma vez aqui se reforça, por este recurso da arte ao feio, a noção de um horizonte estético do presente, com o qual se pretende indicar um segundo momento da recepção do grotesco em Hilda Hilst, possível apenas passando por essas considerações estéticas de uma dialética imanente à empreitada configurativa do belo.

Adorno assegura-se de que “o belo surgiu do feio mais do que ao contrário” (ADORNO, 2006, p.65) e, com o refúgio da arte no feio, faz-se plausível emendar, seguindo ainda a *Dialética do esclarecimento*, que o belo regride ao feio, nele encontrando apoio e aliança para denunciar a realidade da dominação e da fealdade mesma da vida social. Em Hilda Hilst, a denúncia e resistência sofridas do estado de coisas de uma vida estilhaçada, dominadora e dominada, no tocante à literatura, transparecem naqueles textos que apresentam a exigência feita aos escritores para escrever pornografia, mais vendável do que os temas elevados. No entanto, estes textos traduzem apenas o sofrimento dos personagens, como em “Fluxo”, primeiro conto de *Fluxo-Floema*, mas não há um investimento no sentido e dar lugar a essa exigência de denúncia que apela à enformação do horrível. Neles, transparece uma crítica ainda não assumida do ponto de vista da forma.

Já quanto à trilogia obscena, não apenas se reconhece a tensão entre os ideais da arte e a fealdade do mercado editorial, sobretudo, como em *O caderno rosa de Lory Lamb*, a grande arte prima por imprimir à fealdade um lugar de importância, ao mesmo tempo em que se faz a crítica à ideologia da indústria cultural – Hilda Hilst recorre ao feio para denunciar a fealdade

do mundo, na linha de pensamento adotada por Adorno. A trilogia reconhece a degradação e recorre ao grotesco como instrumento desta tendência, sendo *Contos d'Escárnio* mais significativo neste sentido, pois já de início caracteriza-se pelo reconhecimento de um declínio e deste faz uso para denunciá-lo. O narrador de *Contos* distancia-se do de *Fluxo-Floema* por esse investimento encorajado pelas lembranças, cuja narrativa torna possível fazer literatura – no mesmo movimento que a arte se refugia no feio, a este emprestando o seu engenho formalizante, assim também a literatura, no presente caso, busca guarida na bufonaria, que antes recusava.

Desse modo, se se destacam, em Adorno, dois momentos da dialética do belo e do feio – o primeiro, consistindo no par conceitual feio-belo enquanto, no dizer de Hugo (2004), gêmeos siameses numa rivalidade constante no esforço de superação pelo recalque do destoante; o segundo, no apelo que a arte destina ao feio, neste encontrando guarida – tem-se que, num e noutro sentido, das três fases do grotesco, já explicitadas desde Bakhtin e Kayser, para os quais o século XX acolhe uma nova etapa do grotesco, que a arte caminha e se desenvolve em direção ao grotesco, podendo suscitar a suspeita de que a literatura, como uma das formas particulares da arte, ancora no grotesco. Uma diferença consistirá em que, na visão de Adorno, para além da descrição de um horizonte histórico, delineia-se um horizonte estético, à medida que o foco incide sobre o próprio que fazer da arte, embora o elemento social permaneça determinante para o filósofo alemão.

A atualidade do grotesco reveste-se de uma argumentação interna à própria arte, cuja problemática incide sobre a forma estética, não mais sobre o conteúdo histórico-social. Aos elementos históricos da recepção do grotesco, em Hilda Hilst, acrescenta-se assim um primeiro dado estético, também

importante para a compreensão da predileção pelo grotesco na criação da autora, iniciada com *O caderno rosa*, em 1990. A atualidade do grotesco configura-se, enquanto retorno do recalçado, num empreendimento que a própria arte se faz agente em face da degradação e do declínio do que ela reproduz.

Nessa linha, a escrita de Hilda Hilst não apenas repousa na denúncia do presente – da qual se disse pautada na falência da crença em Deus e na pornocracia brasileira –, mas também endossa o refúgio da arte no feio – e no grotesco. A escritora alberga na sua criação não apenas as potencialidades crítico-sociais do grotesco, no sentido aqui trabalhado; encara, em complemento, o retorno do recalçado na arte – e faz do grotesco, na trilogia obscena, o lugar no qual a sua bela escrita empresta forma ao disforme; daí a suntuosidade com que trata do excremento e das partes pudendas, como se estivesse a tratar em linguagem elevada do céu e das estrelas.

Insistindo nesse fio, as conclusões de Adorno podem ser conduzidas a uma releitura de outro texto que toca na problemática do grotesco. Trata-se de “O estranho”, de Sigmund Freud, muitas vezes consultado para uma compreensão do grotesco moderno. Se a arte opera o recalçamento do grotesco (isto poderia também ser pensado em termos de esquecimento do que estava soterrado na caverna, nas grutas do século XV), coloca-se a questão sobre o sentido do *Unheimlich* (estranho) conforme o emprego Freud na relação do familiar e do não-familiar. Trata-se aqui de ler Freud à luz da dialética do belo e do feio, sugerida por Adorno para a compreensão da produção artística do seu século; e, inversamente, entender o estranho como o que tendo sido superado e, pretensamente, ultrapassado, só pode retornar como assustador, como estranho.

Logo de início, Freud sugere uma definição do estranho: “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p.277). A indagação pelo que torna o familiar estranho e assustador faz-se em duas direções: a primeira, pelas transformações na própria língua alemã quanto ao uso; a outra, recorrendo ao conto *O homem de areia*, de E. T. A. Hoffman.

A palavra alemã para estranho é *Unheimlich*, acréscimo do negativo *un* a *Heimlich*, que significa “familiar”. A linguagem exprime essa distinção elementar podendo Freud sustentar que “aquilo que é *estranho* é assustador porque *não* é conhecido e familiar” (Ibidem) e que “algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho” (Ibidem). À primeira vista, o não (*un*) de *Unheimlich* é este algo acrescentado, na grafia de *Heimlich*, para designar a transição do familiar para o estranho. Sugere-se, já aí, que o estranho não é completamente alheio ao familiar – disto se infere, no sentido até aqui elaborado, que o grotesco não é completamente alheio ao sublime, nos termos da comparação de Hugo, que o feio não é inteiramente alheio ao belo, nos de Adorno. O grotesco seria um *mais* que se acrescentaria, pelo acréscimo de uma negação, ao belo. Isto melhor se esclarece na consulta feita por Freud aos dicionários, revisando ao emprego de *Heimlich* na poesia alemã.

Num primeiro sentido, *Heimlich* significa *pertencente à casa, domesticado*, dando *sensação de segurança* (Ibidem, p.279); noutro, sugere *o que está oculto da vista, escondido* (Ibidem, p.280), indicando que em ambos sentidos do familiar está presente o seu oposto, como assim designa o negativo *un* – “misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor” (Ibidem, p.281). Entende-se nesta ambiguidade um desenvolvimento da palavra em direção ao estranho e assustador, que Freud esclarece na

definição por ele apanhada de Schelling – “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (Ibidem, p.282) – e Schiller, em que, num fragmento de poema, “*heimlich* é usado em conjunção com um verbo que expressa o ato de ocultar” (Ibidem, p.283). Daí resulta a compreensão de Freud do estranho: “*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (Ibidem).

No emprego do termo, conforme os registros em dicionários e a definição de Schelling e a licença poética de Schiller, os dois sentidos de *heimlich* vão se estreitando até vir à luz o oposto, o estranho – o familiar, aos poucos, torna-se estranho e isto não apenas por uma imposição linguística, sobretudo, porque o estranho outrora foi familiar. Deste argumento, no propósito de melhor clareza sobre as possíveis conclusões desse desdobramento para a causa do estranho, é que terá interesse a análise do conto *O homem de areia* sobre o qual, de saída, será lançada uma suspeita (Ibidem, p.285) quanto a se o efeito de estranheza provém unicamente da boneca Olímpia, uma personagem importante na trama assustadora, porque objeto de desejo do herói do conto. Com essa suspeita, Freud propõe um outro caminho de interpretação – a questão principal incidirá muito mais sobre o fenômeno do duplo.

Digno de nota é ressaltar, na investigação do grotesco de Russo, a articulação, segundo ela, do texto de Freud na relação entre o narcisismo primário e o ego maduro (RUSSO, 2000, p.45-46). No fenômeno do duplo, dizendo respeito aos *reflexos do espelho*, às *sombras*, à *crença na alma* e o *medo da morte* (FREUD, 1976, p.293), a estranheza consistiria no retorno inesperado de um estágio mental já superado, mas que outrora fora amistoso e familiar (Ibidem, p.295). O ego maduro, fiando-se na crença de já ter ultrapassado

o narcisismo primitivo, espanta-se com a sua repetição, convertendo-se o duplo em objeto de terror. É a ameaça à segurança do ego que vem a ser a causa do terror, já que, tendo operado o recalque sobre o primitivo, não mais lembra que um dia foi amigável. Assim, a repetição, tida como ameaçadora, desperta a sensação do estranho, ou seja, tudo o que tende à compulsão à repetição causa estranheza (Ibidem, p. 298), exatamente porque revela que o trabalho do esquecimento não logrou êxito completo.

Nesse sentido, o narcisismo familiar a uma fase anterior do ego, pela força mesma deste, vai, aos poucos, sendo recalcado ou reprimido de modo que o seu retorno na fase madura do ego gera o espanto, sendo por isto causa de temor. O que amedronta é algo de reprimido que retorna, sendo o estranho a categoria apropriada para designar este fenômeno de reminiscência indesejada. O estranho será o recalcado que outrora era familiar, uma mutação do familiar – será o retorno do recalcado. Em consequência, arremata Freud, o “prefixo *un* é o sinal da repressão” (Ibidem, p.305), o *mais* que se acrescenta ao *heimlich* para operar o efeito do estranho e designar o não-familiar, oculto e perigoso, como a repressão exercida sobre o familiar. Assim, Freud pode sustentar que,

se essa é, na verdade, a natureza remota do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu *das Heimlich* [...] para o seu oposto, *das Unheimlich* [...] pois esse estranho não é nada de novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão ((FREUD, 1976, p.301).

Embora a reflexão de Freud sobre o estranho facilmente possa ser associada ao grotesco moderno, devido à incidência no assustador, algumas considerações podem ser feitas no sentido de revisar o texto para a reflexão do ponto de vista da atualidade do grotesco, tanto para reforçar a determinação de um horizonte estético do presente quanto da especificidade de *Contos d'Escárnio* numa tradição que se arrasta pelos porões da escritura desde o Renascimento. O uso linguístico sugere uma indistinção entre familiar e não-familiar, em que uma mutação se dá sem necessariamente distinguir, exceto pela negação, um do outro. Já na compulsão à repetição que alinha o narcisismo primitivo e a consciência articulada, insere na análise linguística o elemento da repressão, sendo o estranho o retorno de algo que deveria ser mantido na caverna, nos escombros – da história e da estrutura psíquica.

Se, nesse ponto, acrescenta-se a origem geralmente sugerida do grotesco – a descoberta das pinturas na Itália do século XV – pode-se inferir que, tendo sido destinado à caverna e às grutas, vem à luz através das escavações. Há nisto um paralelo com a reflexão de Freud, relevante para a recepção do grotesco, ainda mais se se remete ao que no momento ocupa o presente texto, quanto à proposta de um horizonte estético desde a perspectiva da dialética do belo e do feio, conforme se pensou a partir das reflexões de Adorno.

Com o filósofo alemão, viu-se que a arte, visando ao belo como resultado, só pode se afirmar na negação do feio; deve suplantar o temor mítico para consolidar a segurança subjetiva no mundo, prestando auxílio ao projeto de emancipação humana. A arte, portanto, exerce uma repressão do feio, na reconciliação da plurivocidade do particular e dissonante, na unidade abarcante do belo. Nesses termos, ela exerce o efeito de recalque sobre o feio, neste inserindo o sinal da repressão, o

prefixo *un* da dialética do familiar e assustador, discutida por Freud.

Viu-se ainda que a arte, que põe o feio como inimigo, nele busca refúgio, o que explica a persistente configuração do grotesco na arte moderna, com o intuito de sobreviver enquanto doação de forma, empréstimo de unidade, à realidade disforme, sem suprimi-la, mas revelando-a. Tomando este caminho, compreende-se o horizonte estético do presente, podendo ao mesmo acrescentar que o feio retorna, não apenas reivindicando os seus direitos, sobretudo, retorna como aquilo que foi reprimido e, neste sentido, melhor se esclarece o estranhamento que causa textos como os de Hilda Hilst e, na esteira da sua criação, *Contos d'Escárnio*. Por outro lado, a proposta de uma outra chave de leitura do texto de Freud não apenas reforça o argumento de Victor Hugo quanto ao imbricamento entre o grotesco e o sublime – do mesmo modo que o familiar estreita-se com o não-familiar, assim também o feio com o belo –, no tocante ao texto da autora, alude ao que designa *Contos d'Escárnio* no tocante à estrutura do grotesco.

No capítulo anterior, chegou-se à conclusão de que os *Contos* aproximam-se muito mais ao tipo de grotesco que Bakhtin sustenta como original, para o qual cria o conceito realismo grotesco, do que o que Kayser explana como estranho, insólito e assustador. Em “O estranho”, Freud, mesmo tratando do assustador, ao inserir o conceito de repressão, no segundo momento da sua pesquisa, traz a possibilidade de reforçar o argumento em favor da proximidade entre o realismo grotesco e os *Contos*. Se se considera que o grotesco da praça pública, conforme vislumbra Bakhtin se apropriando de elementos da cultura popular, passou por um processo de esquecimento do caráter público que lhe é próprio, nos *Contos*

subsiste esta nostalgia de um passado cômico e alegre, daquela gargalhada ensurdecidora da Idade Média.

A trilogia obscena de Hilda Hilst poderia ser compreendida deste duplo ponto de vista, atentando para um horizonte estético da atualidade: no da predominância do grotesco na plasmação artístico-literária, nos termos pensados por Adorno enquanto astúcia da arte; e no do retorno do reprimido, o feio, recalcado em função da universalidade do belo. *Contos d'Escárnio* faz-se central neste aspecto à medida da explicitação na letra da predileção pela comicidade, cujo centro cosmológico destina-se à elevação do falo a princípio na determinação do sentido da existência humana.

Tem-se, desse modo, a prerrogativa para sustentar que a arte ancora no grotesco e, com ela, a literatura – trata-se da hegemonia do feio na arte, trilhando os passos de Adorno e na dialética da plasmação artística; retorno do feio reprimido, aplicando o texto de Freud a uma dimensão histórica; de ambos, na atualidade, o retorno de uma escrita visando à demolição do mundo, em Hilda Hilst, embora tal propósito não mais possa ocorrer em termos da vida pública, e sim no domínio da leitura privada, conforme sugere o romance moderno e o seu caráter de entretenimento solitário.

É nesse sentido, tomando de empréstimo as consequências do pensamento de Adorno e Freud sobre o tema de que se ocupa o presente escrito, que se faz possível pensar que o fluxo literário ancorou no grotesco e, neste sentido, sustentar o horizonte estético de uma época, permitindo pensar *Contos d'Escárnio* como uma das facetas do retorno do reprimido na arte e na literatura. Em contrapartida, resta ainda tratar de um outro fluxo, sem o qual o horizonte estético não estaria completo: o fluxo literário ancora no grotesco e, no entanto, em Hilda Hilst, embora recupere aspectos do baixo-corporal

do realismo grotesco, não poderia lançar mão das mesmas técnicas literárias, visando destinar-se a um eu, seja este um narrador ciente da totalidade ou uma personagem em relação amistosa com a realidade objetiva.

Se se pode falar de um realismo grotesco em Hilda Hilst, este não consiste no da praça pública, pressupondo indivíduos em relação uns com os outros; nela o realismo da praça migra para o interior da consciência nas suas tramas psíquicas para ordenar o material recolhido do mundo exterior. Um horizonte estético no domínio da arte implica em refletir o específico da arte literária, para melhor compreender como o grotesco encontra nova atualidade e, assim, estender a problemática da sua recepção ao âmbito de uma técnica narrativa específica do século XX. Se o *fluxo literário* ancora no grotesco, em *Contos d'Escárnio*, o grotesco ancora no *fluxo da consciência*.

