

Considerações finais

Reginaldo Oliveira Silva

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, RO. Considerações finais. In: *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2013, pp. 293-310. Substructum collection. ISBN 9788578792848. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



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

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

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

Considerações finais

Do propósito de discutir em Hilda Hilst a atualidade do grotesco na perspectiva da recepção e do fluxo histórico, em que *Contos d'Escárnio/Textos grotescos* pareceu modelar na totalidade da ficção da autora, pode-se concluir com o enfrentamento em três domínios distintos e intercambiáveis, que não apenas estruturaram a presente reflexão desde o recorte feito em citação do texto logo de início – a intenção de escrever lixo e bestagem –, sobretudo, permitiu relacionar a autora numa dinâmica histórica que aproxima, ao final do percurso, o grotesco, a literatura e o riso, três desdobramentos históricos reunidos nesta segunda criação de uma trilogia pretensamente obscena e de fácil assimilação.

Quanto ao primeiro desses domínios, defende-se que *Contos d'Escárnio* é a resposta a uma expectativa, seja do ponto de vista da negação ou da aceitação de normas vigentes na literatura e na vida social, atenção devotada a uma demanda consolidada no interior de uma época histórica às voltas com questionamentos fundamentais necessários para o situar-se no mundo, característico do homem em geral e do indivíduo social em particular. O segundo, ao primeiro articulado, diz respeito ao horizonte do perguntar que, traduzindo-se em tarefa da escritora, põe diante da mesma a responsabilidade de resposta ao reconhecer e tomar para si um *horizonte histórico*, pleno de indagações e carente de soluções plausíveis. Por fim,

o conteúdo consagrado numa forma estética, segundo uma adequação entre a questão lançada e a resposta encontrada, conformando-se na elaboração de um *horizonte estético* que abriga tanto uma atualidade do que, no caso do grotesco, subsiste em meio aos escombros deixados pela arte e o trabalho de enformação do belo.

Esse encadeamento horizôntico, sugerido para a presente reflexão, foi pensado desde a estética da recepção, atentando principalmente para a esquematização programática dada por Hans Robert Jauss, na aula inaugural que o admite na Universidade de Constança – inaugural num duplo sentido: porque inicia a sua cátedra e também porque lança a perspectiva desafiadora de uma nova teoria no trato com a crítica e historiografia literárias. Consistindo na possibilidade de alinhar no fluxo histórico obras que, a princípio, poderiam ser contadas no seu isolamento originário, sem vínculos com uma precedência que autorizaria a sua existência, no caminho a que uma obra se liga como destino a ser trilhado, ao mesmo tempo olhando para o aquém, com o qual dialoga, e um além, que constitui o seu porvir – viu-se que a estética da recepção promove um diálogo entre as épocas tomando como ponto de partida e de encontro o destinatário das obras.

É ao leitor que as obras são destinadas, para este que, de início, existe enquanto ideal projetado pela essência de qualquer escrito. Embora não se possa vislumbrar a classe, a cultura, a origem nacional – ou seja, as características empíricas de um leitor –, pode-se inferir que o escrito apenas se faz escrito na leitura, articulando produção e recepção, depois que o escritor esgotou as tentativas de plasmação e o texto de ficção enquanto novidade radical está entre as coisas do mundo, submetido à fortuna e ao infortúnio. A medida inicial do sucesso e insucesso do destino das obras é o leitor quando toma em suas

mãos e na leitura o significado para onde as palavras remetem. Assim, o leitor será sempre um ideal sustentado no apelo das obras literárias em serem lidas e relidas, incessantemente, mesmo que o efeito que traz à existência um escrito não resulte em crítica, análise ou referência de conduta social.

De saída, esse pressuposto ambiciona lembrar que a figura do leitor deve surgir, e apenas surge, quando alguém se põe a tarefa de responder ao apelo calado que é toda obra literária – resposta assentada na suspensão do silêncio que se segue à produção, fazendo vibrar o significado das palavras. Trate-se de uma audiência interna – como é o caso da leitura silenciosa que de imediato parece requerer o romance moderno – ou de uma audiência pública – no tocante à declamação, o teatro ou o cinema, a produção solicita como parceira de acontecimento a recepção. O que se pretende dizer com isto é que o leitor ou o público de leitores tem de ser feito e este fazer-se se efetiva com a acolhida do texto, a qual se ampara na perspectiva de dois saberes prévios: o de um horizonte histórico e outro estético.

