

Entre austeridade e putaria das grossas: o grotesco como metafísica porneia, em Hilda Hilst¹



Reginaldo Oliveira Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)²

Resumo: Convencionou-se dividir a obra de Hilda Hilst em duas fases: séria e obscena. Numa, uma metafísica austera cadencia a sua imaginação na busca do indizível; noutra, a desistência de uma busca aparentemente adiada e infundada, e a intenção de cumprir o mesmo propósito recorrendo aos aspectos mais baixos da existência. Caminho do alto para o baixo – de uma superfície de gelo para o riso, resultando numa “metafísica porneia”, especialmente em *Contos d’Escárnio/Textos grotescos*, oposta à austeridade anterior – hipótese apoiada na escolha pelo grotesco como veículo de uma concepção cômica do mundo, contraponto à tradição cristã e sua metafísica edificante.

Palavras-chave: Hilda Hilst; grotesco; metafísica porneia; riso.

Abstract: The division of the works of Hilda Hilst into two phases became a convention: the serious and the obscene ones. In an austere metaphysics, her imagination is the Leitmotiv, in search of the unutterable; in the other, there is the renunciation of a search which is apparently postponed and unfounded, with the intention of accomplishing the same purpose by calling upon the lowest aspects of being. From top to bottom – i.e., from an iced surface to laughter –, it derives in a “porn-metaphysics”, especially in *Contos d’Escárnio/Textos Grotescos*, right the opposite of the former austerity. That hypothesis is supported by the grotesque as a vehicle of a comic conception of the world, as a counterpoint to the christian tradition and its edifying metaphysics.

Keywords: Hilda Hilst; Grotesque; “Porn-Metaphysics”; Laughter.

1. Recebido em 14 de maio de 2012. Aprovado em 26 de julho de 2012.

2. Doutor em Letras (2008) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPE), é Professor Titular na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

Resumen: Se suele dividir el trabajo de Hilda Hilst en dos fases: grave y obsceno. En una, una metafísica austera cadencia su imaginación, en busca de lo indecible; en la otra, el abandono de una búsqueda aparentemente pospuesta e infundada y la intención de cumplir con el mismo propósito, recurriendo a los aspectos más bajos de existencia. Camino que va desde lo alto hacia lo bajo- de una superficie de hielo hacia la risa, resultando en una “metafísica porneia”, especialmente en los *Contos d’Escárnio/Textos grotescos* opuesta a la anterior austeridad – hipótesis sustentada en la elección de lo grotesco como un vehículo de concepción cómica del mundo, contrapunto a la tradición cristiana y a su metafísica edificante.

Palabras clave: Hilda Hilst; grotesco; metafísica porneia; risa.

I

No propósito de sugerir uma definição para a narrativa de *Contos d’Escárnio/Textos grotescos*, de Hilda Hilst, pode-se recorrer ao que o seu narrador, em momentos distintos, compreende da sua iniciativa de escrever uma história sem começo nem fim. Primeiro, diz serem as suas histórias um “roteiro de fornicações” (Hilst 2002a:30), mais adiante, a proposta de fazer um retrato do país faz-se possível somente como “história porneia” (Hilst 2002a:41). Num terceiro momento, traz a indagação sobre a natureza das histórias do personagem homônimo de Hilda Hilst, Hans Haeckel, se se trata de “metafísica ou putaria das grossas” (Hilst 2002a:78). Embora estas duas últimas possíveis definições dos contos da escritora não se destinem diretamente a *Contos d’Escárnio*, delas se infere uma possível caracterização da narrativa.

Contos d’Escárnio seria um roteiro de fornicações e história porneia, parece assentar na dúvida entre metafísica e putaria das grossas. Dessa linha de raciocínio, surge como hipótese de reflexão uma “metafísica porneia”, em cuja base inicial estaria a noção de história porneia mesclada à dúvida sobre se é metafísica ou putaria das grossas – um jogo com as definições do texto de Hilda Hilst, o qual se pretende, aqui, desenvolver. O caminho sugerido para a empreitada passa primeiro pelo lugar que ocupa *Contos d’Escárnio* na

“evolução” dos escritos de Hilda Hilst, que constitui uma descida em direção ao “grotesco”. Esta descida põe a necessidade, em seguida, de uma definição do grotesco, que conduz a um mundo invertido para o qual servem de auxílio três reflexões sobre o conceito e, com elas, o que delinea a produção do grotesco. Assim, tem-se, por um lado, na divisão da obra da autora, o que nela caracteriza o grotesco, de outro, como consequência, uma teoria (a teoria do grotesco) que permite sustentar em *Contos d’Escárnio* a hipótese de uma metafísica porneia.

De saída, parece já consolidada a divisão da obra de Hilda Hilst em fase “séria” e fase erótica, já reconhecida e aceita por seus comentadores – a primeira abarcando toda a produção que vai das poesias à prosa *Com os meus olhos de cão*; a segunda, o que se convencionou chamar trilogia obscena, *O Caderno Rosa de Lory Lamby*, *Contos d’Escárnio/Textos Grotescos* e *Cartas de um sedutor*. Tomando como fiança o comentário de Anatol Rosenfeld (1970:160) a *Fluxo-Floema*, primeira obra em prosa da escritora, no qual o teórico sugere uma guinada no rumo da configuração do grotesco, esta divisão se alargaria deixando entrever uma terceira fase. Ou seja, de posse do comentário de Rosenfeld, infere-se uma segunda proposta de divisão: a fase da poesia e a do grotesco – esta intermediária àquela fase erótica. Esta chave de compreensão apóia-se na resposta da escritora sobre o porquê de ter recorrido ao riso: “às vezes, me perguntam o porquê de eu ter optado pelo riso depois de ter escrito as minhas ficções, meu teatro, minha poesia, com grandes e cortantes pinceladas de austeridade. E disse-o num poema: [...] porque mora na morte/ Aquele que procura Deus na austeridade” (Hilst 2007:29). Deste modo, desenham-se três fases, a da poesia e a do grotesco, neste uma terceira, a do riso ou obscena.

Propõe-se reconhecer, portanto, não uma, mas duas guinadas na escrita de Hilda Hilst. A primeira, em 1970, com a publicação de *Fluxo-Floema* – jejum da poesia e incursão na ficção, outra forma de encampar a busca prefigurada na criação poética; a segunda, com a publicação de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, em 1990, conforme Alcir Pécora compreende a cronologia das obras da autora no prefácio a *Cartas de um Sedutor* (Hilst 2002b:7). Se *Fluxo-Floema*

inicia a incursão no grotesco, *O Caderno Rosa*, mantendo-se ainda no domínio do grotesco, marca um momento outro no uso deste motivo para escrever. Neste segundo momento, o riso insurge como finalidade do texto, ao contrário dos aspectos assustadores da ficção inicial. Não se tratando de colocar o leitor em face do obscuro, do fantástico ou do inominável e inacessível, do assombroso e terrífico, trata-se, doravante, de provocar-lhe riso – um riso redentor e salvífico, ante a impossibilidade das respostas ao que no mundo se apresenta invisível e de difícil apreensão.