O grotesco no fluxo da consciência

Ao que parece, a ficção contemporânea retira as consequências extremas dos rumos da literatura moderna, já definida por Hegel como “epopéia burguesa”, ao consumir o *recuo em direção ao eu*. O termo foi cunhado pelo psicanalista americano Christopher Lasch para sugerir a condição da arte e da sobrevivência da literatura em *tempos difíceis* ou numa época terminal – “quando a realidade foge ao domínio da imaginação”, diz ele, “esta se refugia... em estratégias autodefensivas de sobrevivência: precisamente o tipo de estratégias adotadas pelo escritor e pelo artista contemporâneos [...] na tentativa de manter vivo o empreendimento artístico, em uma época terminal” (LASCH, 1987, p.117). Nesta, vige a incerteza quanto à identidade das pessoas e das coisas (Ibidem, p.23),

cujo resultado apresenta uma realidade fragmentada ante a qual se põe um “eu mínimo”, recortado, sitiado, às voltas com um psiquismo sem amparo na solidez da realidade concreta constituída como morada humana, sólida pela duração dos costumes e das coisas criadas.

A experiência da catástrofe e do assassinato em massa teria engendrado uma relação de insegurança no mundo, res-tando ao indivíduo refugiar-se em si mesmo, como forma de se proteger da instabilidade e fluidez do meio circundante. A impossibilidade de vislumbrar na realidade exterior uma refe-rência de apoio para o agir e sentir humanos, reforçando a estrutura psíquica no amparo no real, faz do narcisismo a solu-ção para a existência em face das invenções que, em toda parte, apresenta a destruição em massa como horizonte do futuro – um futuro que pode estar próximo, longínquo ou nas fantasias subjetivas com que se enfrenta a vida. Essa tensão não apenas gera o medo cotidiano, mas, sobretudo, requer de todos outro reordenamento mental.

Por um lado, a experiência do Holocausto (que em geral se toma como fenômeno de destruição em massa mais signifi-cativo, porque destrói os ideais de humanidade e de esperança na razão humana) e o fim das narrativas redentoras confor-mam uma relação ao mundo no mínimo patológica, na qual a incerteza do futuro e o sentimento de impotência para mudar o curso do mundo conduzem ao fechamento na interioridade. Por outro, deve-se registrar, concomitante ao desespero ante a catástrofe iminente, o desenvolvimento da cultura de massa e da administração dos bens culturais, cuja engrenagem separa o indivíduo do mundo existente à medida que promove uma cisão entre os homens e os bens disponíveis, reduzindo aqueles a receptores e consumidores de uma ordem planejada e plani-ficada, da qual aparentemente não participariam.

Seja de um ponto de vista ou de outro, o eu recua ante a realidade – ou porque dele faz refém de poderes incomensuráveis de destruição ou porque fazendo do mundo uma vitrine consolida a dependência dos objetos prontos para consumir. Essa dupla alienação, dos rumos do mundo e da produção da realidade através do trabalho, termina fracionando a vida psíquica. A alienação do eu, na ordem do mundo e dos bens necessários à garantia da sua manutenção e da satisfação dos desejos, produz um tipo de indivíduo que Lasch nomeia *mínimo eu*, o correspondente ao que Theodor Adorno, na *Dialética do esclarecimento*, fala de *eu mutilado* – um eu situado no contexto mais amplo da *vida danificada*, expressão também de Adorno, empregada no subtítulo de *Mínima moralia*. Apartado do mundo circundante, estranho à realidade instituída, exposto no seu gosto e fantasias, com fins de mercado, resta pouco espaço de atuação e autorrealização: a realidade psíquica torna-se o *topos* da existência em face de um mundo tornado estranho e hostil ao sujeito.

Recorrendo ao filósofo francês Gilles Lipovetsky, o século XX determina-se como *era do vazio e desertificação social*, no qual se deu o esquecimento da sociedade e dos costumes trazendo um novo modelo de socialização e individuação num massivo *processo de personalização* (LIPOVETSKY, 2005, p.XVI). Segundo defende, em concordância com Lasch, trata-se de um processo em que as preocupações com a estrutura psíquica e o bem-estar são mais relevantes e significativas que a ordem mundial, o que, em contrapartida, consecuta no afrouxamento das querelas sociais em função da realização de si mesmo. Indiferente à objetividade da vida comum, a cultura dos dias atuais está “centrada na expansão subjetiva” (Ibidem, p.35), na qual, os indivíduos se encontram apartados uns dos outros e do mundo – a cultura centrada no eu e

na compreensão de si mesmo condena as pessoas a viver num deserto social (Ibidem, p.37).

O apelo a expressões tais como “mínimo eu”, “cultura do narcisismo”, “processo de personalização”, “deserto social”, em Lasch e Lipovetsky, denuncia o surgimento de conceitos com os quais se esforçam estes teóricos para compreender a existência em tempos difíceis bem como esses mesmos tempos, indicando o “colapso da vida comum” (LASCH, 1987, p.24) e o superinvestimento nas estratégias de sobrevivência e afirmação do eu, mesmo contando com o sacrifício e mutilação dos referenciais objetivos, sejam estes os costumes ou os bens culturais oriundos do esforço coletivo na construção, no dizer de Arendt (2007, p.107), de um mundo durável – no sentido de que supera a vida dos indivíduos singulares isolados.

O minimalismo da cultura, nesses termos compreendida e interpretada, ao passo que o mundo se transforma em espelho da subjetividade, termina impelindo a relações intersubjetivas pautadas no interesse por si mesmo à medida que o intercâmbio humano ou se constrói na expectativa de garantir a satisfação das fantasias individuais, seguindo o rastro da reflexão de Lasch, ou porque as pessoas passam a se reunir em conformidade com a necessidade de potencializar a imagem de si, conforme entende Lipovetsky. Num e noutro movimento, dá-se a pulverização da vida social quando esta poderia empreender projetos válidos para todos, deteriorada por uma nova convenção baseada no indivíduo deslocado das problemáticas sociais. A interação social se preserva, no entanto, sem as questões sociais como móbile da vida.

Esse estado de coisas conduz à problemática da arte e da literatura, no tocante à representação da realidade por um sujeito que a contempla e a ela está integrado, rendendo à reflexão estética a criação de conceitos como arte mínima ou estética minimalista (LASCH, 1987, p.117), desenvolvidos

por Lasch²⁵ desde a noção de mínimo eu; conduz à suspeita de Benjamin, lançada sobre a capacidade de contar histórias, de que a “arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 197), alinhando aos diagnósticos do fim no século XIX, um presumível fim da narrativa; conduz à compreensão que Adorno adianta sobre o romance enquanto “experiência do mundo desencantado [...] e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência” (ADORNO, 2003, p.55), embora não se possa mais narrar.

Um presumível fim da narrativa e a impossibilidade de narrar são meios de compreensão da falência da “faculdade de trocar experiência” que Benjamin lamenta, logo de início, na tematização do narrador. Também pensado por Lasch, desde a perspectiva do mínimo eu e da transformação do mundo num *cosmo* composto de mônadas narcísicas, para o qual “o declínio do modo narrativo [...] reflete a fragmentação do eu” (LASCH, 1987, p.85). Em Benjamin, trata-se da alienação do que ele supunha inalienável – a imaginação; em Lasch, a incapacidade das pessoas se veem como sujeitos de uma narrativa porque ante o mundo não se veem como sujeitos (Ibidem); emendando com Adorno (2003, p.56), a desintegração da “identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite”.

E aqui já se faz possível conduzir a reflexão sobre a realidade da vida cotidiana nos dias atuais e os problemas que a mesma repercute na arte à leitura de Hilda Hilst. O fim da narrativa e a incapacidade de contar estórias com começo, meio e fim, numa totalidade por si mesma compreensiva, assemelham-se à comparação do narrador de *Contos d'Escárnio* com os verbos

25 O capítulo de *O mínimo eu* que tematiza as consequências de uma cultura centrada na interioridade subjetiva apartada da objetividade exatamente intitula-se: “A estética minimalista: arte e literatura em época terminal”.

chineses para sugerir a forma mais adequada a ele enquanto sujeito narrativo, que serviu de ponto de partida para destacar na obra a perspectiva de um horizonte estético nos termos da estética da recepção. Diz Crasso no introito aos contos que se seguirão: “os verbos chineses não têm tempo. Eu também não” (HILST, 2002a, p.14). E, tendo feito esta breve nota quanto à forma dos seus relatos, tão logo inicie o primeiro, sem terminá-lo interrompe para emendar outro.

Assim, o refúgio do eu no interior de si mesmo, enquanto estratégia de defesa à ameaça exterior, no âmbito da expectativa da catástrofe total e da domesticação do gosto e do desejo pela cultura de massa (neste ponto, o conceito de Indústria Cultural, em Adorno, viria em apoio quando se pensa a administração cultural como forma de domínio ideológico dos indivíduos pela sistematização dos produtos da cultura), tem o seu correspondente na arte quando a mesma toma o eu como tema: o correlato estético do eu mínimo é a arte mínima, única adequada, segundo Lasch, a representar a vida danificada numa época terminal. Pode-se aqui recorrer a uma das personagens mais sombrias de Hilda Hilst, Hillé, a senhora D: “eu Hillé, também chamada por Ehud A senhora D, eu Nada, eu Nome de ninguém [...] Derrelição me dizia Ehud, Derrelição” (HILST, 2001, p.17).

O D de derrelição significa desamparo, abandono, como assim se expressa a obscena narradora, podendo servir de protótipo para um eu em profundo desligamento do mundo, numa busca frenética por uma fiança fora do real. Isto também endossa o narrador de *Contos d'Escárnio* na recusa de uma narrativa linear própria do tempo objetivo – nele, há o recuo ao tempo da consciência e, portanto, da interioridade subjetiva. Nestes termos, arremata Lasch: “a arte contemporânea é uma arte terminal [...] porque a experiência terminal ameaça

solapar a própria possibilidade de uma interpretação criativa da realidade” (1987, p.118). De modo sugestivo, Benjamin defende que “a origem do romance é o indivíduo isolado” (BENJAMIN, 1994, p.201); a sua matriz “é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (Ibidem, p.54).

Tomando a senhora D como protótipo, pode-se inferir que a finalidade do romance está no indivíduo desamparado, que além de solitário apartou-se do real. Ainda na esteira dos dizeres de Benjamin, os textos de Hilda Hilst parecem anunciar a perplexidade de quem vive (Ibidem, p.201) numa época terminal – o que caracteriza o mínimo eu é a derrelição, o desamparo, o abandono. Efeitos, por um lado, de um sujeito histórico às voltas com a impotência diante da vida, mas também do enredamento cada vez mais exaustivo de uma busca desse próprio sujeito em dar conta de si e do mundo apelando unicamente para a constituição psíquica numa crença maturada no poder de decidir sobre o mundo sem recorrer a este mesmo mundo.

Nesses termos, a literatura, na forma do romance, parece dirigir-se no rumo da tematização do eu, da representação da ordem psíquica, não mais podendo falar-se de um relato épico, no qual ações concretas e fatos reais davam o conteúdo da atividade de contar. Nela, interessa muito mais relatar a vida do eu e não acontecimentos exteriores nos quais estaria enredado este eu, para demonstrar que se as relações objetivas não são mais tão fiáveis, há, no espaço da constituição interna, uma realidade mais verdadeira e autêntica. Trata-se, ainda, de perseguir a verdade sobre o mundo e a esta conferir uma forma. O propósito da literatura mantém-se intocado, no entanto, o lugar dessa busca sofre uma sutil alteração voltando-se o

escritor para os pensamentos e os resíduos de realidade encontráveis no psiquismo.

A esse respeito, válido será trazer para a discussão as reflexões de Georg Lukács na *Teoria do romance*, na qual enfatiza o desaparecimento da epopeia em função do romance. Novidade centrada no banimento da vida, como reconhecimento, por outro lado, da sua existência, em que cada personagem engendrado, em virtude desse banimento, “terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento” (LUKÁCS, 2000, p.43). Ao que se pode emendar: “essa solidão não é simplesmente a embriaguês da alma aprisionada pelo destino [...] mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (Ibidem). A solidão não apenas se reveste como característica das personagens em situações dramáticas, sobretudo, como as condições histórico-sociais já acenam, tem-se uma solidão psicológica, como condição *a priori* dos romances.

Relevante ao bom entendimento da emergência dessa solidão, em que se dá a não conciliação do sujeito com o seu mundo – no dizer de Lukács, entre alma e obra, entre interioridade e aventura – é levar em conta os dois tipos de inadequação ao mundo indicados pelo filósofo: ou “a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior” (Ibidem, p.99). Para o primeiro caso, interessa pensar do ponto de vista de um *idealismo abstrato*, do sentimento de inferioridade em relação ao mundo; enquanto para o segundo, emprega-se o conceito *romantismo da desilusão*, em que a alma se considera capaz de superar a realidade exterior – complementares no sentido de que este último consiste numa tentativa malograda de solucionar as dificuldades pelas quais passa a alma quando se compreende incapaz ante a onipotência do mundo exterior.

A concepção do isolamento na perspectiva do sentimento de inferioridade em face do mundo origina-se na ausência de percepção do espaço e incapacidade de “experimentar distâncias como realidades” (Ibidem, p.100), resultando no paradoxo entre mundo subjetivo e objetivo, entre constituição interna e externa, em que as “esferas da alma e dos atos, psicologia e ação, não possuem absolutamente mais nada em comum” (Ibidem, p.101) – apartada do mundo, sem condições de relacionar-se com o espaço para empreender aventuras, a alma também perde a dimensão do que causa as suas ações, um desvínculo que impede derivar das ações qualquer constituição psíquica. No dizer de Lukács:

À medida que o mundo se torna cada vez mais prosaico, à medida que os demônios ativos abandonam a cena dos combates, deixando a uma massa informe a resistência contra toda interioridade, surge o dilema para o estreitamento demoníaco da alma: desistir de toda relação com o complexo “vida” ou de suas raízes imediatas no verdadeiro mundo das idéias. (LUKÁCS, 2000, p.108)

O que Lukács nomeia idealismo abstrato refere-se, portanto, a essa pressão exercida sobre a alma para que se recolha dentro de si, na desistência da vida e das ideias que dariam suporte e justificativa às ações e ao próprio psiquismo. Um estreitamento e desligamento do mundo e dos ideais que teriam como consequência para o indivíduo a perda da capacidade de se tornar o “centro portador de uma totalidade épica” (Ibidem, p.111), passível de ser transmitida aos outros e organizar-se

numa unidade acessível ao próprio agente da narração. Isto condiz com o dizer de Benjamin sobre o romancista: “ele é o mudo, o solitário” (BENJAMIN, 1994, p.54) – e, ainda, com o narrador de *Contos d’Escárnio*, assim como outros inventados por Hilda Hilst, conforme mais acima se falou da dificuldade de relatar as próprias experiências, para a qual a “inadequação entre o homem e mundo exterior aumenta ainda mais em intensidade” (LUKÁCS, 2000, p.111).

Esse paradoxo repousa ainda no fato de que a alma, na sua relação abstrata em face da vida e no afã de afirmar diante dela as próprias ideias, ao sentir-se menor, perceberá seus planos desde a negação presumida de uma correspondência possível ao que se impõe de fora, consecutando na desistência dos seus projetos em função do mistério que nessas relações enviesadas se estabelece, sem que se faça otimizável qualquer saída – a inadequação pesa sobre a alma como fator de abandono das próprias conquistas: “assim é que o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania” (Ibidem, p.103).