Toda leitura acontece no interior deste duplo horizonte, que abarca tanto a obra quanto o seu interlocutor. Se se trata de um texto do passado, o leitor se põe diante do longínquo a que reporta a obra, cuja reconstrução possibilita a compreensão correta. Do outro lado, está o do leitor, conformando a estrutura de um presente, de cuja substância originam-se as opiniões e as maneiras de pensar e sentir o mundo, que o leitor leva consigo para o espaço imaginário ao qual a obra convida a ingressar.

Paralelo ao horizonte histórico está o estético, os modos de configuração artística que o leitor guarda consigo enquanto patrimônio reconhecido e por isto comum a todos – conhecimento por ele ativado tão logo comece a empreitada

interpretativa, também doados pelo passado e pelo presente de modo que toda leitura seja situada histórica e esteticamente, em comparação constante entre o que o leitor julga saber e este saber que advém do texto e vai aos poucos emergindo, numa persistente solicitação de que os interlocutores revisem os seus pontos de vista. Nesta linha, salta para diante uma perspectiva que dá conta de toda esta dinâmica: a leitura é um diálogo entre texto e leitor.

Aquele apelo inicial é um convite para o diálogo: entre duas épocas, entre duas “consciências”, entre dois saberes, entre leitor e texto – diálogo este principiado com o perguntar: o que ainda pode dizer (ou continua dizendo) Sófocles? Para se reportar ao passado venturoso das tragédias. O que Shakespeare (ou Cervantes ou Rabelais) poderia ainda falar? O que Flaubert, mais próximo deste século, continua apelando para transmitir? O que o passado tem a dizer ao presente? Acredita-se que a resposta, não mais a esta pergunta geral que o presente endereça a épocas passadas ou que um público de leitores faz aos escritores que “descobre”, encontra-se, sobretudo, atentando para a resposta que é todo texto, o que dispensa a atenção aos propósitos anímicos do escritor, voltando-se unicamente para a mensagem contida no texto, atentando para os ganhos teóricos da hermenêutica contemporânea.

Daí entender que por mais que Hilda Hilst pretendesse se alegrar escrevendo coisas porcas, o seu texto vai além desta intenção na qual figura apenas o resultado de um esforço criativo, a sua trilogia obscena. Assim é que *Contos d'Escárnio* diz mais do que uma mera brincadeira com as letras e com as instituições que desabam na imaginação do narrador, ao dar sequência à fundação de uma metafísica em que se mesclam o baixo-corporal e os pensamentos elevados que denunciam uma consciência cultivada pela filosofia e literatura; em que se

imbricam linguagem vulgar e linguagem elevada; que mistura os orifícios do corpo com as cloacas das instituições religiosas; que faz dialogar o grotesco renascentista com o fluxo perplexo de uma consciência desertada da alteridade.

Chega-se com isto à noção basilar da estética da recepção: a dialética da pergunta e resposta. O confronto com um horizonte histórico e um horizonte estético é o estabelecer de uma dialética incessante entre as obras e as diferentes condições histórico-sociais. O apelo à leitura converte-se em dialética do perguntar e do responder. Quando alguém se faz leitor, atendendo afirmativamente ao chamado à leitura, aceita empreender esse movimento dialético que pode resultar numa transformação dos participantes neste diálogo: a obra muda à medida que o seu significado é apropriado pela época em que é lida – embora seja necessário que as potencialidades interpretativas de um texto nunca se esgotem; o leitor pode mudar caso aceite essa nova luz que emana do texto – o apelo se reveste de uma solicitação da suspensão dos juízos e uma abertura ao que pode assomar de significado do texto em direção ao leitor.

A esse lugar e resultado possíveis, nomeia-se *fusão de horizontes* – possibilidade de construir um porvir, no qual a obra se recolhe em si mesma, tendo já emprestado a sua resposta à solução de questões tanto históricas quanto estéticas; o leitor desembaraça-se das dificuldades que o conduziram ao texto, já alimentado de outras possibilidades de dar conta dos conflitos que o condicionam à sua época. A isto se designa a atualidade das obras (ou das respostas que elas guardam, não como segredo, mas enquanto espera), pelo viés do diálogo e da generosa gratuidade que caracteriza todo texto ao chegar ao mundo e nele se manter, seja lido ou não. Resta, deste modo, ser generoso e acolher essa gratuidade, que pode ser pensada e sustentada para além de uma crítica à indústria editorial.