Nesses termos, pode-se esquematizar a obra de Hilda Hilst em duas fases, a séria e a obscena, divisão esta geralmente aceita pelos seus comentadores. Não obstante, outra divisão pode ser inferida. Uma abarca toda a poesia e parte da ficção, na qual persiste a busca pelo sublime, pela ideia de Deus, numa metafísica do puro imaterial, da totalidade e da plenitude; na outra, o elenco de textos chamados obscenos, num mergulho no reino do perecível e do contingente, dos domínios mais baixos da existência e da experiência humanas. A escrita de Hilda Hilst teria início com a poesia; em 1970, tem-se a acolhida da ficção; por fim, em 1990, inaugura-se a fase obscena. É no sentido destas duas guinadas importantes na cronologia das obras da autora que se pretende aqui pensar, no âmbito de uma terceira fase, a virada de uma metafísica do puro e imaterial para uma “metafísica porneia”. Se, depois de 1970, trata-se, como entende Eliane Robert Moraes (1999:117), de “confrontar a sua metafísica do puro e imaterial com o reino do perecível e do contingente [...] numa notável ampliação da ideia de transcendência”, conclui-se que essa ampliação abrigaria uma metafísica às avessas, em especial em *Contos d’Escárnio/Textos Grotescos*.

Ainda recorrendo a Eliane Robert Moraes (1999:118), se a ficção apresenta-se a princípio como uma “nostalgia do divino, em que a totalidade e plenitude outrora almejada passam então a manifestar-se na forma de nostalgia”, da ideia buscada e perscrutada nos textos anteriores – nostalgia da ideia de Deus no sublime –, nessa segunda fase do grotesco, empreende-se o esforço de salvação desse estado nostálgico pelo riso, pela bufonaria e pelo disforme. A promessa de salvação, base da literatura séria, da salvação

pela ideia de Deus, da esperança de encontrá-lo pela poesia, pela palavra, revestindo-se de nostalgia no início da ficção, cede lugar ao riso como mediação redentora – de uma metafísica séria e pura, dá-se o passo para a nostalgia e, desta, segue-se o refúgio na bufonaria e nas histórias porneias; parece emergir, portanto, uma possível metafísica porneia, cujo fundamento encontra-se nas teorias do grotesco e no roteiro de fornicações que é *Contos d'Escárnio*.

A virada para o grotesco, na forma que a nostalgia exprime, impregna-se de um niilismo que se constitui no esforço de encontrar Deus numa época que insiste em construir barreiras entre o homem e o divino. Tem-se, seguindo o diagnóstico de Friedrich Nietzsche para a modernidade, em *Além de bem e mal*, de uma escrita destinada a uma época que pôs em execução pelo pensamento e a ação, a morte de Deus como dado da realidade e da vida social. Podendo-se também dizer que a ficção inicial tem o propósito de dar conta da existência em face da quebra dos valores, no caso, do valor considerado supremo, de toda ideia de transcendência; enquanto a fase dita pornográfica, não se restringindo apenas à denúncia e lamento da ausência de um ser transcendente, sai em busca de outro princípio, mais próximo do homem.

Nessa mesma linha, a descida para o grotesco, a princípio, vem a ser um impulso desesperado, porque a própria condição inspira desespero, na busca por uma transcendência, pela palavra, pelo sublime virado do avesso – uma guinada no sentido da materialidade da vida. Por conseguinte, num âmbito mais geral, de uma relação crítica e sôfrega com a experiência metafísica (ou religiosa) e, num domínio mais particular, de uma visão pessimista do homem e os rumos que este vem dando a si mesmo e à espécie. Em seguida, este mesmo desamparo e derrelição dão lugar a “histórias porneias”, enquanto conteúdo de uma compreensão às avessas da metafísica.

Assim, o conjunto da trilogia obscena objetiva uma saída pelo ridículo – *Contos d'Escárnio* vem a ser outra maneira de responder a ausência e, ao mesmo tempo, impossibilidade de nomear Deus, de conceber qualquer ideia de transcendência. A fase grotesca seria, segundo compreende Nely Novaes Coelho (1989:137), um “desesperado testemunho de uma civilização em agonia, a civilização do Cristianismo e que acabou se esgotando”. Espelha

uma descrença de Hilda Hilst no homem e na razão, na esperança de que esta última venha a promover um ser humano saudável. Ante a descrença da condição humana, o grotesco seria a maneira de a literatura traduzir a verdade tristonha de uma realidade marcada pela catástrofe, mas também de alcançar um maior número de leitores.

Assim, vai-se delineando a escolha pelo grotesco, provocação do choque ante o drama humano em face de Deus, pela desesperada indagação na baixeza do corpo, a impressão negativa do homem e suas magníficas e destrutivas invenções, a visão da ostentação do ter cada vez mais e da cegueira em relação à mudança que se opera no país ao criar um exército de famélicos, de um lado, e de idiotas, de outro. “Estilhaçada a ideia divina, o desamparo humano integra o outro pólo em questão” (Moraes 1999:121) – o pólo da corporeidade, da materialidade, da vida no sentido biológico. Indagada sobre a escrita de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999:29), responde:

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

Questões metafísicas, questões existenciais, mas também a indignação configurando, no grotesco, o contraditório que é pensar a eternidade e ter consciência de que em relação ao homem nada é eterno; ou, ainda, o fazer tudo e tudo inventar para, pelas mãos mesmas dos inventores, destruir. O grotesco não responde a essas questões, mas se põe como perspectiva de saída. Malgrado a civilização que trouxe a ideia de Deus como resposta a elaborações éticas, morais e políticas, com o fim de estabelecer um ordenamento para o mundo humano, a escrita de Hilda Hilst adere às muitas outras que refletem essa condição do homem e do ser – no entanto, nessa adesão enfatiza a contingência do ridículo que pode ser o estar no mundo oprimido por indagações pouco claras.

A trilogia obscena seria o esforço para responder essas questões que sedimentam o estar aí no mundo – entre a grandeza do céu e a baixaza dos orifícios e seus dejetos; na vertigem da incerteza de um e a dura certeza dos outros, privilegiando o segundo elemento dessas dicotomias. *Contos d'Escárnio* engrossa o volume dessa resposta, composta de três livros risíveis e grotescos. É, portanto, pelo grotesco que a autora oferece a sua resposta, uma saída razoável numa perspectiva de redenção e não de mortificação; é também pelo grotesco que uma metafísica porneia teria lugar na sua escrita, conforme desenvolvida nas páginas que seguem.

II

Como se disse acima, o grotesco em Hilda Hilst possui duas fases: a que coincide com a sua incursão na ficção e a que se cristaliza na trilogia obscena. Para efeito de uma compreensão desse grotesco que, como aqui vem sugerido, abriga uma metafísica porneia, faz-se necessário discorrer sobre algumas concepções do conceito. Nestas, pode-se vislumbrar a divisão proposta das obras da autora, bem como entrever a teoria que melhor ampara esse tipo de metafísica em *Contos d'Escárnio*. Para a definição do grotesco tem-se em vista as contribuições de Victor Hugo, Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. Para o primeiro, o grotesco é uma pausa, um descanso do belo; já no segundo, é visto na perspectiva do estranho, do abissal e fantasmagórico, de cunho terrífico e assustador. Com o último teórico, reveste-se de um caráter risível, postura crítica em face de um mundo em decadência, ante o qual se coloca outra possibilidade de vida e de visão de mundo – possuindo, assim, uma dimensão revolucionária.