Cabe, nesse ponto, endereçar atenção a dois personagens de Hilda Hilst e indicar uma outra linha de compreensão dos mesmos. O conflito de Axelrod, em *Tu não te moves de ti*, em face da História tem a divisa desta totalidade não abarcável pelo intelecto, por conta dos limites humanos reconhecidos – noutras palavras, por conta do sentimento que invade a alma da grandiosidade da vida (ou da História) e a insipidez do herói historiador. O seu sofrimento se dá em virtude deste sentido que nasce da sua vida, do que teria conseguido enquanto professor universitário e o que a vida enquanto alteridade onipresente parece figurar na sua imaginação. A pequenez com que vislumbra a si mesmo assemelha-se à atitude de Amós Kéres, de *Com os meus olhos de cão*, que se resigna com o seu

ser ínfimo, abandona a família e o trabalho, para partilhar a vida prosaica de um cão. Sobre isto, parecem esclarecedoras as palavras de Lukács:

[...] a falta de correspondência entre alma e realidade torna-se misteriosa e, ao que parece, totalmente irracional, pois o estreitamento demoníaco da alma revela-se apenas negativamente, no ter de abrir mão de tudo quando conquista por nunca ser “aquilo” de que precisa, por ser mais amplo, mais empírico e mais vivo do que aquilo de que a alma partiu em busca. (LUKÁCS, 2000, p.116)

Se esse primeiro tipo de inadequação entre homem e mundo exterior revela-se enquanto *a priori* para o romancista configurar a recusa à vida porque diante desta o homem se vê suprimido e esmagado tendo que sucumbir ao seu poder inexorável – no segundo tipo, é o contrário que acontece. Trata-se da “inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (Ibidem, p.117). A pequenez da vida, e o que ela poderia promover, está sempre aquém das perspectivas alimentadas pelo indivíduo. É o caso da senhora D – mas também de Kadosh e, certo modo, de Crasso, embora neste último, com uma saída bem distinta como se vem trabalhando até então – sempre queixosa de ser mais que a vida, buscando noutro lugar uma satisfação que fora da sua janela (ou da escada) parece não encontrar.

Trata-se, nesse outro *a priori* abstrato, “de uma realidade puramente interior repleta de conteúdo e mais ou menos

perfeita em si mesma”, sustenta Lukács, “que entra em disputa com a realidade exterior; tem uma vida própria rica e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo” (Ibidem, p.118). Ao contrário das pretensões da alma que opera pelo esforço do isolamento a busca de solução para a sua condição enquanto submetida à superioridade do mundo, ante o qual apenas sobrevive deixando-se suplantar, o que se registra nesse segundo momento da inadequação é o fortalecimento do descompasso entre interioridade e mundo, em que se enreda “numa sucessão nebulosa e não-configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo” (Ibidem), à custa do esvaziamento de sentido do mundo.

Essa necessidade da alma de esvaziar o mundo das significações, em função de uma busca abstrata pelo sentido no interior de si mesma, contribui para a perda do significado e conseqüente desfiliação da vida social, pois tenta atribuir substância à realidade desde a solidão dos pensamentos desconexos porque desamparados de referência no outro que é a vida. Saída aparentemente venturosa porque sugere evitar as contradições prováveis, quando enfrentar a vida requer correr o risco de desamparar-se na inadequação. Nada melhor que em vez de confiar ao mundo o ponto referencial último de sustentação das ideias e das ações, da busca de sentido para a existência, apostar no recolhimento como fonte mais segura e mais fiável. É desse modo que além de um estado psicológico, como é o primeiro tipo de inadequação, traduz-se com isto uma tentativa de projeção dos planos subjetivos na conformação da objetividade, estruturada enquanto pretensão de fornecer um juízo certo sobre a realidade. Nas palavras de Lukács:

[...] a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é

um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda luta por sua realização no mundo exterior. (LUKÁCS, 2000, p.119)

No entanto, essa saída manifesta-se malograda, pois a vida cobra os seus direitos e se impõe na sua superioridade – mantém-se de todo modo espreitando as intenções subjetivas. Destacar-se da realidade e reconhecer-se como fonte de todas as realizações só se faz à custa do esvaziamento absoluto da realidade, revelando-se em contrapartida num outro tipo de desamparo e abandono, em cuja consequência está o malogro da criação de uma literatura desiludida. Daí Lukács denominar esse tipo de inadequação romantismo da desilusão, posto que o indivíduo ainda irá lamentar o esvaziamento de todo sentido da alteridade, embrenhando-se no interior de si mesmo em busca do sentido da existência, como forma de fundamentar o mundo que pretende alicerçar na interioridade.

A interioridade, a que se nega todo o caminho de atuação, conflui em si mesma, mas jamais pode renunciar em definitivo ao perdido para sempre; pois, mesmo que o queira, a vida lhe nega toda a satisfação dessa sorte: ela a força a lutas e, com estas, a derrotas inevitáveis previstas pelo escritor, pressentidas pelo herói (LUKÁCS, 2000, p.124).

Talvez se possa inferir dessa argumentação que a tentativa de resolver a inadequação primeira, conduz a um acirramento

do desamparo e do sentimento de abandono. A constituição interna à própria alma, investindo na absorção da exterioridade dentro de si, ou seja, reunindo na interioridade o interior e o exterior dando as costas à realidade, teria como resultado inevitável um retorno mais intenso e corrosivo num desesperado temor da realidade da vida que se mantém ainda reivindicando o seu lugar de alteridade. A solução malogra não somente porque a vida é esta exigência permanente de referência a que a alma deve recorrer; sobretudo, essa exigência inere a alma, de modo que a tristeza se faz devastadora e a deformidade assoma com poderes mais destruidores. Viver em conformidade com os estímulos anímicos tem consequências mais nefastas, segundo Lukács, no “resultado da primazia do estado de ânimo: a tristeza impotente diante de um mundo em si inessencial, a referência monótona e ineficaz de uma espécie de decomposição” (Ibidem, p.125).

Esse hiato observado entre a interioridade e a aventura, expressão empregada pelo filósofo, é o hiato que condiciona o próprio romance, definido aqui como a “epopéia do mundo abandonado por Deus – a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade” (Ibidem, p.89-90). E, ainda, que nele se trata da “forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (Ibidem, p. 91).

Essa busca de uma essência fora do mundo e dentro da consciência faz da literatura um fluxo tendendo para a tematização do eu. Conforme se viu com Lukács, o abandono da realidade exterior leva o romancista a produzir tramas que representam essa peregrinação da alma em torno de si mesma para justificar-se enquanto fonte do sentido de toda a existência, uma

epopeia pelos espaços e respeitando as distâncias; ao contrário, uma epopeia com base na proximidade interna ao próprio eu que, ao que se pode inferir, parece ir sendo radicalizada tanto mais quanto o indivíduo aparta-se da alteridade da vida.

É desse modo que passa por transformações a concepção do romance moderno. Como enfatiza Rosenfeld (2006, p.86), trata-se de “uma nova experiência da personalidade humana, de precariedade da sua situação num mundo caótico”. Condição do romance que Adorno descreve como “resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atividade contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p.61). Mediante a fragmentação do eu e a mutilação nele operada por uma heteronomia exclusionista, tende a desaparecer não apenas o indivíduo enquanto guardião dos textos de ficção na leitura: também são afetados o artista, o narrador e as personagens.

O artista vê-se constringido ante possibilidades de plasmação arcaicas no sentido da representação da realidade, tendo que inventar novos recursos que permitam uma tradução daquela realidade caótica. É neste sentido que o recuo em direção à tematização do eu sacrificando o relato épico, encontra no *monólogo interior* o meio para tornar plástica a situação de queda do indivíduo e do cerceamento em si mesmo. O narrador tende a desaparecer na distância em face do narrado, seja no discurso da terceira pessoa, com que se retira da cena, seja no deixar livre o fluxo interno das personagens. Desaparece, portanto, o mediador dos relatos, restando apenas os pensamentos desconexos. “Ao desaparecer o intermediário”, argumenta Rosenfeld (2006, p.84), “substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a lógica da oração

e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos”.

Adorno entenderá essa supressão do mediador do relato como “o mundo puxado para o espaço interior” (2003, p.59), de modo que qualquer coisa exterior é percebida “como um pedaço do mundo interior, um fluxo da consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva” (Ibidem). E aqui se tem mais uma significação das palavras iniciais do narrador de *Contos d'Escárnio*. Nesses termos, pode-se vislumbrar a abarcante definição de Christopher Lasch, na perspectiva da estética numa cultura narcisista, conforme ele entende e desenvolve o conceito, apanhada para o romance contemporâneo:

São romances nos quais um ser desprovido de contornos, indefinível, intangível e invisível, um ‘eu’ anônimo, que é, ao mesmo tempo, tudo e nada... usurpou o papel do herói (e aos mesmo tempo reduziu os outros personagens) à condição de visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, quididades ou dependências desse ‘eu’ todo-poderoso (LASCH, 1987, p. 140)²⁶

26 Essa citação o autor recorta da escritora Nathalie Sarraute, a quem recorre também Anatol Rosenfeld para ilustrar essa apropriação do espaço externo pelo interno: “o leitor se encontra de chofre no íntimo, no mesmo lugar em que se encontra o autor, numa profundidade em que nada mais permanece das marcas confortáveis com cujo auxílio (o autor tradicional) constrói a personagem fictícia” (ROSENFELD, 2006, p.93).

Na perspectiva de sugerir um horizonte estético, o que acima se disse linha-se com o retorno do reprimido em que repousa o grotesco, conforme foi proposto desde a leitura de Adorno e Freud (este último visto dentro de uma abordagem histórica relacionada à dialética do belo e do feio). O horizonte estético de *Contos d'Escárnio* conforma-se enquanto protesto do feio e isto consolida uma expectativa estética na qual se insere Hilda Hilst e a predileção expressa na voz do narrador; na linha de uma fragmentação do eu e a consequente arte mínima que engendra o recurso ao monólogo interior e a representação da vida interior das personagens, pela incapacidade para o relato das experiências ou porque não há “ouvintes”, ou porque o próprio agente literário não se compreende enquanto sujeito de uma narrativa, o que se explica pela dificuldade planejada para organizar o conteúdo das fornicações.

Tem-se que o horizonte estético, agora pensado desde a predileção por uma escrita menos arrumada, contrária às grandes narrativas tradicionais, encontra aqui, para além do ancoramento no grotesco, o tipo de fazer literário que dispensa a objetividade e recolhe-se na subjetividade; que suprime o narrador (daí a autoconsciência de Crasso na comparação de si mesmo com a ausência de um tempo linear nos verbos chineses) e absorve o domínio das coisas e pessoas exteriores para dentro do ego.

No entanto, embora o monólogo interior ofereça à imaginação do escritor contemporâneo ricas possibilidades plasmadoras, o recuo nele observado em direção ao interior da consciência, dando continuidade ao processo de refluxo do romance moderno à solidão do eu, transcende o relato dos conflitos internos à consciência em direção à configuração mesma, sem mediação, do fluxo do pensamento numa espécie de radicalização do monólogo interior, conforme defende Rosenfeld:

“a tentativa de reproduzir este fluxo da consciência... leva à radicalização extrema do monólogo interior” (LASCH, 1987, p.83). O narrador desaparece quase completamente, implicando em separar o monólogo interior – em que um narrador onisciente com a sua visão tridimensional descreve o fluxo interno das personagens, ostentando sobre as mesmas um saber de totalidade – de outra técnica que o subordina: o *fluxo da consciência*.

Essa distinção se faz necessária à medida que poderá fornecer o emprego em Hilda Hilst da técnica do fluxo da consciência ou inseri-la no que Robert Humphrey denominou *romance de fluxo da consciência* ou *ficção de fluxo da consciência*. Daí poder-se pensar a recepção do grotesco em *Contos d'Escárnio*, não apenas em termos de retorno do reprimido, mas, sobretudo, dentro de uma dinâmica do fazer literário que vai da narrativa de uma percepção interior do indivíduo, no monólogo interior, ao deixar ser/acontecer tal como é o próprio fluxo, simulando a ausência quase que absoluta do narrador, pelo menos em termos tipográficos, implicando, portanto, numa reflexão sobre os recursos utilizados para fazer fluir o pensamento (ou para fazer fluir o grotesco na consciência).

Na busca de fundar um conceito capaz de traduzir o sentido e o essencial do romance que visa deixar-se representar o livre movimento interno da consciência, chegou-se à expressão fluxo da consciência, conforme Humphrey, apropriando-se do conceito até então restrito ao domínio da psicologia, para aplicá-lo à crítica literária (HUMPHREY, 1976, p.1). Atentando para a análise do fluxo do pensamento, em James, quem primeiro postulou que a consciência é um fluxo em movimento, encontram-se definições como “o pensamento é contínuo” e “o pensamento acontece” (JAMES, 1979, p.121), que permitem compreender o romance do fluxo da consciência como esforço de *fazer acontecer a consciência no seu fluxo contínuo*.

Esse aparecer se dá naquilo que conforma o conteúdo da consciência: o pensamento, que se desdobra num fluxo, ainda segundo James, saltitando de ideia em ideia, movimento causado pelas percepções dos objetos externos, de onde as ideias se constroem e se originam. A relação entre pensamento e consciência consiste, portanto, na substância própria a ela: o pensamento que, semelhante a um rio, transborda a mente, valendo a definição da consciência como “fluxo do pensamento”, “fluxo da consciência” e “fluxo da vida subjetiva” (Ibidem, p.132). Isto seria suficiente para dirimir a importância do conceito quando se trata de refletir sobre o romance contemporâneo no século XX e a sua atenção devotada ao fluir de pensamentos desconexos. No entanto, por outro lado, serve para ratificar a definição de Auerbach para a *mimesis* no século XX:

Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes... introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, de lugares e tempos totalmente diferentes [...] que servem de andaime para os movimentos nas consciências de terceiros. (AUERBACH, 2004, p.477)

Em *Contos d'Escárnio*, o fluxo e as técnicas a ele aplicadas servem não tanto para apresentar conteúdo inarticulado, já que o narrador simula uma autoconsciência – as técnicas servem mais para denunciar a impossibilidade da narrativa ordenada,

a incapacidade de apresentar memórias de uma maneira coesa e previamente elaborada. Uma ilustração desse fluxo, em que se mesclam pensamentos de uma personagem, referência a lugares e pensamentos de terceiros, pode ser buscada em *Tu não te moves de ti*, citado aqui em virtude da dupla viagem que Axelrod faz, no pensamento e em direção à casa paterna. Nesta viagem, passado e presente, pensamentos passados e presentes, próprios e de terceiros se movem num fluxo desesperador e inoportuno.

Quem me vê passar diz que o trem se move comigo amém, sentado imóvel, topografia tensa da minha víscera, articulado pausado uns intangíveis, Axelrod vai se dizendo que, até que enfim, então movi-me, sou este corpo de trem, há em mim estridências, movo-me imóvel em direção à aldeia onde nasci, o existir de Haiága minha tia, com seus cactus cizais, um cogito arrumado de duros verdolengos, há dez anos atrás Haiága se propôs fazer canteiros, vê Axel, começo com alcachofras (HILST, 2004, p.133-134).

Nesse trecho de *Tu não te moves de ti*, visto desde a definição de Auerbach, percebe-se não apenas o fluxo desconexo dos movimentos internos da consciência, mas também a oscilação dos mesmos entre o que a personagem pensa dos outros, de si e, ainda, o emergir de lembranças passadas de outros personagens, as quais se introjetam as suas falas – o encontro com a tia num tempo e lugar distintos do momento da viagem é o andaime para entrar no movimento da personagem secundária. Importa, na definição de Auerbach e nesse trecho, que a

consciência aconteça enquanto fluxo de ideias, de lembranças, numa viagem inarticulada ao insólito que são os pensamentos mais inconfessos e invisíveis.