Pensar uma obra atual dentro desta estrutura aparentemente transgredir o pressuposto inicial do diálogo entre dois horizontes distintos. No entanto, se se pensa que os interlocutores estão imersos no mesmo horizonte histórico e estético, o que se abre é uma nova perspectiva de aplicação da estética da recepção. Tem-se a possibilidade de refletir questões atuais numa abordagem social ou política, moral ou estética, em cujo móbil está a literatura enquanto uma das maneiras de discurso reflexivo sobre problemáticas que ultrapassam o domínio estético – em apoio, ainda seria possível argumentar que o mundo da obra distancia-se, pela diferenciação estética, do mundo do leitor, consistindo assim em horizontes distintos. Neste sentido, em vez da *reconstrução* do passado histórico, o texto termina conduzindo a uma *construção* do presente assentada não no discurso da ciência, da filosofia ou da religião, mas no discurso de uma obra literária.

É isso o que ocorre quando se elenca como *corpus* analítico *Contos d'Escárnio*. Discutir a recepção, em Hilda Hilst, torna-se um exercício de construção elucidadora do presente e dos conflitos históricos, como também, um exercício de problematização do sentido da enformação estética. De saída, os elementos constitutivos da recepção de *Contos d'Escárnio* seriam os mesmos da produção. Se a autora oferece uma resposta a sua época, envia esta resposta ao seu contemporâneo, consistindo a tarefa muito mais em recorrer às condicionantes sociais e estéticas, às quais está atrelado seu intento inventivo, implicadas seja na rejeição dos seus textos (como se viu, a autora sempre foi pouco lida, sem contar, por enquanto, o interesse póstumo que, ao que parece, tem despertado) seja quando, em parte postumamente, nela se credita possibilidades editoriais significativas (tal como ocorre com a apropriação do patrimônio cultural em vários aspectos).

Pode-se daí arrematar que o horizonte histórico de Hilda Hilst é o mesmo do seu pretenso leitor; o mesmo se diga quanto ao estético. E isto não implicaria problemas no que respeita recorrer à estética da recepção – de início associada à dialética entre o passado e o presente, entre a literatura do passado e a atual – como teoria norteadora de um estudo sobre uma das suas obras. Por outro lado, *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos*, pelo que figura no próprio título, também indicado nas palavras do narrador, é um esforço de configuração do grotesco com um apelo nitidamente delineado, que ultrapassa aquém os limites do horizonte do presente, implicando não mais numa construção e sim na reconstrução de um contexto, para o qual passa a interessar o próprio grotesco.

Recorrendo à letra do texto, na qual se denuncia a empreitada narrativa, *Contos d'Escárnio* se define como *roteiro de fornicção e história pornéia*, ainda sustentada na dúvida sobre se se trata de *metafísica ou putaria das grossas*. Neste sentido, há um passado que retorna e deve, por conseguinte, ser reconstruído. Nesta perspectiva, sobrevém a estrutura da estética da recepção no seu propósito de estabelecer um diálogo entre as épocas – entre as obras de diferentes épocas. Hilda Hilst dialoga com o passado e a sua compreensão apenas se faz possível no resgate da história do grotesco, que aqui se configurou enquanto reconstrução conceitual desde o estudo dos intelectuais que dele se ocuparam, por uma questão de recorte e de alcance da pesquisa.

A compreensão de *Contos d'Escárnio*, por ser uma obra atual, não poderia restringir-se apenas à construção do horizonte no qual nasce – deve-se ter em nota que também é a atualidade de uma maneira de posicionar-se diante do mundo, que se arrasta desde o século XV, para tomar como referência o surgimento da palavra e a influência que daí por diante

exerceu sobre a imaginação artística. Importante para a recepção do grotesco nos termos aqui propostos será, portanto, compreender este fluxo histórico-estético que encontra acolhida na imaginação de Hilda Hilst – que a escritora faz de *Contos d'Escárnio* âncora, não apenas da sua produção, mas também do próprio grotesco num sentido mais lato. Junto a outras obras, que reunidas formam a trilogia obscena, serve de porto para uma escrita austera e agônica e, ainda, do vaguear do grotesco pelos porões da literatura oficial, mantendo-se, ainda, ligada aos temas elevados.