Nessas definições, trata-se de algo que retorna do subterrâneo, das grutas e cavernas, das sombras e escombros, para fazer lembrar que não foi completamente esquecido, no mesmo sentido que adquirem as escavações em Roma, no Século XV, com a descoberta de algo que fora por longo tempo soterrado. Neste século de grandes descobertas e retomada do engenho humano, são encontrados desenhos ornamentais representando seres

deformados em grutas e porões, posteriormente denominados “grotescos”. À renovação renascentista, em face do suposto milênio de silêncio da razão, acrescentam-se pinturas arcaicas, talvez datadas de 58-64 a.C, encontradas nas Termas de Tito.

Originário das cavernas e grutas, já a palavra designa essa origem: a expressão foi forjada dos termos italianos “grotta” e “esco”, sugerindo tratar-se daquilo que causa asco, configuração livre e antinatural de imagens. O grotesco designa um modo da criação artística tendo por finalidade a *transgressão a uma ordem do mundo* e a *promoção do riso*. Sentidos importantes quando se trata de pensar o conceito no domínio da escrita literária, de início, restrito às artes pictóricas, sendo utilizado como adjetivo para qualificar criações nas quais se apresenta o livre jogo da imaginação.

Nele põe-se em questão a idealidade de valores e o seu contrário. Isto pode ser compreendido em termos de comparação, quando o belo se afirma frente ao seu oposto – o feio, este servindo apenas para enaltecer com novas luzes aquele. É assim que Victor Hugo irá desenvolver o conceito, em *Do grotesco e do sublime*, não mais qualificando os objetos, sobretudo como acontecimento autônomo e substantivado. Na elaboração do grotesco como termo de comparação do sublime, ele parte da divisão de três grandes idades do mundo, às quais corresponderia uma espécie de poesia própria: os tempos primitivos, da vida pastoril e nômade, cuja poesia é a ode; a época das tribos que, sendo nações em guerra, elevam a poesia épica como forma de refletir os conflitos; e a civilização moderna com sua religião espiritualista e visão dualista do mundo (Hugo 2004:16-23), em que se representa a dualidade humana numa vida propensa ao mal e outra ao bem, uma parte inteligente em luta com outra bestial (Hugo 2004:25).

Surge a ideia de que “tudo na criação não é humanamente ‘belo’, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, mal com o bem, a sombra com a luz” (Hugo 2004:26). Se a natureza já apresenta essa mistura, assim também seguirá a criação literária ocupando lugar central na escrita moderna; o grotesco se distinguirá do seu uso, por exemplo, na poesia épica. Na modernidade, acredita Victor Hugo

(2004:31), sendo o grotesco uma rica fonte para a arte e para a imaginação, espalha-se “por toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas”. No entanto, o grotesco será compreendido como um *descanso do belo*, uma *pausa da beleza*, um “tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (Hugo 2004:33), explorando as condições periféricas do humano, fazendo face à eternidade permanente de uma perfeição idealizada, promove assim uma comparação entre a vida humana e a bestialidade do homem. No dizer de Hugo (2004:36) “o feio [...] é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa [...] ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos”.

Neste sentido, o grotesco se alimenta das múltiplas facetas do humano frente à forma unária do belo. Se o real se organiza no interior de uma metafísica que o belo acolhe e promulga, o grotesco perverte esta ordem, inclusive demolindo estruturas estéticas consolidadas – daí a configuração do grotesco permitir uma inversão da metafísica tradicional numa metafísica às avessas. Trata-se da subversão das hierarquias, convenções e unidades socialmente estabelecidas, das figurações clássicas do corpo dando ênfase aos orifícios e as partes baixas. Trata-se de considerar um estado de lucidez pelo desvelamento da realidade, tornando-se “de fato uma radiografia, inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real” (Sodré 2002:60).

Nesse sentido, o grotesco revela-se transgressor e resposta à insuficiência das plasmações unárias do mundo, tendo como tarefa demolir esta idealidade e apresentar outra. É nesta linha que argumentará Kayser (2003:159), em *O grotesco*, sobre definição do conceito, em três definições. Primeiro, trata-se do “*mundo alheado* (tornado estranho)”, em seguida sugere a “apresentação do ‘id’, esse ‘id’ fantasmal [...] terceira significação do impessoal”. O estranho invade a ordem do mundo promovendo a angústia de viver, suscita a insegurança ante o ordenamento do mundo, eclode ante o sujeito uma transformação cosmológica. Daí que “o plasmador do grotesco não pode tentar dar qualquer sentido às suas obras” (Kayser 2003:160) nem desviar do absurdo.

No entanto, deve-se acrescentar a esta tensão gerada, a produção do riso. A criação grotesca apresenta um mundo alheado, estranho, mas, numa atitude de bom grado e libertadora, a este mundo alheado vincula o riso. O estranho que assoma diante do olhar, tanto no sonho desperto ou no devaneio, como sustenta Kayser, suscita o riso, mesmo que este seja um riso nervoso. Seguindo este fio são duas as espécies do grotesco: o *fantástico*, semelhante com o sonho, com o mundo onírico; e o *satírico*, com o uso de máscaras que velam (ou revelam) o caráter essencial do humano, em que se apresenta o mundo como cenário de títeres manipulados ou pelo 'id' ou por outro ser inacessível ao conhecimento racional.

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

Tendo indicado a demarcação conceitual do grotesco, à maneira de consolidar a sua reflexão, Kayser indica três momentos em que o Id assomou e condensou a perspectiva da criação no grotesco, os quais uma “imagem fechada do mundo” não mais se mantinha sólida para os indivíduos. Três épocas em que o grotesco se oferece como resposta à pergunta por uma imagem do mundo, tendo-se em vista que aquela imagem sólida teria perdido o seu teor de validade de reconhecimento. São elas o século XVI, cujo combate encampa-se contra as interpretações do medievo e, portanto, contra o Cristianismo; no XIX, o Romantismo contrapondo-se ao Iluminismo; por fim, a modernidade, combatendo os conceitos das ciências naturais.

Três interpretações para o mundo e suas sugestões de um todo que tudo abriga – a cristã, a iluminista e a das ciências naturais; três mundos que, ao malogrem, pela sua insuficiência e pelo soterramento do periférico,

do que foi considerado como noturno, serão, em consequência, objeto de escárnio na configuração grotesca. Nessa linha é que, nas palavras de Kayser (2003:161-162), “as plasmações do grotesco constituem a contradição mais ruidosa e evidente a todo racionalismo e qualquer sistemática do pensar”.