O mesmo recorte conduz a uma definição que distingue o romance de fluxo da consciência da apresentação psicológica de personagens através do monólogo interior, pois, embora tenha a consciência como “tela sobre a qual se projeta o material desses romances” (HUMPHREY, 1976, p.2), indo além da intenção psicológica, “a ficção de fluxo da consciência difere de qualquer ficção psicológica precisamente por dizer respeito aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção” (Ibidem, p.3). Aqui, tem-se em vista que a consciência se divide na *pré-fala*, não organizada e ainda carente de racionalização, e na *fala articulada* – a síntese própria a esta última, sendo a solução para o conflito da consciência no esforço de ordenar os conteúdos da pré-fala. Seguindo essa estrutura, nos romances de fluxo da consciência, não há a transição da pré-fala ao discurso racional, porque, segundo sustenta Humphrey, privilegia os estágios precários do pensamento.

Com este conceito de consciência, podemos definir a ficção de fluxo da consciência como tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens (HUMPHREY, 1976, p.4).

Para ilustrar essa definição, pode-se ainda recorrer a *Tu não te moves de ti*, pela incessante autodefinição da personagem e os momentos de iminência de um *Isso* inominável,

assustador e inescrutável, perdurando em todo o conto, sem um desfecho sintético que reconcilie a personagem consigo, com a sua história e com a História – nem com a sombra inoportuna e desordenada do imperativo paterno que assoma tão logo ele decide fazer a viagem à aldeia onde nasceu, o que se depreende do seguinte trecho:

Em mim um muito do outro, um quase tudo, um existir para a morte esse meu muito do outro e uma exceção, a minha, ser tudo, ser Axelrod, desnudo me pertencer e se esse que confessa agora suas pompas seus acordes seu vivo prateado, cintilâncias, pensar que sei tudo (HILST, 2004, p.137).

A articulação ordenada que definiria o ser de Axelrod adviria caso ocupasse o lugar do Isso, se ultrapassasse a ordem do pensamento articulando-o numa fala direcionada. Ao contrário, permanece preso aos pensamentos, num acontecer característico de um “cicio crescendo” (Ibidem), sem um fim apaziguador. Sendo este o material a ser representado no propósito da autora, surge, segundo Auerbach, outra problemática quanto à posse da fala: se o escritor, o narrador ou a personagem se apropriam do discurso, indefinição necessária quando se trata de deixar acontecer a consciência no nível mais baixo do fluxo do pensamento.

Todas as fronteiras demarcatórias do espaço do escritor, do narrador e das personagens são abolidas, restando a indeterminação generalizada, que irá, numa espécie de imperativo da forma, no dizer de Adorno, repercutir no leitor. Portanto, a clareza dos papéis dos que participam na trama literária

(inclusive tendo implicações no que respeita a tríade escritor -obra-público) não mais se anuncia, restando a obscuridade quanto à posse da fala: se o herói, uma personagem secundária ou uma terceira pessoa, o escritor, que, conhecendo profundamente os seres que cria, informa características físicas, estados emocionais; por outro lado, a diminuição da distância estética impede que o leitor participe de fora do que no texto é relatado.

Segundo Adorno (2003, p.61), “a abolição da distância é um mandamento da própria forma”; já Auerbach supõe que, se é o escritor o agente da fala, tem-se uma imprecisão quanto à função que exerce porque ele “não se manifesta acerca das suas personagens [...] como alguém que a conhece perfeitamente e que consegue descrever [...] o seu caráter e o seu estado interno a cada instante, com objetividade e segurança” (2004, p.479). Isto sugere que, no dizer de Adorno (2003, p.62), o sujeito literário se desobriga das convenções tão caras ao narrador tradicional, reconhecendo assim a própria impotência, em que os símbolos tipográficos ou gramaticais (AUERBACH, p.479) serviam de ferramenta para operar o distanciamento e a precisão com que observava e descrevia aqueles estados emocionais e de caráter, restando assim a dúvida e incompletude.

Daí as características estilísticas sugeridas por Auerbach para o romance do século XX, consistindo no desaparecimento do escritor como narrador de fatos objetivos, a partir de um saber determinado, implicando ainda na ausência de um ponto de vista exterior ao romance, servindo de suporte para informar acerca da realidade das coisas e das personagens. O escritor torna-se exitoso, pois detém um saber parcial, tendo, em consequência, que duvidar, perguntar e procurar – assim também o narrador e as personagens. E, se duvida e interroga, é porque conhece do mundo que cria o mesmo ou menos que

as próprias personagens e o leitor. A posição do escritor diante da realidade é a dúvida e a procura do sentido, como testemunham textos como *A obscena senhora D*, *Com os meus olhos de cão* e *Kadosh*, de Hilda Hilst.

O caráter exitoso e interrogativo do escritor repercute na postura do narrador, fazendo corresponder na destituição do papel tradicional do escritor a destituição do narrador. Pode-se ilustrar essa postura reticente em *O caderno rosa de Lori Lamby*, no dizer da menina-narradora prodígio: “eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história” (HILST, 2005, p.13). Neste trecho, vislumbra-se não apenas a recusa à ordem cronológica que faz do narrador conhecedor da totalidade do que pretende contar. Nele, ainda é possível sugerir uma analogia com o próprio fluxo da consciência e o seu interesse pela pré-fala ao postular uma criança como sujeito da narrativa – a menina deve contar do jeito das crianças e nelas não é uma peculiaridade o olhar racional e onisciente sobre o mundo. Ademais, a promessa do começo vai sendo esquecida no desenvolvimento dos relatos.

A recusa da ordem cronológica, e a conseqüente auto-denúncia da impotência do escritor, ainda se ilustra com o narrador de *Contos d'Escárnio* na já mencionada passagem sobre os verbos chineses, agora pensada sob outro ponto de vista: o narrador não apenas recusa um tempo linear; ele também recusa um saber onisciente. O mesmo sendo encontrado em “Osmo”, um dos capítulos de *Fluxo-Floema*. Nele, argumenta-se a indecisão quanto a escrever uma estória: “eu gostaria mesmo de lhes contar a minha estória [...] porque não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu [...] estou pensando se devo ou não devo. O medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la” (HILST, 1970, p.63). A

insegurança, a dúvida e a indagação sobre a dignidade do leitor e de si mesmo, quanto à iniciativa de contar, permanece, mesmo que o discurso vá se desdobrando: “olhem, querem saber? Estou cansado de contar essas coisas e tudo mais, tenho uma vontade muito grande de não contar mais nada [...] porque se vocês soubessem como cansa querer contar e não poder porque agora estou dançando” (Ibidem, p.73-74).

Assim, o escritor, recalitrante à norma tradicional da escrita, não é mais aquele da tradição, nem o narrador, que narra ações, situações e caracteres com segurança objetiva – à discreta insegurança subjetiva do escritor corresponde a postura exitosa do narrador e à perplexidade quanto a si e aos outros – sejam estes o leitor ou as personagens. Isto se verifica na citação acima em que se conta a incerteza do contar. O escritor está tão perdido e confuso quanto o narrador e as suas parceiras de infortúnio, as personagens. É neste sentido que em *Com os meus olhos de cão* encontra-se uma confusão entre os três, em que o escritor, na mecânica do texto, perde-se em meio aos pensamentos de Amós Kéres e a intervenção de outras vozes que se intercalam no delírio ensimesmado.

Alô, alô, claro minha querida, evidente que sou eu, agora estou ocupado, claro meu bem, então vai levá-lo ao dentista, sei sei... *Amós passou a língua sobre as gengivas. Também deveria ir ao dentista (claro que tem que ir), com a idade tudo vai piorando ele chegou a me dizer da última vez, quando foi mesmo? não importa, mas disse senhor Amós há uma tensão em toda sua mandíbula, tensão de um executivo falindo, é fantástico, o senhor*

não acorda com dores nos maxilares? Acordo. Então é isso, temos de acertar a sua arcada. Quanto? Ah, é um trabalho difícil. Mas quanto? (mas minha querida, o garoto tá muito manhoso, tem que ir, os dentistas agora são verdadeiras moças, deixa que eu falo com ele, um instante professor). Pois não. *Ah, dispendioso, veja, temos de acertar todos os dentes de cima e quase todos os de baixo, e os de baixo são importantíssimos, nunca se deve perder um dente de baixo, são suportes para futuras pontes, o seu aqui de baixo tá todo roído. (alô filhinho, papai quer que você vá ao dentista, não começa com isso, compro o tênis sim, drops, sei, o que? shorts? Ah, isso não garanto, então levo eles, certo filhinho, alô, evidente que sou eu minha querida, ele vai sim, chego cedo sim tchau tchau)* (HILST, 2006, p. 16-17, grifo nosso).

Esse recorte, de início, traz a impotência do narrador quanto à descrição de Amós – *Amós passou a língua sobre a gengiva. Também precisava ir ao médico [...] com a idade tudo vai piorando* – sendo interrompido bruscamente pela entrada em fluxo – [...] *ele chegou a me dizer da última vez, quando foi mesmo? Não importa [...] – quase disfarçando a carência de conhecimento sobre o que desperta a ligação da esposa, a lembrança de uma ida ao dentista, pois deixa ao próprio Amós o encargo de descrever a visita acima destacada em itálico, cuja incerteza acomete o próprio personagem. O narrador abandona o herói no seu fluxo, aparentemente, por não ter sobre ele domínio, tornando-o narrador, já que o que importa é*

transmitir esta lembrança desencadeada pelo telefonema, ação que se desenrola objetivamente, isto implicando numa relação diferente com o tempo narrativo, empregado aqui para descrever o que se passa na consciência de Amós enquanto fala com a esposa. Segundo isto, lembra Auerbach (2004, p.484): “o tempo da narração não é empregado para o processo em si [...] mas para as interrupções”.

Como a memória de Amós aciona uma lembrança, a visita ao dentista passa a primeiro plano e o diálogo com a esposa, dado objetivo real, é posto entre parênteses (destacado em negrito) dando ênfase principal à negociação que a mente resgata de um tempo passado, evidenciando ainda a plurivocidade de vozes presente no recorte. Pelo menos seis vozes são ouvidas: a do narrador, a de Amós, do reitor da universidade, do dentista, da esposa e a do filho, as últimas dedutíveis da fala do herói. Assim, pode-se asseverar com Auerbach que “da plurivocidade de sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar” (AUERBACH, 2004, p.483)²⁷ o “verdadeiro” Amós Kéres – não aquele que fala ao telefone, mas o que recorda, entre uma conversação com o reitor e um telefonema da esposa – dados objetivos reais – uma interlocução com o dentista.

Por conseguinte, ainda na esteira da reflexão de Auerbach sobre a *mimesis* no século XX, tem-se que o processo de representação da consciência, a partir da citação acima, desenrola-se desde um fragmento de real que desencadeia o fluxo psíquico, motivado por um olhar, um gesto que promove um fluxo

27 Como Auerbach está analisando o trecho de uma obra de Virginia Woolf, a citação termina do seguinte modo: “pesquisar a ‘verdadeira’ Mrs. Ramsey” – o final foi evitado para relacionar o que o teórico diz com a reflexão sobre o recorte na obra de Hilda Hilst.

interminável para “reproduzir a continuação da trama interna da consciência na sua liberdade natural e despropositada” (Ibidem, p. 485). No caso de Amós, o que desencadeia o fluxo, fazendo emergir os subterrâneos da memória, é a conversa sobre a ida do filho ao dentista – nisto, vão se intercalando ao processo interno acontecimentos externos, ressaltando “violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos da consciência, que povoam todo um universo vital” (Ibidem).

Nesses termos, pode Auerbach sentenciar o que distingue o romance de fluxo da consciência: “motivo casual que desencadeia os processos da consciência, reprodução natural ou, se se quiser, até naturalista dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo ‘externo’ e tempo ‘interno’” (Ibidem). Outro exemplo magistral desse processo e da técnica nele empregada encontra-se em *Contos d'Escárnio*, em que o fragmento de real que desencadeia o fluxo, a entrada numa Igreja, prolonga-se por aproximadamente seis páginas, denunciando ainda o autoabandono do narrador, embora com sutis distinções do que se viu em *Com os meus olhos de cão*.

A entrada na Igreja (HILST, 2002a, p.23) ensaia uma reflexão, interrompida pela promessa anterior de falar da morte inusitada do tio chupando um coroinha – a Igreja faz lembrar a morte do tio pela presença do coroinha e, por isto, o discurso se interrompe. No esquema proposto por Auerbach (2004, p.484-485), há nisto duas digressões indicáveis: a primeira, o processo periférico, que desperta a lembrança não da morte do tio, mas de tê-la deixado para contar depois; a segunda é a narrativa que se segue, que apenas se relaciona com a primeira porque nela encontra o toque de real que desencadeia os detalhes implicados no destino de uma morte – grotesca porque tem o propósito do destronamento como se viu mais acima.

O motivo periférico é mantido guardado pelo narrador, para poder relatar os seus contos obscenos, até que se faz a pergunta sobre o porquê da sua entrada na Igreja – “E por que eu teria ido à Igreja aquela manhã?” Indaga-se, e disto se segue uma longa digressão, agora desencadeada pela constatação de que os momentos de tédio e vazio o teriam conduzido para lá, sobre os crimes das instituições católicas (HILST, 2002a, p. 30). Discurso sôfrego e apaixonado, descontrolado que só com muito esforço, em luta com o fluxo que o arrasta, *retorna* à Igreja, saindo do fluxo obsessivo, e ao conflito de que se ocupava. Isto revela, segundo Auerbach, o essencial do romance do século XX:

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentar livremente nas profundidades temporais... a realidade exterior objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro... é apenas uma ocasião: todo o peso repousa naquilo que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador. (AUERBACH, 2004, p.487)

É neste sentido que se pode compreender a função que exercem os dados objetivos da narrativa que pretende explicitar os conteúdos verdadeiros do sujeito, recorrendo à interioridade da consciência. Quanto a isto, Humphrey (1976, p.38) emenda que o desencadeamento do fluxo acentua, ainda,

a liberdade da consciência em face dos conceitos arbitrários do tempo, acrescentando que a duração do fragmento externo não tem importância se contado no relógio e deste modo opera-se a ênfase no que é mobilizado internamente. Segundo ele, uma das técnicas principais para conseguir esse efeito é a “livre associação”, controlada ou pela *memória* – como é o caso dos recortes acima – ou pelos *sentidos* ou pela *imaginação* (Ibidem, p.39). Sobre esta última, a maestria de Hilda Hilst no seu uso, ilustra-se em *Contos d’Escárnio* pelo que desencadeia a entrada na Igreja, mas também em muitas passagens de *Tu não te moves de ti*.

Mais adiante, serão analisados alguns outros mobilizados do fluxo narrativo em *Contos d’Escárnio* – por ora interessa perseguir alguns exemplos noutras obras da autora, de modo a apresentar a riqueza com que nela se organiza a desordem da consciência dos seus personagens, como em *A obscena senhora D*. Pode-se nesta sugerir como fragmento de real desencadeador das vertiginosas associações de Hillé a morte do companheiro de vão de escada: “E agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás, quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da escada, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas” (HILST, 2001, p.18). Neste trecho, estaria aquele elemento de realidade que parece orbitar os devaneios da personagem, tanto que retorna com frequência: “e o que quer dizer isso de Ehud não estar mais? O que significa estar morto?” (Ibidem, p.24) – “como é o Tempo, Ehud, no buraco onde te encontrar morto?” (Ibidem, p.39).

Numa estrutura mais complexa, combinam-se memória, sentidos e imaginação no controle do fluxo, tal como ocorre em *Tu não te moves de ti*, no capítulo “Axelrod (da proporção)”. A viagem de trem faz lembrar a frase paterna, que dá título ao volume, ponto de gravitação de todo o fluxo se repetindo em

diferentes Issos, alternado a outros momentos menores nos quais a realidade serve de pausa para um fluxo, logo mergulhando a personagem num outro. “O trem avança e eu recuo avançando, o pai está morto e eu o trago de volta” (HILST, 2004, p.142). Aqui o fluxo oscila entre afecções dos sentidos que conduzem Axelrod a reflexões combinadas de situações pretéritas ou da condição existencial – a impossibilidade de, movendo-se, sair de si mesmo.