À primeira vista (ou à primeira leitura), vê-se que se trata de um texto grotesco, pela própria intenção de escrever lixo e bestagem que o narrador enuncia, operando de imediato – considerando-se ainda a *aisthesis* textual – uma identificação que se traduziria num “isto não é desta época, vem de longe, vem de aquém”. Por outro lado, na esteira do pensamento de Adorno, seguindo os passos da *Teoria estética*, revela-se o grotesco como fenômeno da realidade artística contemporânea. Segundo se pode defender nessa linha de pensamento, a arte ancorou no feio como único refúgio de sobrevivência, o que dá a entender que o cenário da enformação das belas coisas é o terreno fértil para o grotesco, em que o belo descansa não para retornar, mas para deixar livre à plasticidade da presente época a tarefa da denúncia da realidade, num protesto em que não somente o feio vem cobrar reconhecimento, sobretudo, para manter-se enquanto possibilidade e realidade da arte.

O que Adorno sugeriu para o estatuto do belo, em sentido geral, serve à compreensão do lugar que ocupa o grotesco na produção da autora, porque conduz à problematização de um horizonte estético do presente. No entanto, resta o problema consistente ao tipo de grotesco que na escritora ganha relevo. Neste ponto, relevante é indicar uma divisão do grotesco em

realismo grotesco, oriundo da cultura popular e do carnaval, cuja contribuição é devida a Mikhail Bakhtin; e o estranho, de caráter fantástico e abissal, conforme se concentra o âmbito abarcado por Wolfgang Kayser do grotesco moderno. Como não se trata de isolar um ou outro, porém de compreendê-los dentro de uma perspectiva histórica, desta divisão tomada de empréstimo de Mary Russo, em *O grotesco feminino*, infere-se uma diacronia e uma sincronia – o primeiro circunscrito ao domínio histórico do passado, o outro primando pelo recorte da atualidade, perfazendo dois horizontes distintos.

Viu-se com o teórico russo a caracterização do grotesco desde as categorias do rebaixamento e da regeneração. A ida à Idade Média e ao Renascimento tem o sentido de alargar o seu domínio e desfazer a compreensão que se consolida em Kayser de que apenas seria compreensível enquanto fenômeno estético, desde o âmbito do seu emprego pelos modernos. Não se pretende com isto dizer que no teórico alemão não se faça menção ao Renascimento; de modo preponderante, insiste Bakhtin, a categoria do estranho parece condicionar toda a leitura do grotesco, o que significaria um reducionismo na sua abrangência conceitual. Assim, pretendendo defender que o estudo de Kayser abarca apenas uma faceta do grotesco, Bakhtin estende a sua reflexão às raízes do grotesco nas manifestações populares da Idade Média e do Renascimento. Este movimento pode ser entendido do ponto de vista de uma diacronia, o que não desaprova os resultados da pesquisa de Kayser, antes as delimita num período histórico determinado.

Com isto, o grotesco de imediato reconhecido em *Contos d'Escárnio* torna-se mais nítido, pois ao remeter a um passado se insere numa diacronia do próprio grotesco – tenha-se em mira que para escrever um roteiro de fornicção ou histórias porneias, o narrador se serve do baixo-corporal operando pelo

rebaixamento que remonta ao século XV, do qual Bakhtin cria o conceito de realismo grotesco. Noutra linha, para o propósito de defender a atualidade do grotesco na obra de Hilda Hilst, a diacronia e sincronia situam *Contos d'Escárnio* não apenas numa série histórica, sobretudo, ganha força uma distinção interna à produção mesma da autora.