Outra definição do grotesco encontra-se no estudo do teórico russo Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, a qual ele nomeia *realismo grotesco*. Neste, a transgressão do mundo não consiste apenas um recurso literário para a escrita de contos e nela fazer tremer as pernas frente a uma realidade tornada alheia. Tal como se apresenta no carnaval e nas festas populares, o grotesco é da ordem de uma cultura não-oficial em face daquela formalizada pelo Estado – o seu sentido como estranho, de início, em Kayser, seria muito mais um efeito da literatura; como carnavalesco, estaria no âmbito da ordem da realidade. Segundo Bakhtin (2002:4-15), a cultura popular, seus ritos e espetáculos, opõem-se aos modelos oficiais advindos do Estado feudal e da Igreja, manifestando-se em três fenômenos: os festejos de carnaval, com os seus bufos e bobos; a literatura produzida na época; e de um vocabulário familiar, de tom blasfematório dirigido às divindades, composto de grosserias no fito de degradar, mortificar, mas também, num tom ambivalente, regenerar e renovar.

Não se trata unicamente de escarnecer, sobretudo de, pelo escárnio, renovar a ideia de mundo e do homem. Nessas três fontes da cultura popular constróem-se maneiras de desmistificação cósmica, de desvelamento da relatividade das ideias consolidadas através do escarnecimento e da blasfêmia, alimentando, porém, uma renovação das visões de mundo, como concepção cômica do mundo, reduz realidades eternas ao princípio material e corporal (Bakhtin 2002:16-17), num esforço de *rebaixamento*, redução das ideias elevadas das significações oficiais, num sentido topográfico do alto e do baixo – o alto representando a cabeça; o baixo, os orifícios. Trata-se da “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Bakhtin 2002:18-19), portando um sentido revolucionário: a morte de um mundo, alimenta-se, no grotesco, a possibilidade do nascimento de outro.

Trata-se da *degradação* de concepções fechadas e, neste mesmo movimento de desconstrução, da regeneração da vida, do cosmos e do homem, em que “degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo” (Bakhtin 2002:19), permitindo a consciência para um “novo nascimento”, rebaixando as ideias elevadas à terra, submetendo-as ao processo de perecimento e nascimento, que caracteriza tudo o que vem à terra. Neste *rebaixamento*, promove-se a *degradação* e, desta, possibilita-se o surgimento do novo. Um trânsito entre a morte e o nascimento, entre o antigo e o novo, uma dialética configurada num corpo único, em que o mesmo ato de degradar pelo rebaixamento causa a regeneração.

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

Por outro lado, Bakhtin, ao elaborar o conceito, sugere, para os propósitos da presente reflexão, cujo eixo gira em torno de uma possível metafísica porneia nos *Contos* de Hilda Hislt, uma terceira forma de vislumbrar o grotesco – aqui não se trata mais de pausa ou descanso do belo, que ele considera reducionista, pois coloca o grotesco como ponto de contraste para enaltecer o belo; nem mesmo do estranho, cujo operador é um Id de caráter existencialista, segundo o teórico, distinto do sentido freudiano, posto que seja uma força que governa o mundo e os homens. Trata-se de destacar a ambivalência, o rebaixamento e regeneração, como maneiras de denunciar os limites das concepções caducas do mundo enquanto aparência, desmistificando o caráter eterno com que são transmitidas; um posicionar-se em face da opressão, quando esta não mais se sustenta em argumentos plausíveis, para reedificar o mundo. No dizer de Bakhtin (2002:19) “a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana [...] Daí

que uma certa ‘carnavalização’ da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações.

Assim, o grotesco seria muito mais um fenômeno de transição em face de uma cultura decadente, uma vez que esta teria perdido o seu valor para a vida e para o mundo humano – no mesmo sentido que em Hilda Hilst o grotesco insurge como resposta à decadência da cultura cristã e a sua metafísica edificante. Como toda cultura se consolida em bases metafísicas ou idealistas, ostentando para sua segurança e transmissão o caráter de eternidade e universalidade; quando convalesce a cultura dominante, o grotesco torna-se a forma de apresentar à consciência, pelo veículo da arte, esta convalescença e abrir caminho para um novo modelo de mundo. Assim compreendido, pode-se aproximar dessa posição de Bakhtin, a noção de pausa e descanso no belo, de que fala Hugo, e a concepção do grotesco como estranho, possível diante da realidade do século XX, como forma de quebrar os ditames das ciências naturais, sustentada por Kayser. Tenha-se em vista neste ponto a historicidade de que se reveste o grotesco, algo que o próprio teórico russo sustenta.

A realidade histórica a que se contrapõe o grotesco no Renascimento, a realidade do Cristianismo, faz-se plasmável numa evolução do próprio grotesco, quando este se configura enquanto concepção de mundo em face de outra concepção oficial, a da Idade Média. É esta perspectiva histórica introjetada na configuração do grotesco que irá sustentar, depois, o traçado historiográfico sobre o grotesco e sua teoria. Bakhtin alinha, tal como o fez Kayser, três grandes momentos históricos em que o grotesco não apenas se renovou, sobretudo, em modos distintos, apresentou-se como expressão artística e ideológica, no seu dizer, ante o sentimento da história e da alternância histórica – pode-se falar também, ante o sentimento em face de um mundo que perdeu o seu valor de referência para as grandes indagações humanas. O grotesco seria, portanto, resposta à pergunta: *em face de um mundo em ruína, quais as perspectivas para o homem, suas ações e pensamentos?*

Como resposta a esta pergunta, três épocas são esquematizadas cronologicamente: o século XV, que coincide com o surgimento da palavra *grotesco* e com a literatura escarnecedora do Cristianismo e do Estado feudal;

o século XIX, com o grotesco romântico fazendo frente a um racionalismo sentencioso e estreito, ao autoritarismo do Estado e da lógica formal, cujo acento nas formas grotescas da subjetividade marca-se pela descoberta do indivíduo enquanto ser infinito, o que implica numa visão de mundo, pela via do grotesco, subjetiva e íntima (Bakhtin 2002:28-33). Em ambos, resguarda-se, ou do ponto de vista da objetividade histórica – o Estado feudal – ou da subjetividade, o sentido utópico e regenerador, da degradação de um mundo e da instauração de outro. Em termo das funções, conforme sustenta Bakhtin (2002:30), em ambos, o grotesco realiza o seu intento de iluminar e libertar das ideias dominantes, bem como alimentar a possibilidade uma ordem diferente para o mundo.

É neste sentido que se pode compreender a guinada de Hilda Hilst para o grotesco como esforço de encontrar resposta para um mundo que teria anulado toda expectativa com a transcendência e da deformidade do tipo humano. O que aqui se defende é a emergência de uma metafísica porneia quando o grotesco a ela se apresenta como perspectiva da criação, a qual agora pode ser melhor elaborada. Se se trata de se contrapor a uma época afiançada pela crença em Deus, erigido numa metafísica edificante, a caducidade desta época tem na obra da escritora dois momentos de resposta: primeiro, o assombro com a constatação de que Deus está morto – espanto que se arrasta do século XIX ao século XX – dando origem a textos como *Fluxo-Floema*, *Kadosh*, *Com os meus olhos de cão* e *A obscena Senhora D*; segundo, a tentativa de saída do caos mortificante, como o registram a sua intenção de se alegrar, a princípio com *O caderno rosa*, posteriormente, com *Contos d'Escárnio*.