A visão de fotografias ou a escuta do relato de uma aluna fazem com que se lembre do Isso inoportuno: “um alguém de mim mesmo, um, que não sei, move-se se vejo fotografias daqueles escavados” (Ibidem, p.135). Dentro do trem, enquanto está no banheiro, tocam a maçaneta da porta e o fluxo se interrompe, para logo em seguida, malgrado esse chamado do real, continuar, dessa vez com a memória do relato da aluna. Essa perplexidade do fluxo em *Tu não te moves de ti*, também, encontra-se em *Contos d'Escárnio*, apenas suavizando a escrita vertiginosa, buscando acompanhar a fluência do pensamento, o que se transmite ao leitor. No entanto, uma diferença deve ser ressaltada no que respeita a natureza do propósito dos *Contos* e a intenção grotesca. Neste último, alguns elementos do fluxo são particularidades físicas das personagens. Durante um relato, as mãos de Octávia fazem lembrar as “mãozinhas fofas” de Lina (HILST, 2002a, p.15), na discrepância com que acolhe um caralho. Na continuidade do relato, surpreende-se (Ibidem, p.16) com o repentino despojamento de Lina e o fluxo se desloca para os afagos de Octávia.

Tem-se aí o relato de duas safadezas intercaladas ou interrompidas pelo que desencadeia o fluxo narrativo, as “mãos” ou a “surpresa”. No mesmo sentido, a observação do pescoço de Clódia desperta na imaginação de Crasso as suas impressões de Roma, o Lago dos Cisnes e a morte. Em seguida, pelo

esforço de pensamento que as associações requerem, suscita a desagradável lembrança de uma amante – uma “doida pensante” – cujo defeito era pensar sério, inquietando-se, ainda, com a incongruência entre pensar e fuder (Ibidem, p.33). O retorno à descrição do encontro com a artista dá sequência a outra cadeia de associações com os nomes de ambos: “Crasso e Clódia. Estaríamos em Roma? Achei fantástico. Eu havia lido Catulo aos 18 anos quando fodi aquela poetiza magrela e Clódia foi o grande amor de Catulo. Não é o da Paixão Cearense, é o outro” – enquanto os dois se apresentam, vai-se, paralelo, descortinando as possíveis semelhanças entre a sua Clódia e a de Catulo.

Seguindo ainda o estudo de Robert Humphrey, há na ficção de fluxo da consciência, na perspectiva do que a mesma pretende representar, adaptações de modalidades convencionais, no uso especial de padrões e métodos tradicionais como a descrição onisciente, o solilóquio, o drama e o verso. A descrição onisciente como maneira de apresentar material inarticulado (HUMPHREY, 1976, p.32) – ausente quase que por completo em Hilda Hilst; o solilóquio, com o pressuposto tácito de uma plateia (Ibidem), comunicando emoções e ideias relacionadas com uma trama, na qual a atividade psíquica é considerada como um cenário; o drama, na apresentação de personagens e diálogos, instruções para interpretações e descrição de figurinos (Ibidem, p.34); com o uso do verso, intenta-se indicar que o conteúdo é altamente emocional e, não havendo um correlato objetivo para representá-lo, serve para informar o aspecto incompleto do conteúdo não-verbalizado (Ibidem, p.35-36).

Em Hilda Hilst, a descrição onisciente, em geral, desemboca na imprecisão e insegurança do narrador, podendo-se destacar que, na maior parte dos seus textos, há uma

precipitação no apresentar o fluxo desordenado da consciência, por vezes, agonizante, que vai se intensificando conforme avança a trama – pode-se dizer que ela, logo de início, entra *in medias res*, em meio ao fluxo. Todas as suas personagens são agônicas, mesmo em *Contos d'Escárnio*, em que o grotesco parece como resto da existência, como sobras da vida se não há finalidades mais elevadas. Os solilóquios se mantêm no sentido acima, no entanto se evidenciam sem a apresentação precisa do início e do fim, nem da possível presença física de um interlocutor, o que se observa pela ausência dos travessões, símbolo gráfico, em geral, utilizado para indicar a conversação. Pode-se ilustrar isto com *Estar sendo. Ter sido*, pois a obra é um grande solilóquio, em que as falas se distinguem pelo ponto final ou por versos que substituem as falas.

O drama faz-se mais visível nas intervenções zombeteiras da escritora em meio ao fluxo, jogando, por vezes, com a inteligência do leitor e uma possível interpretação precipitada de expressões que, propositalmente lançadas pela escritora, fariam alusão a qualquer sentido mais comum, no propósito de brincar com o leitor, desestabilizando-o e nele promovendo o efeito de insegurança e falta de apoio na realidade objetiva ou qualquer ideia apaziguadora, tal como o fluxo da consciência parece sugerir nas personagens. A percepção do leitor é ligeiramente apanhada, conforme o imperativo *informe-se!* Muito presente em boa parte da obra e o testemunho das crônicas de *Cascos e Carícias* – “E encontraríamos velhinhas magníficas, risonhas, letradas umas quituteiras (*que fazem quitutes*)” (HILST, 2007, p.83, grifo nosso). Em *Contos d'Escárnio* serve de exemplo o jogo de palavras com Catulo ao dizer que não é o da Paixão Cearense e, ainda, da obsessão de uma das suas amantes por citações de Lucrécio: “Ó Crasso (*até aí é texto dela*) e depois Lucrécio” (HILST, 2002a, p.18, grifo nosso).

Mais significativo é o uso do verso, pretendendo demonstrar o estado emocional ou servindo de substituto para material subjetivo sem meios para uma clara expressão objetiva. Acolhendo a apreciação feita por Vera Queiroz, em Hilda Hilst, a prosa reveste-se de matizes poéticos em que, mesmo na descrição das personagens, resguarda o caráter de coisa da palavra tal como o poeta a entende, diferenciando da sua instrumentalização como meio para comunicar algo – em Hilda Hilst, há uma mistura de prosa e poesia (QUEIROZ, 2000, p.18). Indo além dessa questão estrutural, no que respeita ao fluxo da consciência, o verso muitas vezes interpola os diálogos. *Estar sendo. Ter sido* abriga versos substituindo falas e falas na forma de versos. *Com os meus olhos de cão* se inicia com versos, já apresentando o estado conturbado de Amós Kéres:

A cruz na testa
Os dados do que fui:
Nasci matemático, mago
Nasci poeta.
A cruz na testa
O riso sexo
O grito
Descubro-me rei
Lantejoulado de treva
As facas golpeando
Tempo e sensatez (HILST, 2006, p.15).

Em *Contos d'Escárnio*, um verso serve de elemento de controle do fluxo narrativo, tão logo tem início o relato das primeiras safadezas. O verso interrompe a narrativa da “primeira safadeza” e faz lembrar outra bandalha – isto pode ser sugerido por que o retorno à “primeira bandalheira”, embora de imediato

não fique claro que se trata ainda do primeiro relato, teria sido com uma poetisa, de acordo com o que se fica sabendo mais adiante nas digressões da narração. Neste caso, funciona como uma espécie de hiato, como mais adiante é empregado com o título “Hiatos de Crasso no relato”, claramente sugerindo um pequeno entretenimento de Crasso enquanto conversa com Clódia, indicando sugestivamente que imanente a interlocução transcorre um fluxo apenas a ele acessível.

Posso te dobrar joelhos e catar pentelhos?
Posso ver o caralho do emir
E a “boceta de mula” (atenção é uma
planta da família das esterculiácias)
Que acaba de nascer no jardim do
grão-vizir?
Devo comprimir junto ao meu palato
o teu régio talo? Ou oscular tua genitália
dulçurosa Vestália? (HILST, 2002a,
p.36).

E, por fim, a importância da apresentação gráfica nos romances de fluxo da consciência (ou da especificidade da *Aisthesis*, no dizer de Hans Robert Jauss), em que há, segundo Queiroz (2000, p. 17), discutindo a escrita de Hilda Hilst, a quebra das “convenções formais da estrutura do período, no abolir das maiúsculas depois do ponto; tampouco há submissão às convenções do discurso estrito, ao sobreporem-se falas distintas sem qualquer gráfico que as distinga ou ao seu emissor”. Segundo Humphrey (1976, p.51), trata-se de controlar o fluxo dando “sinal de importantes mudanças de direção, de compasso, tempo ou mesmo no foco do personagem”, sendo, portanto, “um controle meramente visual” (Ibidem, p. 54).

Além da pontuação, Hilda Hilst faz cargo de outros recursos mecanográficos que não apenas controlam visualmente o fluxo, mas deixam entrever tão-somente o estado psíquico – e, muitas vezes, nem mesmo facilita com a pontuação o trânsito entre uma cadeia de pensamentos e outra. O travessão usado convencionalmente para distinguir as falas no solilóquio desaparece completamente; a substituição de maiúsculas por minúsculas como que sugerindo a ausência de um sujeito operando a mecânica do texto – pode-se daí sugerir que as ideias não são apresentadas e sim que elas acontecem, como mais acima indicado quanto à postura do narrador.

Se se retoma agora a dialética entre passado e futuro, na diacronia e sincronia das obras, torna-se mais simples situar o grotesco de *Contos d'Escárnio* numa relação histórico-hermenêutica e precisar a sua atualidade em Hilda Hilst. Por um lado, a pergunta essencial à configuração grotesca se renova em face dos problemas histórico-sociais do presente – a política bandalha, a consciência moral fragilizada, a morte de Deus e o descrédito na Igreja Católica – reportando a imaginação da autora a um passado em que o grotesco não se apresentava como perspectiva plástica do assustador e insondável, ao contrário, vai mais aquém, resgatando as ricas possibilidades de demolição e regeneração pela via do rebaixamento do mundo, apelando ao baixo-corporal. A escritora se alinha com uma tradição que caminha na história desde a Idade Média e o Renascimento, em conformidade com as reflexões de Mikhail Bakhtin.

Por outro lado, a pergunta que se renova e se põe para ela, só poderia encontrar resposta atentando para as formas estéticas do século XX – para a literatura grotesca, implica algo que já se manejava nas artes plásticas, conforme as analogias feitas por Anatol Resenfeld na sua reflexão sobre o romance

moderno. O emprego de técnicas narrativas como o monólogo interior – visando apresentar os estados emocionais das personagens – e o fluxo da consciência – visando a uma representação direta dos estados inferiores da consciência – tem lugar na discussão sobre a recepção do grotesco. Este não poderia erigir um mundo ficcional coeso como paralelo a um mundo oficial numa narrativa, embora fantástica, com alusão imediata a uma realidade que se deve negar em função de outra, mais verdadeira – o rebaixamento do mundo só pode ser empreendido se se compreende que este mundo é o da consciência, sendo esta compreendida como cenário, como palco de ações e situações, conforme se observou com os teóricos que se ocuparam, mesmo que brevemente, do fluxo da consciência e o refúgio que nela parece buscar o romance moderno.

À recepção do grotesco, em Hilda Hilst, além de se configurar dentro da perspectiva de uma regressão do feio e da técnica do fluxo da consciência, deve-se ainda atentar para o isolamento do indivíduo na sociabilidade contemporânea, em que se desenvolve um grotesco destinado ao eu sitiado e desamparado em face do real. Isto explica porque parece não ser suficiente ao narrador de *Contos d'Escárnio* escrever lixo e bestagem, mas, conforme ele insiste em deixar claro, fazê-lo numa forma que corresponda às expectativas da era do vazio, da época do eu mínimo. Assim, no tocante a esta obra, a dialética entre passado e futuro, pode ser deduzida do texto mesmo, no qual a bestagem conforma o conteúdo grotesco e a irregularidade quanto ao tempo numa forma estética adequada.

Disso se retira outra característica do grotesco, agora do ponto de vista do fluxo da consciência, declinável do segundo momento destacado do plano narrativo dos *Contos* – trata-se, na maneira como aqui ganha atualidade o grotesco, de uma escrita grotesca, a considerar que o fluxo da consciência, no

intento de criar imagens para o movimento interno e contínuo da consciência, recusa a ordem formal em que repousa a tradição literária até o século XX. Aqui, a escrita serve de protesto contra as leis formais que fazem convergir escritor, narrador e personagem num todo coeso – uma escrita com a qual, na sua *Aisthesis*, na sua apresentação sensível, pretende manifestar que o tempo que interessa é o da consciência, mas, noutra linha, recusar um racionalismo que supostamente se apossa do real das coisas e do mundo. Nesse sentido, no fluxo da consciência a questão central do grotesco – a demolição da cultura oficial pelo rebaixamento – pode ser traduzida como demolição da norma culta pelo rebaixamento.

Inferese, desse rebaixamento da própria escrita pela escrita, certa originalidade da autora quanto ao manejo do grotesco, pois ela retoma a perspectiva do baixo-corporal sem prescindir do horizonte estético-formal que a narrativa de fluxo da consciência, como técnica figurativa (ou mesmo gênero literário), sugere para a percepção do grotesco. No mais, amplia a definição do grotesco como demolição material do mundo e ratifica a sua riqueza plasmadora no tocante àquelas mil formas de dizer um objeto ou descrever uma situação, defendidas por Victor Hugo. Ao que parece, trata-se de uma *demolição formal do mundo* – tanto no que respeita às transgressões da escrita como no que tange às representações da consciência, geralmente tida como lugar da organização formal da realidade objetiva.

Pode-se ir mais adiante e dizer que, em Hilda Hilst, o grotesco serve não apenas para demolir as convenções sociais – como ocorre na praça pública, segundo Bakhtin, ou como foi outrora o projeto do escárnio dos cínicos modernos – mas também a consciência, o eu no qual teve de se refugiar o agente social e, como foi visto, o sujeito literário, quando as instituições (ou o cânone estético) não mais cumprem a promessa

propagada na ocasião de sua homologação. Postulado possível com a sugestão do fluxo da consciência como horizonte estético para a atualidade do grotesco.

No entanto, uma questão se põe no tocante ao recurso de que se vale o grotesco na sua empreitada: o riso. Para que o grotesco no fluxo da consciência volte-se contra a consciência – ou contra aquele que com ela mediatiza o mundo, o Ego – é preciso que o próprio riso tenha se modificado, assim como a relação do eu consigo e com as convenções. O horizonte estético de *Contos d'Escárnio*, conforme aqui sugerido, contribuiu para delinear, do ponto de vista da sincronia, a recepção do grotesco – mas, ao possibilitar sugerir que disto se deduz o eu como objeto do riso grotesco, suscita a suspeita sobre mudanças do riso na elaboração estética de Hilda Hilst. Isto é, sugere que se o grotesco sofre alterações com o fluxo da consciência, o mesmo ocorreria com o riso grotesco.

Daí a necessidade de complementar a construção do horizonte estético do presente literário com uma apreciação sobre o escárnio e indagar as peculiaridades do riso em *Contos d'Escárnio*. O grotesco é demolição material do mundo; no fluxo da consciência, torna-se demolição formal da consciência e da escritura; mas também pode ser demolição do riso. Ao que parece, em Hilda Hilst, o escárnio volta-se contra o próprio escárnio.

Contos D'Escárnio como demolição do riso

A inserção da problemática do riso no contexto de um horizonte estético da atualidade encontra a sua justificativa na incorporação do riso popular à grande literatura, durante o Renascimento, podendo assim alinhar esta capitulação com o escrito de Hilda Hilst, *Contos d'Escárnio*, em que, como já visto, tomando como forma o fluxo da consciência, confere

novas colorações ao grotesco. O riso radical, universal e alegre, segundo sustenta Bakhtin, “separa-se das profundezas populares e com a língua ‘vulgar’ penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia ‘superior’” (BAKHTIN, 2002, p.62), passando a ser uma questão de literatura²⁸ – e Hilda Hilst fez da linguagem “vulgar” uma questão do fluxo da consciência.

Arriscando uma interpretação segundo uma pretensa evolução cronológica, o riso e os seus efeitos transitam da praça pública e da linguagem vulgar para o gabinete e a linguagem elevada, do “estágio da existência quase espontânea para um estado de consciência artística, de aspiração a um fim preciso” (Ibidem, p.63), e enclausura-se, por fim, no fluxo da consciência. Se a ficção de fluxo da consciência radicaliza o isolamento que faz nascer o romance; também se pode afirmar que radicaliza o influxo do riso, na obra de Hilda Hilst, se não nos resultados, pelo menos no seu objeto: o Ego.