Ao acolher como ponto de partida as conclusões de Anatol Rosenfeld sobre a obra da autora, viu-se que a entrada na ficção embrenha-se no grotesco, como motivo e finalidade de efeito. A divisão proposta no sentido de nela indicar duas fases do grotesco, tinha a intenção de estabelecer um lugar para *Contos d'Escárnio* no todo da sua produção. Pode-se com os dois momentos delineados a partir de Kayser e Bakhtin, reforçar o argumento em favor de uma dimensão sincrônica do grotesco, este inaugurado com *Fluxo-Floema*; e também uma diacrônica, pelo longínquo a que remete, principiado por *O Caderno rosa de Lory Lambi* e continuado por *Contos d'Escárnio* e *Cartas de um sedutor*, mais próximos do que foi reunido sob a denominação de realismo grotesco.

O alinhamento dos dois teóricos para sugerir uma diacronia e sincronia do grotesco – aos quais ainda podem ser acrescentadas as três épocas que ambos indicam como reincidência do grotesco na imaginação artística –, permite estabelecer um fio de continuidade à ficção de Hilda Hilst e melhor situar *Contos d'Escárnio*, apresentando outra maneira de argumentar, junto a Alcir Pécora e Deneval de Azevedo, o último em *Holocausto das fadas*, que não há distinção entre escrita séria e obscena, como se pretendeu, segundo eles, compreender a trilogia obscena. Daí, provisoriamente defender que nesta obra *o grotesco é antigo e a sua recepção conta com esse fluxo histórico-literário*. Trata-se de uma nova maneira de tematizar as condições de

existência numa época que varreu das perspectivas humanas qualquer ordenamento possível para a esperança e a ilusão.

Porém, apresenta-se com isso um limite que dirige a problemática da recepção para outro ponto importante à atualidade do grotesco. No que respeita à estética da recepção, o que colocaria lado a lado dois horizontes em diálogo – no caso, o horizonte do realismo grotesco e o moderno – seria a lógica da pergunta e a resposta. Isto se depreende também dos autores supracitados: em cada época em que o grotesco se renovou e assomou no domínio da arte, respondeu à pergunta sobre o que resta ao homem quando as concepções vigentes no mundo caducam. É nesse sentido que o grotesco se traveste em concepção orgânica do mundo, na contramão das culturas oficializadas – embora com realidades diferentes a serem enfrentadas, a pergunta que o consolida e através dele se transmite é a mesma nos séculos XV, XIX e XX.

À recepção do grotesco, em consequência, deve-se ter em conta a retomada da questão que solidariza passado e presente e as três épocas indicadas acima, harmonizando-se nesta tapeçaria histórica *Contos d'Escárnio*. A sua atualidade é a atualização de uma resposta, possível apenas se se mantém, sobretudo, a pergunta. *Contos d'Escárnio* delimita-se não apenas numa divisão interna à produção da autora, também se liga a essa outra mais ampla, de um grotesco renascentista e outro moderno. Nesses termos, voltando-se para o engenho de Hilda Hilst, a questão converge para dois polos do horizonte do presente: um mais abrangente, que vai se afunilando desde a morte de Deus, compreendida nos termos do diagnóstico de Nietzsche, implicando no desamparo em face da existência; o outro, mais estreito, dizendo respeito à política bandalha brasileira, à qual não faltam palavras e expressões corrosivas desferidas como

meio de denúncia e desconstrução racional de uma racionalidade em descrédito.

Para o primeiro, *Contos d'Escárnio* é um roteiro de safadezas, tendo a foda como princípio metafísico existencial; quanto ao segundo, é história porneia para fazer desabar a *pornocracia* nacional. Ao primeiro enlace desse horizonte histórico, o do desamparo e desespero ante a ausência de valores transcendentes, é uma resposta diferente de *Fluxo-Floema* e *A obscena senhora D* – em vez de se lançar na angústia lancinante em face do nada, já que as relações com o divino não vão muito bem, eleva a foda como resto no qual se encontraria amparo e explicação para inquições fundamentais. Ao outro, se nada se toma a sério após a subida da rampa e os políticos se confundem com o bufão, resta também a foda, mais crível e menos decepcionante – ante a queda da fachada dessa dupla esperança (ou dupla ilusão: a da crença no divino e a da crença na luta política) outra existência vem a ser anunciada. Com isto, Hilda Hilst flerta com o passado e rompe com a sincronia do grotesco, relançando-o no fluxo diacrônico.