A aflição das primeiras ficções cede lugar ao riso da trilogia. É neste sentido que o grotesco dessa terceira fase da produção da autora, visando uma nova perspectiva para a decadência do Cristianismo, recorre muito mais às formas renascentistas do que ao fantasmagórico moderno.

III

Seguindo a cronologia proposta por Kayser e Bakhtin, o que se observa é uma retomada do grotesco no século XX, como eles enfatizam, numa perspectiva histórica precisamente determinada, na qual escreve Hilda Hilst e do seu gênio surge *Contos d'Escárnio*. Defender que Hilda Hilst desiste de dizer o sublime a partir do sublime, do eterno e imutável, encontra consistência se se atenta para esse momento histórico. Seguindo esse fio, se no século XX, mais uma vez uma pausa é feita no fluxo do fazer artístico; se mais uma vez o belo descansa, numa maneira muito própria, esta pausa é também a de Hilda Hilst, quando, impregnada das questões do seu tempo, faz descer a sua criação aos porões do humano, evidenciando o que fora deixado na caverna e nas grutas, pelo engenho edificante do homem.

Retomando os três momentos da sua produção literária, na esteira de Victor Hugo, infere-se que a iniciativa de escrever ficção, constitui uma pausa no belo – um descanso da poesia, ainda mais se se leva em conta as formas grotescas de que se serve. Assim, *Fluxo-Floema* é o ponto de parada de uma busca pela transcendência no sublime. Quando retorna à poesia, em 1992, depois de concluída a sua trilogia obscena, o grotesco ainda mantém-se como perspectiva. O jejum da poesia quebra-se e, no entanto, não mais se deixam isolar o grotesco e o sublime. Não à toa as crônicas coincidem com esta retomada da poesia, em *Bufólicas* e *Amavisse*. Noutra linha, a entrada no grotesco também se aproxima da reflexão de Kayser, cuja tese ampara-se no estranho, no terrífico. Ora como um Id, no sentido empregado pelo teórico alemão, ora como alienação ou alheamento e, por fim, como tentativa de esconjurar o elemento demoníaco do mundo. Exemplos das imagens grotescas são abundantes na obra da escritora, no âmbito do estranho, nas suas primeiras ficções.

Segundo a crítica de Bakhtin ao grotesco modernista, do qual faz cargo Kayser na sua definição do conceito, e, ainda, situando a primeira fase do grotesco engatada por *Fluxo-Floema*, encontra-se neste um tom lúgubre, mortífero, macabro, terrível e espantoso do mundo, apresentando o medo como essência da vida, o que se caracteriza pela hostilidade, alienação e

desumanidade. Ressalte-se, neste ponto, o modo como os personagens, desfigurados psíquica e fisicamente, caminham para a auto-destruição, sucumbindo ao inefável que lhes parece o entorno e o eterno. A incapacidade de compreensão e doação do sentido parece marcar a cadência dos romances – seja pela Matemática, como Amós Kéres de *Com os meus olhos de cão*; seja pela História, como Axelrod, de *Tu não te moves de ti*. Ou mesmo Kadoch, personagem da obra homônima da autora, na sua busca por Deus; por fim, de Hillé, de *A obscena Senhora D*, recolhida ao vão da escada.

Assim, em Hilda Hilst, na primeira fase do grotesco, mais próxima do modernismo, não há a aposta na salvação. A austeridade de que se reveste, serve apenas para indicar a existência ante a impossibilidade sentenciosa de compreender o mundo, e de neste se compreender, apelando a qualquer metafísica ou pensamento abstrato, seja através de Deus, da História ou a Matemática. Esta impossibilidade não impele para nada além que possa ser buscado no corpo, na matéria, antes, submerge os personagens na tristeza e na queda – ou para a morte sem que algo de novo surja ou para a animalidade, onde todos sucumbem como porcos nos corpos, ou como cães. Aquilo que Bakhtin (2002:46) diz do grotesco modernista, alinha-se com esta primeira fase do grotesco na autora, no qual,

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

Essa velhice sem prenhez, o recolhimento e isolamento podem ser ilustrados na senhora D, abandonando-se ao vão da escada. Ainda serve de amparo ao que neste momento se quer argumentar, o velho de “O oco”, em *Kadosh*, deitado em frente ao mar infinito, paralisado pela doença e pelo nada que nele a velhice (prova da sua finitude) representa, em que sequer a aparição de uma criança faria vislumbrar neste grotesco uma perspectiva redentora. Já

na segunda fase do grotesco, essa velhice reveste-se de ares revolucionários, transformadores e de resistência ao estado da velhice e entorno. Aqui, Hilda Hilst flerta com o realismo grotesco de Bakhtin, com a *concepção cômica do mundo*, ancorada num riso regenerador. A opção pela salvação no riso, a recusa da austeridade como forma de encontrar Deus, um sentido, ancora-se de modo diferente de *Com os meus olhos de cão* – não mais um riso destrutivo e sim redentor.

Nessa linha, falar de uma metafísica porneia em Hilda Hilst, na esteira da teoria de Bakhtin, é falar de como nela se reveste o grotesco como concepção cômica do mundo. Se se tratava de se alegrar, e, neste regozijar-se, ascender à salvação, o grotesco da trilogia obscena exhibe os contornos do baixo corporal e deste extrai o riso e não a destruição. *Contos d'Escárnio* abriga esse objetivo, algo que ocupou a autora no período do surgimento do livro, mantendo no horizonte da sua imaginação a transgressão das normas, o rebaixamento das ideias elevadas. Se no grotesco o mundo aparece de cabeça para baixo, numa metafísica invertida, com a evidência dos orifícios, do baixo corporal, este processo, em Hilda Hilst, enaltece a foda, aos poucos dando forma à narrativa das histórias porneias, ao ponto de elevar-se a concepção de mundo.

O grotesco em uso na trilogia obscena resgata as imagens ambivalentes, da degradação e regeneração. As velhas recuperam a prenhez, se não são ou estão grávidas, abraçam o motivo da revolta, da transgressão em face de uma política embotada pelas falsas promessas e as intenções veladas. É nesta perspectiva, conforme testemunha *Cascos e carícias*, que a autora sugere a criação do EGE, Esquadrão Geriátrico de Extermínio – a velhinhas misturadas às massas (Hilst 2007:75) – e o bordel geriátrico. Do vão da escada, da inação pela doença e pelo tempo consumido, tendo à frente tão somente a morte e o fim, a imagem da velhice reveste-se de ares revolucionários, ressignificando a vida e a própria velhice, num protesto espiritualoso contra os que, na política, insistem em encharcá-la de morte.