A isso se devem acrescentar as novas formas de afirmação individual e social na presente época, na qual se evidenciam fenômenos de um narcisismo e individualismo exacerbados, o que coloca para o riso novas questões e alvos – ele já não é o mesmo quando cada um se fecha no horizonte de si mesmo, ou ainda, se o mundo circundante declina em face dos projetos de autorrealização e autoafirmação. É neste sentido que Gilles Lipovetsky irá supor a existência de uma *sociedade humorística* para caracterizar as peculiaridades do riso na sociedade de massa, em que a “divisão entre o cômico e o cerimonioso se

28 O autor emenda ainda que essa transição teria ocasionado o surgimento de grandes escritores de importância mundial, como Bocaccio, Rabelais, Cervantes e Shakespeare. Seguindo essa linha de raciocínio, sugere-se que *Contos d'Escárnio* também seria fruto dessa apropriação do riso pela literatura.

dilui, beneficiando um clima largamente humorístico” (2005, p.112). No mesmo sentido, explica-se Georges Minois, quanto à motivação para a escrita do volumoso *História do riso e do escárnio*, que o riso foi largamente difundido e, ao mesmo tempo, está fora das ruas, acolhendo assim os resultados da reflexão do filósofo francês. Conforme argumenta Minois, a sociedade humorística é:

Uma sociedade que se quer *cool* e *fun*, amavelmente malandra, em que os meios de comunicação difundem modelos descontraindo, heróis cheios de humor e em que se levar a sério é falta de correção. O riso é onipresente na publicidade, nos jornais, nas transmissões televisivas e, contudo, raramente é encontrado na rua. (MINOIS, 2003, p.15)

Essa proliferação do riso, ao ponto de conformar um *éthos* humorístico, contribui para ler de outra maneira as persistentes exigências dos editores que tanto inquietam os escritores criados pela imaginação de Hilda Hilst. Embora no capítulo precedente se tenha tocado neste ponto, por ocasião da reflexão sobre o grotesco, aqui, com essa atmosfera ampliada do comportamento “alegre”, textos como *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Fluxo-Floema*, nos quais a autora exerce a crítica em relação ao mercado de livros, não apenas a questão mercadológica constitui a ideologia editorial, sobretudo, a necessidade do riso serve de pressão sobre o escritor e os editores. O interesse pela literatura de entretenimento não é unicamente o da Indústria Cultura – na esteira de uma teoria ou história do riso, a própria sociedade, por razões mais individuais do que coletivas, exige um abrandamento do fardo da realidade e das

incongruências do mundo, o que seria possível com boas doses de humor.

O riso responde a essa expectativa – no mesmo sentido que Hilda Hilst respondeu com o riso não somente às gananciosas recomendações dos mensageiros de uma época decadente. A trilogia traduz essa resposta e pelos motivos que agora podem ser detalhados, em especial *Contos d'Escárnio*. No entanto, longe de ser uma arbitrariedade, esse termo de um trajeto histórico, por assim dizer, que resulta na sociedade humorística, é inerente às potencialidades do riso, no qual, deve-se notar, o escárnio da autora caminha na contramão: ao mesmo tempo em que promove o riso, recupera-o das formas degradadas com que nele investe a atualidade; responde à demanda social – e editorial – que oprime os escritores sem na verdade responder – ela recusa escrever para o entretenimento e, neste sentido, recupera o baixo-corporal tão caro ao grotesco, segundo as análises de Bakhtin.

Desse modo, uma definição sumária do riso pode contribuir à compreensão do processo de degeneração e queda e, conseqüentemente, da difusão massiva e cotidiana que dele faz uma presença absoluta e obrigação convivial e não mais pausa ou recusa da seriedade repressora, permitindo tratar do uso que faz a autora em *Contos d'Escárnio* e as conseqüências possíveis desde o fluxo da consciência.

Para Bakhtin, a Idade Média serve de modelo para a autenticidade do riso. De caráter histórico-social, espalha-se contra toda seriedade caduca e conservadora – no mesmo sentido do que já foi dito sobre o grotesco; manifesta a necessidade de constituir, ao lado das formas canônicas, formas cômicas, sugerindo com isto uma segunda natureza do homem (BAKHTIN, 2002, p.65) – uma natureza estúpida e festiva (Ibidem, p.66); mantém uma relação com o tempo e com a

mudança social e histórica, ensinando a olhar para o futuro, rindo dos “funerais do passado” (Ibidem, p.70). O riso é, neste sentido, um delimitador das épocas históricas, rendendo, para o historiador russo, a simpática definição de tempo como o “garoto brincalhão de Heráclito” (Ibidem, p.71).

Nesse sentido, o riso possui caráter revolucionário ao formar uma consciência histórica, com um alcance social que a todos alberga e a todos solidariza devido à universalidade, pois se volta contra o mundo inteiro e não uma particularidade do mundo (Ibidem, p.73). Longe de ser uma “sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal” (Ibidem, p.79) – à diferença da sociedade humorística, embora esta possa ser vista como paródia da universalidade que por ora se diz do riso. Assim, encontra como objeto uma realidade opressora que tanto se deve libertar no exterior quanto no interior, estando a serviço não apenas das mudanças históricas, mas também da formação de uma mentalidade dessa mudança. Assim, ganha força o dizer de Bakhtin sobre o riso medieval:

O riso não é forma exterior, mas *forma interior* essencial... liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande *ensor interior*, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos. O riso revelou o princípio material e corporal sob a sua verdadeira acepção. Abriu os olhos para o novo e o futuro. Consequentemente, ele não apenas permitiu exprimir a verdade

popular antifeudal, mas também ajudou a descobri-la, a formulá-la interiormente. (BAKHTIN, 2002, p.81, grifos do autor)

Da compreensão do riso medieval em Bakhtin, pode-se inferir uma definição do riso como algo a serviço do homem em questões sociais e históricas – definição ampliável à existência, conformando uma solução, no sentido de desvelar ao homem possibilidades ainda não reveladas de como lidar com as indagações postas pela vida. Se o que consolidava os grilhões medievais não mais fazia sentido, o riso revelou esse não sentido e lançou uma época no porvir, pela gargalhada e pelo rebaixamento. Pensar essa estrutura em termos mais gerais, para além de uma época histórica, o sem sentido, seja quando o Cristianismo não mais se sustenta em argumentos persuasivos, seja quando a vida mesma se apresenta indecifrável, enquanto argumento em função da definição do riso, reforça-se com as indagações de Georges Minois na problematização do riso na atualidade.

Se verdadeiramente nada tem sentido, o escárnio não seria a única atitude “razoável”? O riso não é o único meio de nos fazer suportar a existência a partir do momento em que nenhuma explicação parece convincente? O humor não é o valor supremo que permite aceitar sem compreender, agir sem desconfiar, assumir tudo sem levar nada a sério? (MINOIS, 2003, p.19).

Essas indagações, que estariam na essência do riso, servem ao historiador francês para sentenciar uma definição geral do riso como uma das maneiras de portar-se diante do mundo e seus mistérios insondáveis. No seu dizer, “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência” (Ibidem) – resposta para o conflito; solução para o confronto com o mundo. Este significado do riso já estaria, segundo Bakhtin, figurado na Idade Média, agora amplamente mais elaborado e menos circunscrito, até mesmo porque o que Bakhtin quer enfatizar é o surgimento espantoso do riso medieval que coincide com a decadência dos costumes de toda uma época.

À insurreição histórico-social acrescenta-se uma dimensão metafísico-existencial, melhor elucidável por Verena Alberti no seu estudo sobre a relação entre o pensamento e o riso, para a qual “o riso partilha com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o esforço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites... torna-se carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento” (ALBERTI, 2002, p.11). Embora ela se ocupe, e também Minois, de reflexões mais contemporâneas, o que aproxima ambos os autores de Bakhtin e o riso medieval é a aposta humana de que a gargalhada é uma possibilidade de desvencilhar o homem do que o aprisiona – seja no domínio dos costumes seja no do pensamento sobre o sentido do mundo e da vida.

O riso é o movimento positivo e infinito que põe em xeque as exclusões efetuadas pela *razão* e que mantém o nada na existência [...] o riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para

encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver, e apreender a realidade que a razão não atinge. (ALBERTI, 2002, p. 12, grifo do autor).

Assim, o riso tanto é a recusa de um mundo pela revelação de novas perspectivas, como também é resposta à existência e constatação dos limites da razão séria, quando esta se confronta com o nada, com o inefável, o inescrutável – daí Hilda Hilst defender que aquele que não ri distancia-se de Deus, que é vã toda busca de sentido na seriedade. Transgressão ou resignação, trata-se de uma maneira de estar no mundo – ou numa atitude revolucionária ou na aceitação de que há no mundo algo insondável, que a razão não atinge. De um modo ou de outro, opera-se o que Freud denomina como superação de um obstáculo, cujo efeito é mediado pela produção do chiste. O riso seria então resultado dos chistes bem sucedidos, um regozijo de uma atitude que burla a repressão e a proibição – os chistes “tornam possível a satisfação de um instinto [...] face a um obstáculo. Evitam esse obstáculo e assim extraem prazer de uma fonte que o obstáculo torna inacessível” (FREUD, 1997, p.121).

Ante a supressão da cultura oficial, o riso se oferece como maneira de superação sem necessariamente afrontar de modo direto a repressão que a mesma exerce. Lá onde algo se apresenta como obstáculo ao entendimento e paralisa a ação, o riso sai em defesa para fornecer uma saída. É o que ocorre quando a razão, não podendo dizer sobre o ser e a vida, apresenta-se na sua incontestante feição absurda – o riso facilitaria este confronto, entre as ambições da razão e a constatação dos seus limites, buscando um desvio menos acusatório para fazer valer o que pretende. No dizer de Alberti (2002, p. 15), a gargalhada “é

necessária para sair da verdade séria, da crença na razão e da possibilidade da existência”, sendo ainda “uma solução tanto para o pensamento aprisionado nos limites da razão quanto para o ser aprisionado na finitude da existência” (Ibidem, p.24).

Não importa se o inimigo é o poder instituído ou o inefável, o riso encampa a sua tarefa e produz no homem um desenlace histórico-social ou individual; seja voltando-se contra uma ordem repressora representada nas instituições convencionais ou contra os possíveis dilemas sem resposta da existência, o riso labora em favor e através do homem, promovendo um refúgio verbal que consecuta na liberação, mesmo que, em seguida, o retorno à ordem do mundo seja inevitável. É neste sentido que Freud, ainda tirando os ganhos do estudo sobre os chistes e os seus benefícios, contribui para uma definição do riso, enquanto comportamento em face de uma cultura ou estrutura psíquica opressora. Segundo ele, “já que somos obrigados a renunciar à expressão da hostilidade da ação [...] desenvolvemos [...] uma nova técnica de invectiva [...] Tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos por linhas transversais, o prazer de vencê-lo” (FREUD, 1997, p.123).

Os aspectos da definição até aqui proposta abrangem ainda um elemento sem o qual o riso não produz o seu efeito: o riso é uma atitude social. Bakhtin já teria dito que o riso grotesco é popular e se realiza principalmente nas formas festivas do carnaval, em que todos participam fazendo da praça pública palco do mundo. O riso exprime, nas suas palavras, a “verdade popular do não-oficial” (BAKHTIN, 2002, p.78), em que se exorciza o “medo moral que acorrentava e obscurecia a consciência do homem [...] do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos

castigos de além-túmulo, de tudo que era mais temível que a terra” (Ibidem), temível igualmente a todos, exorcizado pelo riso popular e daí o seu caráter social.

Em Freud, essa articulação social do riso será pensada desde a estrutura do chiste, pois, segundo ele, “ninguém se contenta em fazer um chiste apenas para si” (1997, p.166), havendo uma necessidade de transmissão que se completa numa terceira pessoa. Esta sim se beneficia do prazer promovido por um chiste, numa dialética que se inicia naquele que primeiro o produz. No chiste, o riso pertence à outra pessoa que participa da liberação do interdito iniciada com o dito espirituoso, cuja comunicação fornece um acabamento da elaboração visando desarmar a repressão; este processo se conclui e encontra o seu desfecho no outro que ri, sem o qual não seria possível. Aqui o riso é um produto de uma atividade psíquica, não tem muito do riso medieval, mas conserva a necessidade imprescindível de alguém que participe no jogo de destituição do interdito. Segundo Freud, “se um chiste entra a serviço de um propósito de desnudamento ou de um propósito hostil, pode-se descrevê-lo como um processo psíquico entre três pessoas [...] o processo psíquico nos chistes se cumpre entre uma pessoa (o eu) e a terceira (a pessoa de fora)” (Ibidem, p.167-168), sendo a segunda pessoa o objeto do gracejo.

De argumento semelhante faz uso Henri Bergson nos seus ensaios sobre o riso, nos quais, logo de saída, defende que se trata da comunicação entre uma inteligência e outras inteligências, que requer entendimento e cumplicidade, sendo, portanto, algo pertencente a um grupo e não a um indivíduo isolado. O riso é social, sustenta este filósofo, e para compreendê-lo “é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar a sua função útil, que é uma função social [...] O riso deve corresponder a certas

exigências da vida comum. O riso dever ter uma significação social” (BERGSON, 2007, p.6). Além de ratificar, junto a Bakhtin e Freud, o domínio social do riso ainda endossa que ele é próprio do homem, que o eleva acima dos animais e o rebaixa em relação a Deus.

Seja como resposta às aporias da razão, aos seus limites, quanto ao domínio que a mesma tenta abarcar, seja no seu aspecto social – tanto a definição como o âmbito do seu acontecer – o riso possui uma história e se tornou em diferentes épocas o suporte para a contraposição ao sério. Segundo Georges Minois (2003, p.630), há três concepções históricas do riso: o primeiro é o *riso divino*, com o seu aspecto positivo, pois “rir é participar da recriação do mundo [...] simulando um retorno periódico ao caos primitivo, necessário à confirmação e à estabilidade das normas sociais” prevalecendo a coesão e a força sociais – é o riso da antiguidade; o segundo é o *riso diabólico*, de caráter negativo, porque nele se trata de demonizar as crenças estabelecidas e demolir o mundo cristão existente (é o riso grotesco de que trata Bakhtin no seu estudo da cultura popular na Idade Média) – o riso é a “desforra do diabo” (Ibidem, p.631).

O terceiro é o *riso humano*, cujo caráter interrogativo deixa transparecer a sua origem nas “crises de consciência da mentalidade européia” (Ibidem). Tem início no século XVIII, como troça da religião e do absolutismo, estende-se pelo século XIX, no qual combate os governos monárquicos autoritários, que, no século XX, contribui para desafiar e fazer recuar as ideologias (Ibidem, p.632). Este período marca, segundo a divisão sugerida por Bakhtin, o prolongamento do processo de degeneração e decomposição do riso com o surgimento, no século XVII, de formas reduzidas do riso como o humor, a ironia e o sarcasmo, nas quais “o tom alegre e positivo subsiste, mas tudo

se torna mesquinho, reduzido, simplificado” (BAKHTIN, 2002, p.102). Mantém-se o caráter subversivo, no entanto, como também notou Minois, sem a sua positividade, apesar da ambivalente destruição e construção. O riso se interioriza, no dizer do historiador francês, embora se volte contra as posturas autoritárias do absolutismo e das ideologias, aproveitando-se das brechas do pensamento e culmina na destronação do próprio sujeito ridente.

O riso insinuou-se nas brechas abertas pela filosofia no seio da consciência humana individual. O humor está nos calcanhares da dúvida. Ele aparece quando as ciências humanas mostram a fraqueza e complexidade do ser humano. Este começa a rir de si mesmo, a zombar de suas antigas pretensões, e não se levar a sério, demonstrando certa ternura consigo. É a vez do próprio ser, da existência, que, tendo perdido o sentido, se torna objeto de derrisão. O riso engolfou-se por todas as brechas abertas pelas ciências nas certezas humanas (MINOIS, 2003, p.632).