A dialética da pergunta e da resposta vislumbra não apenas os dois horizontes do grotesco – o renascentista e o moderno; um passado e outro contemporâneo. Sobretudo, constitui chave de interpretação para empreender a inserção de *Contos d'Escárnio* nessa série histórica, como se viu, pela ruptura com a sincronia em função da diacronia, como que a dizer que o grotesco pode ter mais formas e melhor responder aos infortúnios do tempo presente. Assim, a atualidade do grotesco não somente repousa na retomada de um pretérito esquecido na escuridão das grutas, pela via do baixo-corporal, que promove no rebaixamento a geração de uma nova concepção de mundo – *a recepção do grotesco é a atualidade da questão a ele inerente*, sublimemente endossada, amparada e acomodada pela

imaginação de Hilda Hilst e do seu narrador bufão; como ele mesmo diz de si, um filho da crassa putaria, que não cultivava sentimentos e intenções nobilitantes em relação ao mundo e ao leitor.

A escritora parece levar às últimas consequências a recusa da arte, indicada por Adorno, em representar a realidade desde a perspectiva de enformação do belo – onde não há beleza não há como fazer derivar beleza. A realidade é feia, mas ela empresta beleza a esta realidade e assim promove o efeito de denúncia e destronamento característicos do realismo grotesco, mantendo o feio sem sugerir um apaziguamento ou um desvio do olhar. Essa conclusão, no entanto, parece precipitada, pois conduziria a pensar que o seu texto é realista, quando, na verdade, pela mecanografia mesma, dista demasiado de um relato épico. E, neste sentido, chega-se a um desfecho provável da recepção e do fluxo do grotesco na sua obra. Se o grotesco relaciona-se com o realismo, este diria muito mais respeito aos enredamentos da “realidade” *da* e *na* consciência.

Nesse ponto da presente discussão, implica retomar a relação entre diacronia e sincronia do grotesco – *Contos d’Escárnio* rompe com o grotesco moderno, suspendendo assim a constelação sincrônica do estranho e busca no aquém um grotesco, segundo Bakhtin, mais genuíno. Tal compreensão parece não situar a obra do ponto de vista da sincronia. Em contrapartida, deve-se notar, atentando para a estrutura mecanográfica, o estilo da escrita revela-se pelo que se convencionou chamar *fluxo da consciência*, que alguns reduzem a uma técnica narrativa e outros o elevam a gênero literário, que, segundo Robert Humphrey, tendo surgido na primeira metade do século XX, traça uma peculiaridade dos escritores desta época.

Não necessariamente relutando em tomar partido na querela, importante aqui é ressaltar que, seja como gênero,

seja como técnica narrativa, o fluxo da consciência reveste o grotesco de uma ambiência sincrônica. Assim, faz-se possível afirmar que o conteúdo de *Contos d'Escárnio* vem de um longínquo que se estende na poeira da história, mas a forma é atual. A recepção do grotesco repousa num horizonte histórico, situado na diacronia das obras, mas também num estético, ancorado na sincronia de uma técnica narrativa – no baixo corporal e no rebaixamento das ideias elevadas ao princípio da foda e da indagação metafísica do falo, mas também no fluxo da consciência.

Assim, aquela estrutura horizôntica, que põe lado a lado Bakhtin e Kayser, segundo mais acima sugerido, enquanto possibilidade reflexiva na esteira da teoria da recepção encontra um paralelo em *Contos d'Escárnio*, em que conteúdo e forma se imbricam e coroam a atualidade do grotesco. O baixo-corporal adéqua-se e é adequado ao ancoramento de outro fluxo: o literário, cujo ponto de desencadeamento consiste na essência do romance, compreendido aqui enquanto recuo em direção ao eu. O fluxo da consciência parece configurar o último reduto da literatura quando ela segue em direção ao isolamento do sujeito, tal como ocorre na escrita destinada à leitura solitária que é o romance moderno, mas também se se atenta para a realidade do pós-guerra que impõe ao indivíduo um fechamento em si mesmo – o fluxo da consciência, ao que tudo indica, é a radicalização de um refluxo que se adianta já no surgimento do romance.