Trata-se de *velhinhas misturadas às massas, faceiras matadoras de monstros*, resgatando pelo riso a possibilidade de resgatar a vida – a velhice beirando a morte, junto aos jovens, organizadas em nome da vida e da liberdade; recusa

da morte, apesar da sua proximidade; recusa da degradação do mundo e da espiritualidade em nome de egoísmos de facetas variáveis – louvação à vida, mesmo que o fim seja o horizonte do futuro; forma de, pelo excesso de delicadeza que todo poeta traz consigo, evitar morrer, com a imaginação espirituosa, mesmo que os rumos da época não sejam tão otimizáveis. Para se salvar, numa época calamitosa, somente apelando para o riso, para a vida, o que mais uma vez surge, noutra engenho da autora, na ressignificação da imagem grotesca da velhice, cujo traço principal é o investimento na libido, quando sugere criar um bordel geriátrico, onde, no seu dizer, “encontraríamos velhinhas magníficas, risonhas, letradas, umas quituteiras (que faz quitutes), outras pacienciosas” (Hist 2007:83-84).

A ambivalência da velhice encontra-se noutra imagem comum na concepção cômica de Hilda Hilst, nas possíveis elaborações grotescas que a boca sugere, vislumbrável a princípio na espirituosa pergunta referente aos dentes: “por que os dentes duram na caveira e caem se a gente dura mais que a vida inteira?” (Hist 2007:247). Embora nas crônicas essa indagação lhe surja da observância da própria velhice, o que poderia parecer tão somente uma consciência da decrepitude que consome o corpo e se sedimenta na percepção anunciando o fim próximo, a pergunta sugere outra motivação da imagem grotesca. Nela há a configuração da vida e da morte no seu imbricamento ao mesmo tempo sutil e devastador. Nos dentes revela-se a ambivalência de uma vida que se vai e ao mesmo tempo pode conservar algo de vivo, que permanece, como aparece reformulado noutra passagem das crônicas: “por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidas caveiras?” (*Ib.*, p. 28).

Trata-se aí da “ambiguidade excessiva que recobre os dentes: se, de um lado, eles representam a única possibilidade de eternizar a matéria, de outro, viver significa necessariamente deixá-los apodrecer” (Moraes 1999:123). Promove-se, com isto, o princípio material e corporal de que trata o teórico russo, ao defender o rebaixamento das ideias elevadas, dando ênfase às entradas e saídas do corpo – os orifícios. O ventre, o falo, a boca, o traseiro “são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e

o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas” (Bakhtin 2003:277). Em Hilda Hilst, o princípio material e corporal será representado pelos dentes, no sentido acima expresso, pela boca, que serve para comer e devorar, de onde saem palavras edificantes mas também baixezas, pela garganta que serve para cantar e roncar. O alto e o baixo, o mundo exterior – o *lá fora* – e o interior – o *de dentro* –, são conduzidos ao corpo e ao funcionamento do corpo – a boca servindo de “metáfora das dimensões mais ideais quanto das mais abjetas” (Moraes 1999:124).

Como já se disse, essas imagens, principalmente extraídas das crônicas, são propedêuticas aqui para a compreensão de *Contos d’Escárnio*, pois situam o grotesco que organiza a imaginação da autora, por ocasião da escrita da trilogia. As discussões anteriores, visando situar o grotesco no todo da obra de Hilda Hilst, bem como a teoria que mais dele se aproxima e as ilustrações de imagens grotescas nas crônicas, contribuem para revelar o tipo de grotesco que emerge nessa segunda obra obscena – ou grotesca –, delineando os contornos da sua escrita desde 1990. Em se tratando de sugerir que nos contos da autora erige-se uma metafísica do baixo-corporal como metafísica porneia, a possibilidade está na compreensão de que a mesma surge no horizonte da configuração do grotesco – a metafísica porneia configura-se como concepção de mundo.

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

Nesse sentido, justifica-se o narrador, tomado de espanto com a sua presença involuntária numa Igreja: “e por que eu teria ido à Igreja aquela manhã? Porque apesar do meu roteiro de fornicções eu também tinha

momentos de tédio e vazio” (Hist 2002a:30). Em meio ao roteiro do seu texto, a fornicação vai, num movimento de desencanto e espanto, tecendo a nostalgia do divino e a mísera condição humana, em especial quando se volta para a Igreja católica e os seus crimes históricos, o que se delinea na distância entre o homem e Deus, sendo o resto disto tudo a fornicação – fornicar como princípio de existência sem vínculo transcendente (Hilst 2002a: 30).

Apesar da torpeza e da imundície humana, a morte em face de um mundo caótico não constitui saída, ainda há a foda que vai-se inscrevendo enquanto perspectiva essencial num *roteiro de fornicação*. No entanto, a ideia persiste, pois é preciso desconstruir a perspectiva mortificante e obsessivamente persistente no narrador; desacreditar as *sutilezas canônicas*, no dizer da autora, de que se serve a Igreja depois de medidas destrutivas e assim afirmar a necessidade de “acabar com todas as cloacas do poder” (Hilst 2002a:31). Apresenta-se aí o motivo já destilado nas primeiras páginas do texto, quando o narrador anuncia a sua intenção de escrever lixo e bestagem, ao qual se opõem os contos nas suas mais afiadas demolições, não do Sagrado, mas das suas secularizações, fazendo lembrar o narrador o retorno às “gentis e menos imundas putarias”.

Nesse roteiro de fornicação, que dá conteúdo a *Contos d’Escárnio*, ao que parece, vai-se rebaixando a Metafísica religiosa e erigindo uma metafísica porneia, cujo objeto passa a ser a compreensão *essencial* da foda, conforme se expressa o narrador ao dar-se conta que se encontrava numa Igreja: “e comecei a pensar no pau e na vida. O que era isso de ter pau e ficar metendo nos buracos?” (Hilst 2002a:31). A religião, no roteiro de Crasso, tem de ficar entre parênteses, pois a metafísica que importa tem por objeto o sexo, o falo e a fornicação. O conflito existencial perante o indizível recobre-se da baixeza da vida. A foda reveste-se de retórica filosófica, pois é preciso defini-la naquilo que implica o órgão masculino e os buracos, o que se determina num jogo penoso com a linguagem e a busca de compreender a excitação diante de uma mulher. Como expressar uma espécie de “dialética” da foda, quando a linguagem não oferece suporte muito seguro? Apresentam-se, deste modo, dificuldades quanto ao bem dizer este movimento, pois

é preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremecer do pau é indefinível [...] Dizer um arrepio do pau não é bom. Fremir é pedantesco [...] Nada mesmo a ver com o pau. Meu pau vibrou, meu pau teve contrações espasmódicas? Nem pensar. Então, meu pau aquilo. O leitor entende (Hilst 2002a:32).

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

Contos d'Escárnio promove o rebaixamento da universalidade metafísica à universalidade da foda – todos compreendem a foda –, ao princípio material e corporal que habita o grotesco. Se em toda metafísica edificante tem-se o fim de, a partir de uma “causa primeira” – a *causa prima* –, de tudo originária e por nada originada, como assim entende a filosofia sob os termos Ideia, Absoluto, o Deus dos teólogos, instituir o Universal ao qual submete todo o particular; tem-se, em contrapartida à distância do Deus, no *além*, a foda como princípio de universalidade, no *aquém*. No mesmo sentido que Deus é universal, a foda também o é – a desconstrução da metafísica religiosa abre caminho à fundação de uma metafísica que apela ao que é mais próximo da compreensão humana –, no caso presente, à foda. Daí a sequência lógica no texto de Hilda Hilst, que vai do desespero ante as relações truncadas com o divino à descoberta da foda como instância primordial da existência, o que se infere desde as indagações essenciais no esforço de dizer a foda e os movimentos no corpo que a anunciam.