Disso se conclui, para o propósito de pensar o grotesco no fluxo da consciência e o riso que lhe é característico, à medida que, como foi sugerido, há no mesmo uma espécie de radicalização da solidão que origina o romance – um recuo em direção ao eu, em cujo sentido o próprio riso parece mover-se, seguindo o desenvolvimento histórico do uso que dele se fez ao longo dos tempos. Possibilidade plausível se se empreende

uma reelaboração do esquema acima proposto: se no século XVIII a instituição religiosa e o absolutismo foram objeto de derrisão; e o século XIX voltou-se para os governos autoritários, sendo proveitoso nas lutas sociais; ao que tudo indica, no século XX, é o próprio indivíduo, sede das ideologias, das crenças, das certezas e da verdade sobre o mundo – como se habituou pensar desde René Descartes e Immanuel Kant – que se torna a predileção do poder derrisório do riso. A instituição de um Ego forte, onipotente e senhor do mundo e a destituição das tradições opressoras, resulta na elevação do Ego como objeto de derrisão.

Formula-se, assim, um cenário propício para encampar a configuração do princípio material e corporal com a técnica estético-formal do fluxo da consciência, conforme se encontra em *Contos d'Escárnio*, no sentido trabalhado no capítulo anterior, podendo sugerir em defesa deste texto de Hilda Hilst que nele o riso zomba do próprio sujeito, que o escárnio escarnece do próprio escárnio. Esta suposição melhor se complementa e sustenta atentando para a mesma divisão historiográfica proposta por Lipovetsky, com o acréscimo de um estudo sobre as funções do riso no que ele chama de sociedade pós-moderna, na qual a perplexidade do riso moderno, acusada por Minois como “interrogação, flutuando sobre o abismo em que as certezas naufragam” (Ibidem), acirra-se no sentido de difundir no todo social uma atmosfera alegre e descontraída. Trata-se, defende ele, de um “humor de massa” ou “humor pop” existindo numa sociedade humorística, como mais acima foi dito, na qual o riso perde a sua força derrisória e adquire um papel social completamente distinto de épocas anteriores.

Como o faz Bakhtin, que pensa as fases do riso desde a Idade Média, devido ao fator histórico a ele inerente, e diferentemente de Minois, que estende a cronologia a épocas

mais remotas, incluindo o riso nos mitos gregos (o que ele compreende por riso humano abarca todo o âmbito da divisão sugerida pelo historiador russo e o filósofo francês) – Lipovetsky trabalha na perspectiva de três fases do riso, sendo a primeira a da Idade Média, ligada à “profanação de elementos sagrados, à violação das regras oficiais” (LIPOVETSKY, 2005, p.113); a segunda, em que se observa a decomposição reducionista mencionada, na qual o “cômico entra na fase de dessocialização: privatiza-se, torna-se ‘civilizado’ e aleatório” (Ibidem, p.114). O riso perde aquele excesso que produz a “gargalhada ensurdecadora do Renascimento”.

A terceira fase, e com ela a contribuição que Lipovetsky sugere para a história do riso e que Minois entende como possível morte do riso, importante para os propósitos do presente estudo, é a fase do *riso lúdico* e do *humor de massa*, sem excesso e sem sarcasmo, o *riso-ópio do povo* (MINOIS, 2003, p.599), característico da sociedade humorística – sem gargalhada e discreto, escárnio que de nada escarnece; o riso para entretenimento de massa, disseminado, abarcando todo o cotidiano, todo o existente, dissolvendo o contraste fundamental entre sério e não sério, cuja única finalidade consiste na promoção da alegria festiva – um riso puro, abstrato porque encerra em si mesmo o seu sentido e finalidade.

Humor positivo e desenvolto, um cômico adolescente à base de uma extravagância gratuita e sem pretensões [...] não tem vítima, não zomba, limitando-se apenas a prodigalizar uma atmosfera eufórica de bom humor e de felicidade sem avesso [...] o humor contemporâneo não deseja ser profundo e descreve um universo

radioso [...] o humor tem mais a ver com o espírito, como se uma certa profundidade pudesse fazer surgir o perigo de estragar o ambiente de proximidade e de comunhão. (LIPOVETSKY, 2005, p. 115).

O humor de massa é o humor da cultura de massa visando acrescentar doses de riso ao hedonismo de massa, importando promover o esquecimento das tensões da realidade, numa intenção claramente narcísica. Humor dominante que “já não aceita a inteligência das coisas e da linguagem, a superioridade que o espírito possui” (Ibidem, p.116) – como nos chistes estudados por Freud. Pode-se aventurar dizer que se trata do riso do mínimo eu que, incapaz de ligar-se ao mundo, torna-se incapaz de rir do que lhe é exterior, das instituições opressoras, já que não as reconhece nem como realidade antagonica; da constatação trágica da finitude, cuja consciência revela ao homem o estar fadado à morte; da assustadora experiência do absurdo da vida, porque esta se tornou uma questão psíquica. O riso em função da fuga, para evitar o confronto, no mesmo sentido que se evita o mundo no recolhimento na interioridade. Deste modo, “é o eu que se torna um alvo privilegiado do humor, objeto de zombaria e de auto-depreciação” (Ibidem, p.119).

Sobre esse recuo do riso tomando o eu como objeto, à semelhança do que já se disse sobre a literatura, com que se deu início à reflexão sobre o fluxo da consciência, Minois lança a suspeita de uma pretensa morte do riso. Apelando para o riso humanista, dá-se uma abolição dos sentidos do diabólico e do divino. A morte do riso consistiria na morte do diabo e também na morte de Deus, restando apenas rir do absurdo, perdendo assim os seus objetos preferenciais. Isto se dá por

conta da obrigatoriedade de rir ou pela realização do projeto social de desencantamento do mundo, no qual o humor assume o lugar da gargalhada indiscreta. Difusão que problematiza o próprio riso: “o humor universal, padronizado, midiático, comercializado, globalizado, conduz o planeta. Mas será que esse riso é apenas um rictus obrigatório? Quando nada existe de sério, é possível ainda rir?” (MINOIS, 2003, p.554).

Denuncia-se, com isso, a ausência do sério contra o qual o não-sério investe, não porque o riso tenha realizado o seu *telos* profético de um futuro melhor, mas porque as indagações sobre o mundo foram esgotadas, segundo suporia uma época que resolveu todas as contradições existentes – “tendo esgotadas todas as certezas, o mundo tem medo e não quer que lhe digam isso; então ele fanfarreia” (Ibidem), para não olhar em volta, para esquecer a revolta, para vendar à alma o infortúnio, e a possibilidade da catástrofe total; melhor rir de tudo, do sério e do não-sério, pois assim não há por que confrontar-se. No dizer de Minois, “o riso moderno participa também do desenvolvimento do mundo. Mas o que é dessacralizado é o sagrado tradicional, dogmático, preciso, definido, compilado, classificado, esclarecido, ensinado” (Ibidem, p.585).

Dessacralizado o mundo, e tendo ante si apenas a bomba atômica e com esta a iminência da extinção da raça humana, o riso volta-se para o nada, o absoluto e o sério que a ele se presta como risível. Assim, o risível do século XX é o próprio absurdo da existência ante o nada – o riso é autoderrisório, já que a derrisão antes orientada para o sério volta-se para o próprio agente da derrisão. Se o riso privilegia o sagrado como alvo da derrisão, numa época em que ocorreu a completa destituição do sagrado, em nome da sacralização do indivíduo, resta ao riso buscar refúgio neste novo centro do endeusamento, a individualidade. Tornando-se o eu o último refúgio do

sagrado, argumenta Minois, “tudo estando dessacralizado, só resta ao homem uma única coisa em que pode crer: sua individualidade. E o riso, que se alimenta do sagrado zombando dele, tem agora o eu como alvo privilegiado” (Ibidem, p.624).

Neste sentido, o homem moderno é uma criatura inacabada, um “Narciso derrisório que deveria explodir de rir ao se olhar no espelho” (Ibidem, p.590). Assim, o riso espraia-se por toda parte e zomba de tudo, de modo que só restou ao homem o riso porque Narciso vendo o mundo como um grande lago de proporções oceânicas, nele encontra o prazer sem um exterior antagônico ao seu autodeleite. Ainda, seguindo a reflexão do historiador francês, “a sociedade encoraja esse humor de autoderrisão, porque tal riso é, ao mesmo tempo, um modo de autorregulação do indivíduo, última ameaça contra a coesão social” (Ibidem). Em conformidade com Lipovetsky (2005, p. 121), “a civilização prossegue a sua obra, agenciando uma humanidade narcísica sem exuberância, sem riso, porém supersaturada de sinais humorísticos”.

Em complemento à discussão quanto ao riso na atualidade, digna de nota vem a ser a problematização feita do riso por Vladimir Safatle, em *Cinismo e falência da crítica*. Nesta obra que discute o lugar do cinismo na racionalidade contemporânea, pode-se encontrar um paralelo ao que Lipovetsky denomina sociedade humorística e o tipo de humanidade narcísica que a mesma agencia, reduzindo o riso ao humor de massa, o humor pop produzido por uma personalidade alegre e festiva. À sociedade humorística, alinham-se conceitos como capitalismo carnavalesco, ideologia da ironização; do mesmo modo, ao lado da personalidade *cool*, alinham-se as identificações irônicas como instâncias de sociabilidade. Trata-se de sugerir uma outra leitura do riso na sua atualização, pelo viés da difusão e da atenuação do sério e do não-sério.

Como ponto de partida, a compreensão do cinismo enquanto figura do pensamento a serviço do desmascaramento das fachadas ideológicas – seja contra a moral dominante ou no reverso da política, o cinismo, tal como se difundiu na antiguidade, fazia as vezes de crítica, uma maneira de pensar as contradições e insuficiências do poder instituído. Nesta perspectiva, para o bom entendimento da sociabilidade numa época em que os grandes discursos perderam sua força de argumentação e a ideologia dominante entrou numa crise de legitimidade, Safatle (2008, p.13) faz cargo do cinismo, enquanto “certo modo de funcionamento de padrões de racionalidade em sociedades pós-ideológicas”, acenando para um “problema geral referente à mutação nas estruturas de racionalidade em operação na dimensão da práxis” (Ibidem).

Assegura ele que se trata de um tipo de racionalidade que se instaura quando uma sociedade entra num “processo de crise de legitimação, de erosão da substancialidade normativa de ávida social” (Ibidem). Este processo, na abrangência da totalidade da vida social, consiste na dualidade das respostas práticas encontradas por diferentes indivíduos e grupos aos imperativos sociais: uma dupla obediência, por um lado, consistindo na “lei simbólica que visa normatizar”, por outro, em “imperativos de conduta atualmente pautados por exigências de satisfação irrestrita” (Ibidem, p.15). O resultado disto será a oscilação entre obediência e transgressão, legitimáveis na base do cinismo, pois trata-se aí do “funcionamento de uma forma de vida que parece sugerir sistemas de normas e valores que se invertem no momento mesmo da aplicação, sistemas em que lei e transgressão são enunciados, ao mesmo tempo, como imperativos” (Ibidem, p.16).

Uma sociedade que reforça vinculações maleáveis ao sistema de normas vigente, apenas pode ser caracterizada com

bases no “cinismo”. É neste sentido que se instaura nas sociedades pós-ideológicas, no dizer de Safatle, uma *racionalidade cínica*, para a qual tudo se equivale, lei e transgressão. E isto atinge decisivamente o lugar do riso neste modelo de racionalidade e prática social, tenha-se em mira o papel que a ironia enquanto figura de contraposição – sobretudo, porque o capitalismo, aderindo ao cinismo como padrão de racionalidade e comportamento, faz-se crítico de si mesmo, com o cinismo pós-ideológico capitula toda a perspectiva da crítica. E sendo o riso uma das formas de fazer desabar pela denúncia irônica uma estrutura ideológica, chega a perder muito do seu sentido.

Assim, no mesmo sentido da sociedade humorística, surge um *capitalismo bufão* (Ibidem, p. 92) ou *capitalismo carnavalesco*, não apenas domesticando o riso e, nisto, as potencialidades derrisórias da gargalhada ou do chiste gracioso e do sorriso irônico – o que conduziria à reconciliação, no sentido vislumbrado por Bakhtin, no que se refere ao riso grotesco, e Freud, no tocante aos benefícios psíquicos do chiste: o da liberação que, na duração do gracejo, anistia daquilo que se apresenta enquanto repressão – a cultura oficial da Idade Média ou as instâncias repressoras do ego. O riso, usurpado do seu poder derrisório, de destronador, termina cedendo lugar para aquele que antes era o seu alvo.

Assim, reforça-se a sugestão feita logo mais acima: o correspondente conceitual à sociedade humorística é o capitalismo bufão, que absorve na sua racionalidade as dimensões degradantes do riso, podendo-se inferir que se trata de um “riso que não reconcilia” – o riso que se dirige do poder no rumo dos indivíduos, invertendo a lógica da produção do riso que outrora se endereçava dos indivíduos às organizações do poder. Na ótica do cinismo, defende Safatle, o capitalismo não se leva mais a sério, demolindo o valor por ele próprio

criado – o discurso do poder já rir de si mesmo, deixando ao riso tão-somente o papel de agente da sua perpetuação – da domesticação do riso pela ironia passa-se à sua convocação aos propósitos ideológicos. O capitalismo legitima-se na racionalidade cínica, não demandando a crença cega em valores eternos – na verdade, atua demolindo-os constantemente, cujo instrumento para tal será o riso, do que se pode inferir que o capitalismo corrompe o riso pondo-o ao seu serviço. Neste sentido, sustenta Safatle:

A força do capitalismo viria do fato de ele não se levar mais a sério, já que minaria a todo momento o valor da lei que ele próprio cria [...] “poderíamos todos tomar distância dos conteúdos normativos do universo ideológico capitalista porque o próprio discurso do poder já ri de si mesmo” (SAFATLE, 2008).

Daí a problemática que surge quanto ao riso, quando o poder que deveria ser o seu alvo já faz risível a si mesmo – se Minois discute a autoderrisão no sentido do indivíduo que se faz risível para si mesmo, tem-se aqui uma variante sua: o capitalismo torna-se autoderrisório – o eu ri de si mesmo como reflexo do poder que ri de si mesmo. Se se tem em mente que “um dos móveis mais usados pela crítica esclarecida foi o riso como modo de desmascaramento das imposturas do poder” (Ibidem, p.94), como veículo da crítica, o riso passa a não mais funcionar, antes se torna reacionário, pondo-se ao lado da manutenção dos costumes, do poder, da lógica, da moral e da política. Opera-se com isto uma inversão das suas funções tradicionais – “a crítica que se serve da ironia seria vinculada à lógica da conservação” (Ibidem, p.95).

De contestador de normas e valores, ou de denúncia de atitudes mecânicas, segundo Henri Bergson, no seu artigo sobre o riso, converte-se em “acordo universal sobre conteúdos” (Ibidem, p.96) pré-fixados e pré-ordenados, impostos aos grupos sociais, apresentando ao homem não a liberação positiva que as definições tradicionais a ele atribuíam, como se viu de Bakhtin a Freud, mas a “estranha impossibilidade de ultrapassar aquilo que se coloca na efetividade [...] uma estranha ironia que sustentaria a efetividade ao zombar daqueles que procuram zombá-la” (Ibidem). O riso, de agente do homem, torna-se agente contra o homem. Arregimentando em defesa da ideologia, indivíduos agrupados sempre dispostos a rir dos que tentam tornar risíveis os poderosos e as suas imposturas, o riso volta-se contra o homem.