Nessa linha de raciocínio, o grotesco parece acompanhar esse refluxo e se esconde nos infinitos arranjos e desarrajos do pensamento no seu fluxo intermitente em busca de ordenar os conteúdos extraídos da realidade concreta, da reconciliação da consciência com o entorno, do qual não pode fugir a não ser sob o risco de enclausurar-se no interior de si mesma, como

é o caso da maioria das novelas da primeira fase do grotesco em Hilda Hilst. O desdobramento histórico do grotesco busca guarida formal no fluxo da consciência, no mesmo sentido que se defende que *Contos d'Escárnio*, junto às outras obras da trilogia, serve de guarida aos temas mais austeros de Hilda Hilst.

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

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

Por outro lado, seguindo um movimento também de declínio do riso nas formas da ironia, do humor, do sarcasmo – que

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

Nessa linha de raciocínio, a definição indicada para o riso conduz à possibilidade de pensar o riso também na dinâmica da diacronia e da sincronia, nos moldes do que se pensou em relação ao grotesco carnavalesco e o estranho. A plausibilidade dessa inferência melhor se sustentaria recorrendo mais uma vez a Bakhtin e sua investigação do riso grotesco da Idade Média e do Renascimento. Diacronicamente, o riso é uma forma de crítica sócio-histórica, voltada para o rebaixamento e regeneração de concepções caducas – o mesmo já tendo sido dito em relação ao grotesco; sincronicamente, pode-se aludir à sociedade humorística, do lado da sociabilidade, e à ideologia da ironização, do lado do capitalismo contemporâneo.

E, mais uma vez, conclui-se com o lugar que *Contos d'Escárnio* ocupa nessa panaceia do riso, ao qual se atribui perspectivas tão diversas das tradicionalmente a ele destinadas. Em vez de promover entretenimento festivo e fazer do riso o ópio do povo, para fazer uso da expressão empregada por Georges Minois, Hilda Hilst rompe com essa conjuntura e faz do seu texto o resgate de possibilidades pretéritas da gargalhada, nas quais nele se apostava como instância da crítica

contra as mascaradas ideológicas e contra uma sociabilidade infundada. Mais uma vez, rompe com a expectativa – editorial ou social – e transforma o seu que fazer num protesto endereçado à ilusão religiosa e a hipocrisia política.

Pode-se agora fazer uma tentativa de esquematização que delineie os momentos centrais da recepção do grotesco, em Hilda Hilst: *retomada do baixo-corporal pela elevação da foda a indagação metafísica; conformação do rebaixamento ao fluxo da consciência; recusa em aderir à perversão do riso como alegria festiva e agenciamento ideológico*. Tem-se, portanto, o fluxo do grotesco na diacronia das obras ancorado na sincronia do fluxo da consciência, pelo viés do refluxo da literatura e do riso, numa época em que o eu tende cada vez mais ao encolhimento do seu espaço de atuação e capacidade de transmissão das experiências vividas.

Isso permite sugerir *Contos d'Escárnio* como ponto de convergência e renovação do grotesco e do riso que com ele desfila na história da literatura; permite vislumbrar na escrita de Hilda Hilst, com toda a radicalidade e seriedade da trilogia grotesca, a possibilidade de crítica social e elucidação do horizonte do presente, motivo pelo qual empresta o seu gênio à configuração da particularidade disforme. Pode-se aventurar a seguinte interpretação: apesar da intenção de se alegrar e ser lida por um público menos escasso, maneira com que humildemente se explica quando indagada sobre a decisão de escrever coisas porcas, o investimento na denúncia do desamparo e da pornocracia teria influenciado muito mais a incursão num labor ficcional menos ácido.

Quanto ao leitor, cabe a cada um decidir acolher no seu querer o querer de Hilda Hilst, o seu apelo e reclame que persiste não apenas porque seja ou tenha sido pouco visitada e inacessível, sobretudo, porque é da *vontade* de todo texto ser

recebido e albergado na imaginação leitora. E, na resposta positiva ao apelo de salvaguarda protetora, decidir manter-se sustentando essa dialética de questões e respostas, cujo desfecho talvez não seja previamente delineado – ou não se esgote. É neste acolhimento que o leitor ultrapassa o plano ideal da espera, que é todo texto, no plano empírico da decifração dos signos e apropriação dos significados. O leitor apenas passa à existência na atenção a este apelo e na manutenção do diálogo com a obra. No mais, *Contos d'Escárnio* é um misto de riso e iluminação, que pergunta e responde desde que alguém saiba “ouvir” e permanecer na duração da leitura, apesar dos riscos possíveis.