A foda, como princípio da vida, na forma como o narrador de Hilda Hilst institui, permite inferir que das histórias porneias surge uma metafísica

porneia, em especial quando a narrativa assume ares de especulação filosófica. As ideias elevadas da metafísica religiosa, pela sua insuficiência mesma, cede ao corpo a primazia que antes a este não se outorgava. Toda metafísica, de origem teológica ou filosófica, alçando vôo ao infinito, despreza o corpo e tudo o que à finitude do corpo diz respeito, em nome do espiritual e universal; a inversão feita pela autora mantém o caráter de universalidade, mas adere ao finito, mais próximo de todos, daí desistir o narrador de buscar definir as sensações que anunciam a foda – o estremecer do pau é indefinível, diz ele, do que se presume ser o fremir do pau *indizível*. Aqui, o Indizível não é Deus, mas o frêmito do pau.

Falar de uma metafísica porneia em Hilda Hilst se sustentaria, portanto, na perspectiva que se abre pela via do grotesco para a fundação de uma concepção de mundo, que nesse texto da autora vem a constituir a fornicção, a foda como princípio de cosmovisão. Este desvio vai se revestir em ideia basilar para as desconstruções que no texto vão tomando forma: o rebaixamento da política e da arte. Quanto ao primeiro, a descida ao baixo-corporal também irá voltar-se para o estilhaçamento da política e dos políticos do Brasil, estendendo-se à moral dominante no país, como ausência de uma consciência ética.

O grotesco que de início serve para configurar um novo princípio para a existência, nos termos de uma crítica política, volta-se contra a visão pessimista do país. Assim, *Contos d'Escárnio* não apenas é um *roteiro de fornicção* – dele podendo falar de uma metafísica porneia – mas torna-se *história porneia*. Se, ante a impossibilidade de Deus, erige-se pelo grotesco a foda em questionamento existencial e metafísico; ante a bandalha, que se tornou o país e todos os seus, erige-se a literatura como portadora de uma verdade que transborda o país. Daí, a sugestão do narrador: “[...] vamos escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia [...] e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis” (Hilst 2002a:41).

Assim, à já mencionada metafísica em declínio acrescenta-se a cumplicidade destrutiva entre o poder e a canalhice, o que faz do país uma pornocracia, só permitindo à literatura manter-se no seu intento de esclarecer

e dizer a verdade, recorrendo ao obsceno e, noutras palavras, ao grotesco. Nessas duas linhas – a da metafísica e a da pornocracia – os contos da autora são uma resposta ao estado de coisas que ela denuncia pelo rebaixamento ao princípio da foda, tenha-se me vista serem as narrativas edificantes não mais eficazes para situar o homem e neste alimentar a esperança. Recorrendo ainda às palavras de Alcir Pécora, pode-se sustentar que *Contos d'Escárnio* responde a essas duas questões como “exercício bem-humorado de destruição radical das afetações ou auto-enganos desonestos compartilhados” (Hilst 2002a:8); é um exercício bem-humorado no propósito de destruir as concepções fechadas de mundo.

Note-se ainda outro aspecto importante à reflexão das imagens grotescas de *Contos d'Escárnio* na construção de uma visão de mundo desde o princípio da foda – ainda na perspectiva do contraponto à Igreja católica e da elaboração de uma história porneia: consiste na relação entre a arte e a fornicção, seja para ridicularizar a poesia e a pintura com as imagens do baixo-corporal, seja para eleger o falo como contemplação estética do mundo. Numa das suas histórias, num esforço de rebaixamento dos ideais de beleza na arte, de início, da poesia, apresenta-se a predileção de uma das amantes do herói nos seus fetiches sexuais. Apreciadora de poesia, em particular de um poeta norte-americano, resolve render homenagens a um dos poemas que muito aprecia, tatuando no ânus a imagem sugerida numa estrofe: “tatuagens em volta do ânus e um círculo de damas jogadoras de golfe em volta dele” (Hilst 2002a:21).

Esse rebaixamento da poesia e da arte parece visar a redução da representação pictórica do mundo ao princípio da fornicção, melhor expresso na personagem feminina central dos *Contos*. Clódia é museóloga e nutre o sonho nobilitante de pintar, mas o objeto de que se ocupa nas suas pinturas causa a mesma surpresa do círculo de senhoras tatuadas no ânus – os seus modelos são vaginas e pênis. A estupefação graciosa do herói ante esta revelação assim se exprime: “ela começou a despejar palavrório enrolado barroco, torções, arabescos, purpúreas, excrescências, pêlos domados, cachos, frisos, laço, volume, cor, triângulos exatos, menos exatos do púbis” (Hilst 2002a:34).

Se outrora a arte pictórica interessava-se por paisagens, retratos, a natureza morta, a expressão do divino na tradição humanístico-cristã, para usar uma expressão de Hans-Georg Gadamer, em *A atualidade do belo*, e remeter à definição platônica do belo que se arrasta nas metafísicas tradicionais, até Hegel, no primeiro volume de *Cursos de estética*: o belo é a manifestação sensível da Ideia ou do divino —, no rebaixamento ao princípio da foda e do falo, a vagina pode fazer as vezes de retrato, como ocorre nas brincadeiras bem humoradas e sarcásticas de Crasso ao se interessar por uma das amantes-modelos de Clódia: “tem um retrato dela aí? Quero dizer, tem a vagina dela pra dar uma olhada?” (Hilst 2002a:36), seguindo-se de uma descrição barroca, quase simulando vaginas expostas numa galeria, em que se transmite a variedade que a imaginação da pintora poderia criar. Na expressão de Crasso:

as pinturas de Clódia eram vaginas imensas, algumas de densidade espessa, outras transparente, algumas de um rubi-carmin enegrecido mas ténue, vaginas estendidas sobre as mesas, sobre colunas barrocas, vaginas dentro de caixas, dentro dos troncos de árvores, os grandes lábios estufados iguais à seda esticada, umas feito fornalhas, algumas tristes, pendentes, pentelhos aguados, ou iguais a caracóis, de um escuro nobre (Hilst 2002a:38).

Essas imagens grotescas trazem um caráter específico do rebaixamento: o exagero. Já se disse com Bakhtin que a imagem grotesca enaltece o baixo-corporal pela expansão das dimensões do real, dos objetos, para fazê-la reluzir. É o que se pode observar nessa descrição barroca das múltiplas facetas que a vagina sugere nas pinturas — o mesmo se diga da diversidade de clitóris. Uma estética com a pretensão de dar conta de um discurso que se ocupasse da predileção por vaginas e clitóris como perscrutação do belo, não poderia se apoiar na definição hegeliana de que o belo é a “manifestação sensível da Ideia” ou o “aparecer sensível do Absoluto”, definição que acompanha toda a metafísica tradicional. Tampouco poderia fiar-se na perspectiva de uma preparação da alma para o conhecimento do verdadeiro ou para a transição do reino das trevas para o reino da luz, como defende Alexander Baumgarten,

no seu *Estética: arte e lógica o poema* – muito menos, como possibilidade de despertar o interesse nas ideias da razão, conforme a crença de Kant, na *Crítica da faculdade do juízo*.