Assim, o capitalismo absorve o riso enquanto portador da crítica, porque traz em si mesmo a sua crítica, produzindo um *bufão pós-ideológico* – no mesmo sentido que se pode falar, com Lipovetsky, de um *bufão pós-moderno* – que, em vez de se contrapor, sendo já reconhecido, zomba dos que tentam se contrapor ao estado de coisas, à efetividade ideológica. O riso estaria, portanto, a serviço da perpetuação das construções ideológicas, evidenciando que a presente época está longe de se caracterizar pelo fim das ideologias; antes, através do riso, garante a sua predominância de regimes como o fascismo, o “exemplo supremo de ideologia que pode funcionar exatamente por não se tomar a sério” (Ibidem, p.100). Conforme se pode defender, seguindo as palavras de Safatle:

Nossas sociedades ‘pós-ideológicas’ não são exatamente marcadas pela ausência de construções ideológicas usadas de maneira recorrente na justificação de práticas e valores sociais. Ao contrário,

elas são marcadas pela perpetuação de tais construções *sob a forma da ironia* (Ibidem, p. 101, grifo nosso).

A consequência da estratégia de permanência das ideologias sob o disfarce da ironia é um *capitalismo carnavalesco*, o capitalismo contemporâneo metamorfoseado num jogo de máscaras, e a sua *ideologia da ironização*, pondo a suspensão da lei (anomia) que o carnaval pressupõe como intervalo, para melhor promover o retorno e reconhecimento do sistema de normas, ratificando a sua necessidade, como situação predominante – a anomia ou a ausência de leis normativas será compreendida enquanto maneira hegemônica da manutenção da lei; o bufão torna-se legislador. “O fato relevante aqui”, diz Safatle, “é como o que anteriormente estava restrito a momentos de anomia tende, na dinâmica ideológica do capitalismo contemporâneo, a colocar-se como modo hegemônico do funcionamento da lei” (Ibidem, p.104).

Na linha do que aqui se segue, altera-se também a dimensão social do riso. Da mesma maneira que uma sociedade humorística recruta indivíduos maleáveis, que não leva nada a sério ao reduzir toda a realidade ao não-sério, assim também, uma ideologia que ironiza a si mesma, imprime modos semelhantes de socialização irônica. Quando o próprio poder rir de si mesmo, a exemplo do fascismo, zombando das ideias nas quais se assenta o seu discurso, deste modo, apresentando-se de forma ambígua, impõe (embora sem o peso da imposição e da coerção) a zombaria como comportamento e identificação sociais, o que não seria possível se a estrutura do riso não possibilitasse, pois nele se trata sempre de representar o papel, de imitar o objeto de riso, como ocorre no carnaval, nos rituais de coroação e destronamento – e também no enaltecimento de um defeito, em que o agente deve sair de si mesmo para fazer as vezes do risível.

Para que a ironia e o riso que lhe é característico exerçam a função da crítica, faz-se preciso o distanciamento, encarnando papéis sem que estes sejam idênticos à pessoa do ator. É neste sentido que o carnaval pode parodiar as instituições sérias, pois os agentes não aludem a si mesmos, ao contrário, as suas ações sempre remetem a algo distinto deles. Num regime de autoironia, cujo riso não mais vem da praça pública, como Bakhtin vislumbra, nem se opõe às ambições da razão de tudo abarcar numa totalidade, nem mais é a associação solidária contra a repressão como ocorre na produção do chiste, “os sujeitos não são mais chamados a identificar-se com tipos ideais construídos a partir de identidades fixas e determinadas [...] eles são cada vez mais chamados a sustentar *identificações irônicas*” (Ibidem). A autoironia como condição ideológica pressupõe que o sujeito elabore identificações que o distanciem das normas que representam e ações que praticam, sempre estando em outro lugar que não aquele de onde falam ou agem.

A identificação irônica ocupa, portanto, a forma de identificação e socialização no capitalismo carnavalesco ou na ideologia da ironização. Para esclarecer sobre este ponto da individuação e socialização, Safatle (Ibidem, p.105) recorre ao esquema proposto pela psicanálise de orientação lacaniana. Interessa pensar a socialização desde a atuação “a partir de ideais que servem de modelo” Daí a divisão em *identificação imaginária* e *identificação simbólica* – a primeira dizendo respeito à introjeção da imagem de um outro ideal; a segunda, ao reconhecimento de si num traço do outro, que serve de ideal do eu. A indeterminação característica desta última deixaria um espaço de atuação livre para o sujeito preencher e constituir-se como sujeito social.

No entanto, suspeita Safatle, a autoironia parece radicalizar essa indeterminação, à medida que promove a identificação pelo distanciamento a qualquer ideal que se apoie na realidade.

As indeterminações irônicas são uma espécie de realização perversa da indeterminação do ideal simbólico, pois “não estão vinculadas a imagens privilegiadas colocadas em posição de ideal. Desde há muito, a dissolução irônica da indeterminidade foi compreendida também como dissolução da fixidez da imagem de si”. A indeterminação da identificação simbólica pelo viés da ironia termina não apenas dissolvendo a norma e os parâmetros das ações, dissolve também certa fixidez da imagem de si dos indivíduos, em que os mesmos atuam e se afirmam como semblantes, como aparências diante da realidade.

Assim, os indivíduos “se aferram a identificações sociais que não têm realidade substancial *em virtude exatamente do fato de elas não terem realidade substancial alguma*” (Ibidem, p.106, grifo do autor). A flexibilidade da ideologia autoirônica e, em consequência, aparentemente sem substância, engendra uma flexibilidade que transforma os modos de socialização como “puro *jogo de máscaras* não mais submetido a princípio unificador algum” (Ibidem, grifo do autor). Ou seja, o mundo se transforma numa grande comédia teatral em que os atores, os indivíduos reais e concretos, não representam a si mesmos, antes, estão sempre a representar papéis, a seguir normas e a determinar as suas ações sem que com isto venham a afirmar o seu ser e constituir-se enquanto identidades subjetivas fixas.

Ao que tudo indica, o riso parece ter-se reduzido ao prazer que proporciona na contração dos músculos, servindo como relaxamento do corpo e da alma, na sociedade humorística – na linha do capitalismo carnavalesco, reduzido à função de manutenção ideológica, ao ponto de Safatle propor uma crítica da ironia. De imediato, este fim de percurso do riso e o *status* que ocupa na atualidade, lançaria para Hilda Hilst a tarefa de fazer entreter os seus leitores, podendo conduzir a

uma interpretação precipitada da sua escolha por uma escrita mais amena. Se o riso entra em decomposição no significado ambivalente e cortante quando dele se apropria a literatura – a considerar que essa decomposição se acirra no século em que ser civilizado, disciplinado e ambivalente constitui a regra, num riso domesticado e convertido em agente ideológico –, tudo tenderia a pensar que qualquer texto literário que intencionasse fazer rir teria por finalidade o entretenimento e o falseamento da realidade, assim também os textos da autora paulista.

Longe de corresponder a este estado de coisas, o riso em Hilda Hilst parece primar por aquela intenção cáustica e destronadora, invadindo com sarcasmo e inteligência não apenas as cloacas do poder, inclusive, demolindo os pequenos esforços de um eu na busca de segurança em face de um mundo em ruína. Pelo que se viu do riso veiculado pelos meios de entretenimento e diversão, trata-se de ensurdecer e de cegar, promovendo para um mundo civilizado a cota de prazer que o riso, antes revolucionário, pode propiciar como um doce e alegre calmante para almas aflitas em face das calamidades que os próprios canais da diversão estranhamente insistem em transmitir. Contraste que não se resolve, mas a alegria logo em seguida atenua e amofina.

A contradição flagrante de uma época que, por um lado, como já se disse, animaliza e bestializa os seus hóspedes e, por outro, impõe o riso como forma de equilibrar possíveis revoltas, Hilda Hilst oferece junto às carícias, os cascos, junto ao grotesco, não o riso comportado e adolescente, mas um escárnio perspicaz que recupera os antigos objetos derrisórios. Se o riso civilizado se oferece enquanto entorpecente, ela parece preferir manter a tensão, alertando sobre a idiotia e as pequenas e grandes hostilidades às quais todos estão submetidos.

O que ela pretende é uma nova alma, inconformada e capaz de dizer não aos desmandos dos poderes e do poder – se o riso se reduz ao prazer que promove na descarga festiva, sem zombaria e sem derrisão, Hilda Hilst parece primar pelas suas funções ambivalentes.

É assim que *Contos d'Escárnio* transforma em ridículo, pela derrisão – e não pela derrelição – os sacerdotes da Igreja, como a morte do tio Vlad, mas também o apelido do padre da paróquia, chamado por todos Padre Cré, corruptela de Credo, exclamando “crê gente!” quando algo o surpreendia. Os objetos destinados à derrisão pelo riso são recuperados para destituir de seriedade o que ainda se apresenta como grillhões – o sério e não-sério são, para a autora, distintos e bem determinados. Nega, portanto, que se possa rir de tudo sem fazer distinção, apenas para se descontraír da contração que é a existência – o riso é uma maneira de responder ao mundo, mas não é o mundo todo, como parece sugerir uma sociedade humorística que tende à redução absoluta dos objetos risíveis.

Neste sentido, a autora escarnece da Igreja, das crenças e certezas, como a descrição da morte do tio Vlad ou na caricatura do padre Cré. E, também, embora com leveza e simpatia, brinca com Jesus que, segundo ela, foi um homem raro e excepcional: “não é todo dia que você vê alguém andando, pra cima e pra baixo, sempre acompanhado de doze homens. Eu me sentiria culpada por tanta sedução” (HILST, 2007, p.38). Zomba da política criando expressões como pornocracia e país bandalha, para traduzir a democracia brasileira, ou mesmo sugere para o público, pelo tom brincalhão com que anuncia a cena em que a namorada do presidente aparece exibindo as partes pudendas que nem um ato falho justificaria, o grotesco dos enredamentos daqueles que deveriam servir de exemplo. Ao lado da moral ilibada do presidente, ela não deixa escapar o ridículo e descortina o dantesco.

Isto muito parece com a aproximação generalizada pelo riso de massa em que, segundo nota Lipovetsky (2005, p.139), “nada mais exige veneração, o sentimento das alturas é pulverizado pela desenvoltura generalizada”, como a do presidente ao lado da namorada exibicionista. Ao que tudo indica, na vida política, “por inversão, a capacidade de rir é critério de respeitabilidade e profundidade. Para construir uma carreira política”, pontua Minois (2003, p.598), “é preciso ter sólido senso de humor, saber mostrar-se desenvolto, desprezioso, ser capaz de compartilhar o riso do povo” – o riso transforma-se em instrumento de campanha política, e Hilda Hilst brinca com isto, ressaltando essa desenvoltura que suprime qualquer diferença e destitui qualquer objeto de veneração.

Há também o escárnio da arte como nas damas pintadas no ânus de uma das amantes de Crasso – sobre isto se falou longamente no capítulo anterior, cuja retomada aqui tem apenas o sentido de deslocar para o significado do escárnio na autora – podendo ainda mencionar as vaginas, clitóris e pênis pintados por Clódia, o avesso das artes plásticas e do ideal estético. Destituição do objeto e não apenas entretenimento são possíveis encontrar na escrita da autora – ela parece ter aderido ao riso para promover aquela satisfação encontrada na produção de um chiste, segundo Freud, para atenuar o fardo da existência no confronto com o nada, mas não lhe passa a possibilidade de acalantar almas adormecidas que buscam no riso o esquecimento. Nela, o riso opera pelo rebaixamento para enaltecer que no mundo há o sério e não-sério, mas que isto não significa entregar-se à morte. É assim, ademais, que investe na autoderrisão que mais parece um enfrentamento redentor da velhice, no mesmo sentido do simpático esquadão de velhinhas, agora num tom mais pessoal, como se nota numa das crônicas de *Cascos e Carícias*:

Amanhã, se eu ficar leprosa (Deus me livre!!!), e fizer uma listinha de um cruzeiro real para passar entre os amigos, na mesma hora viriam os olheiros: ainda tem esse toquinho de mão, dona, dá pra bater à máquina com o toquinho, ainda tem dedo mindinho, dá pra ir andando, velhota, pra extorquindo! Tá extorquindo (HILST, 2007, p.171)

Como num título de uma das crônicas: “Bizarra, não?” (Ibidem, p.326), destila o seu escárnio denunciando a hostilidade com os poetas, brincando consigo e com a velhice. Bizarrice que não hesita em destinar aos seus leitores, como no caso das “Pequenas sugestões e receitas Espanto-Antitédio para senhoras e donas de casa”, que Clódia colhe de um asilo para loucos onde é mantida acusada de atentado ao pudor, em *Contos d’Escárnio*, algumas publicadas em *Cascos e carícias*, com o título “Receitas Antitédio carnavalesco” (Ibidem, p.49), para o entretenimento matinal, destronando a fiança confortável e descomprometida de quem apela ao humor para sair do tédio e marasmo domésticos. Ao contrário da presumível espera, o espanto antitédio não liberta do tédio, antes, reveste-se de um espanto ante o nada e o sem-sentido, o absurdo. Para ilustrar, pode-se recorrer a duas das receitas.

Compre manteiga. Passe nos dedos (Esqueça-se do Marlon Brando). Chupe-os. E diga em tom de oração: que vida solitária meu Deus. (Contenha-se.). Se você quer se matar porque o país está podre, e você quase, pegue uma pedrinha de cânfora e uma lata de caviar e coloque

ao lado do seu revólver. Em seguida, coloque a pedrinha de cânfora debaixo da língua e olhe fixamente para a lata de caviar. Só então engatilhe o revólver. (É bom partir com olorosas e elegantes lembranças. Atenção: não dê um tiro na boca porque a pedrinha de cânfora se estilhaça) (HILST, 2002a, p.53).

Siqueira (2002, p.40), no comentário a *Contos d'Escárnio*, indaga se este texto seria o caminho encontrado para o riso. A concordar com o talvez que a ele serve de resposta, pode-se inteirar que o riso que promove, longe está da expectativa do apaziguamento. Embora argumente recorrendo à ausência de personagens primários como exigiria o texto pornográfico, no contexto da presente discussão sobre o riso de massa e difuso, a questão incide muito mais sobre a recusa em suscitar aquele riso puro e abstrato, sem objeto e sem derrisão, riso para fazer sentirem alegria espíritos desesperados.

Em Hilda Hilst, o riso não serve de ópio, mas também não quer levar ninguém ao suicídio (apesar da exuberância que seria o suicídio seguindo a receita acima) – trata-se simplesmente de não ser conivente com a idiotia e a indiferença com o mundo e com o outro. Neste sentido, pode-se sustentar que pelo conteúdo das anedotas bem humoradas, como em “Novos antropofágicos”, de *Cartas de um sedutor* (em parte também publicada em *Cascos e carícias*) e *Bufólicas*, a intenção parece não ser de acordo amigável com a alegria exagerada. Nela, o riso é satânico, zombeteiro, destruidor, espirituoso e elevado, permitindo assim defender que se trata de compreender *Contos d'Escárnio* como demolição do próprio riso – a considerar que, na presente época, rir não é sinal de inteligência, mas de bonomia com os objetos do riso.

Por outro lado, não é possível dizer que, embora a autora lance mão do princípio material e corporal, ela recupere as potencialidades do riso grotesco nos termos estudados por Bakhtin, com o seu caráter histórico e social. Mas dela não se pode também falar de uma adesão às exigências do mercado editorial, em particular, e da sociedade humorística, em geral. Há uma atualidade do grotesco, e do riso que o acompanha, mas deve-se atentar, nesta assertiva, para os problemas que se dirigem à plasmação literária no presente.

O fluxo da consciência, como imperativo formal devido às questões históricas e estéticas da época, sugere uma nova forma para a configuração do baixo-corporal. Ademais, termina indicando que a própria consciência é grotesca, o que, levantando uma suspeita sobre o domínio do risível no século XX, requer uma revisão do próprio riso. Assim, é permitido defender que o grotesco no fluxo da consciência brinca com a consciência, e isto porque o próprio riso, numa outra linha, diante da destituição dos objetos que escarnece, sendo resposta aos impasses do mundo, não somente põe o Eu como objeto de escárnio, mas resulta no escárnio de si mesmo, observável desde as questões aqui propostas para a recepção do grotesco em *Contos d'Escárnio*.