Se há uma “ideia” a ser representada nas pinturas de Clódia, ela consistiria na Ideia da vagina ou o caralho em si, seguindo a orientação do rebaixamento do ideal estético ao baixo-corporal e o propósito de eleger a fornicação como plano da existência – aqui, a arte visa representar o princípio originário que faz do grotesco, em Hilda Hilst, a possibilidade de uma metafísica porneia. As aquarelas de Clódia são uma contestação dos ideais da arte tradicional, mas também de uma estética que se apóie em conceitos tradicionais da metafísica – nelas, não há a preocupação nem com o divino nem com um Ideal a ser representado em imagens.

Indo mais adiante, nessa insistência em pintar clitóris e vaginas, observa-se a falicização da vagina e do clitóris, agentes do princípio da foda e da fornicação, da idealidade estética ao baixo-corporal, da imagem sacra da Capela Sistina. Ao que parece, não se trata apenas de ridicularizar o mundo e a Igreja, mas de enaltecer a fornicação, único resquício de humanização do homem numa existência em que o baixo-corporal se tornou reduto e refúgio de significação da vida. Trata-se daquela inversão da indagação metafísica, quanto ao princípio da foda, traduzindo-se agora no fazer artístico.

Não mais se pergunta o que é a foda, o que é ter pau e ficar metendo em buracos – trata-se aí de conferir plasticidade à sua essência, pintando a genitália feminina. Também, de pintar o *caralho em si* – em alusão ao que se disse mais acima, num esforço de produzir, parodiando a definição metafísica do belo, a “manifestação sensível” do falo –, tal como Clódia replica a ideia de fazer o retrato do pênis do herói dos contos, não sem uma lucubração sobre a relevância vivaz da vagina em face do pênis: “um caralho sem ereção é fatal para as tintas. Veja: uma vagina em repouso tem por si só vida, pulsão, cor. Um caralho em repouso é um verme morto. Com que tintas se pinta um verme morto?” (Hilst 2002a:39).

Essa homenagem rendida pela arte à foda e ao falo traduz não apenas o ensejo priápico de *Contos d’Escárnio*, que é, como já acentuado, um roteiro de

fornicação; sobretudo, traduz o esforço de instituir uma nova visão do mundo, nas possibilidades de plasticidade que o princípio material e corporal habilita – múltipla porque não restrita ao princípio de unidade da compreensão consolidada do belo; multifacetada porque se distancia demasiado de uma compreensão metafísica tradicional do Ser, que, entre outras funções estilísticas, sustenta (e é sustentada) pelo belo. Assim, as vaginas e o pênis na sua pluralidade de formas e tamanhos, conforme se pintou na letra de texto de Hilda Hilst, se multiplicam e diversificam, à maneira de conferir pela arte a representação do princípio universal da existência – seria uma espécie de arte destinada a uma metafísica porneia, meio de inversão do princípio existencial do alto para o baixo, para as partes pudendas, no texto, desprovidas de todo pudor.

Pode-se, assim, sustentar, em *Contos d'Escárnio*, na esteira dos resultados da pesquisa de Bakhtin, a elaboração de uma concepção cômica do mundo pela via da configuração do grotesco – abertura à possibilidade de pensar em Hilda Hilst uma metafísica porneia. Uma retomada do grotesco, resgatando formas que embora estivessem aí, na tapeçaria da história da literatura, aguardavam ser revisitadas, na mesma linha dos desenhos descobertos nas grutas italianas, no século XV. Em Hilda Hilst, o resgate da imaginação grotesca opera a inversão do mundo apelando para a universalidade da foda e a particularidade de pênis e vaginas. Serve de resposta ao estado de coisas que constitui o tempo presente – o horizonte no qual viveu e escreveu Hilda Hilst, ao qual ela se opõe não pelo lamento de uma tradição em descrença, mas pela promoção do riso.

Com a apologia do princípio da fornicação e as representações prosaicas das experiências sexuais e das genitálias, a autora traz para a cena do século XX imagens grotescas que invertem o mundo e as concepções de mundo – invertem a metafísica tradicional numa metafísica do baixo corporal, em que as histórias porneias dariam a pensar uma metafísica porneia. Algo que se infere ainda da indagação que o narrador dos contos faz a sua companheira de safadezas e de relatos sobre a natureza dos escritos de Hans Haeckel, se se trata de metafísica ou putaria das grossas. Indagação com a qual, a princípio, pretendeu-se inferir que se há uma metafísica porneia em Hilda Hilst, esta

deve está atrelada a essa dúvida quanto à natureza dos contos grotescos, na concepção por Bakhtin defendida.

Entre metafísica e putaria das grossas parece oscilar a obra de Hilda Hilst, dando lugar a uma metafísica porneia – inversão resultante da descida que a escritora opera em direção ao riso, que se sustenta tanto na divisão acima proposta como chave de interpretação do todo da sua obra, passando pela opção pelo riso como maneira de encontrar o divino, quanto pela obra modelar neste aspecto que *Contos d'Escárnio* parece configurar – nesta atentando para a defesa da foda como princípio de existência, comum a todos, e pela insistência em transformar pênis e vaginas em objeto da representação artística.

Referência bibliográfica:

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. 2002. *Holocausto das fadas: a trilogia obscena e o carmelito bufólico* de Hilda Hilst. São Paulo: Annablume; Edufes.

BAKHTIN, Mikhail. 2002. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume; Hucitec.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. 1999. São Paulo: Instituto Moreira Sales, no. 8, outubro.

COELHO, Nelly Novaes. 1989. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD.

_____. Hilda Hilst: entre o eterno e o efêmero. 1984. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 ago.

_____. 1993. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano.

HILST, Hilda. 2002a. *Contos d'escárnio/Textos grotescos*. São Paulo: Globo.

_____. 1970. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva.

_____. 2001. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo.

_____. 2006. *Com meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Globo.

_____. 2004. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo.

_____. 2005. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo.

_____. 2002b. *Cartas de um sedutor*. São Paulo:Globo.

_____. 2007. *Cascos e carícias: crônicas reunidas*. São Paulo: Globo.

_____. 2002c. *Bufólicas*. São Paulo: Globo.

HUGO, Victor. 2004. *Do grotesco e o sublime*. Trad. Célia Benettini. São Paulo: Perspectiva.

KAYSER, Wolfgang. 2003. *O grotesco*. Trad. J. Guinburg. São Paulo: Perspectiva.

MORAES, Eliane Robert. 1990. A obscena senhora Hilst. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mai.

_____. 1999. Da medida estilhaçada. In: *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, no. 8, outubro.

QUEIROZ, Vera. 2004. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. In: *Pactos do viver e do escrever*. Fortaleza: 7Sóis, p. 35-51.

ROSENFELD, Anatol. 2006. A visão grotesca. In: —. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva.

_____. 1970. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, H. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva.

RUSSO, Mary. 2000. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. 2002. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD.