



SALVAR-SE ATRAVÉS DO RISO: UMA LEITURA PARÓDICA E NEOBARROCA DE *CONTOS D'ESCÁRNIO. TEXTOS GROTESCOS*, DE HILDA HILST*

TO SAVE YOURSELF THROUGH LAUGHTER: A PARODIC AND NEO-BAROQUE READING OF *CONTOS D'ESCÁRNIO. TEXTOS GROTESCOS*, BY HILDA HILST

Paulo Henrique Pergher¹

Recebido em: 08 out. 2020

Aceito em: 04 jun. 2021

DOI: [10.26512/aguaviva.v6i3.41704](https://doi.org/10.26512/aguaviva.v6i3.41704)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo principal apresentar uma leitura paródica da obra obscena *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, da escritora paulista Hilda Hilst, publicada em 1992. Para tanto, definimos paródia, a partir de Linda Hutcheon, em função de seu caráter duplo: semelhança e diferença, ou seja, partilha de elementos de outro texto, mas os inverte, geralmente, de modo irônico. Para caracterizar tal movimento paródico, fazemos uma comparação entre os principais personagens da obra destacada e os de *A obscena senhora D*, entre Hillé e Crasso, Ehud e Hans Haeckel, buscando defini-los em razão de suas características predominantes, quais sejam, o erudito e o pornográfico. Por fim, a partir de proposições de Severo Sarduy e da ideia de neobarroco, salientamos que essa dualidade se dissolve nas obras, apresentando-se por vezes indistinta e, assim, aproximando-se da ordem barroca: a suspensão das contradições.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Paródia. Neobarroco.

ABSTRACT: The main objective of this article is to present a parodic reading of the obscene work *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, by the São Paulo's writer Hilda Hilst, published in 1992. For this purpose, we defined parody, starting with Linda Hutcheon, due to its double character: similarity and difference, that is, sharing elements from another text, but inverting them, usually, in an ironic way. In order to characterize this parodic movement, we make a comparison between the main characters of the highlighted work and those of *A obscena Senhora D*, between Hillé and Crasso, Ehud and Hans Haeckel, seeking to define them due to their predominant characteristics, namely, the scholar and the pornographic. Finally, based on the propositions of Severo Sarduy and the idea of neo-baroque, we emphasize that this duality is dissolved in the works, sometimes being indistinct and, thus, approaching the baroque order: the suspension of contradictions.

Keywords: Hilda Hilst. Parody. Neo-baroque.

* O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq).

¹ Possui Licenciatura em Letras e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: paulopergher@gmail.com



Em diversas entrevistas, Hilda Hilst evidenciou o desejo, não só de ser reconhecida, como também de ser lida. Conversando com Hussein Rimi (2013), por exemplo, a escritora paulista apontou o absurdo da ideia de sua obra, somente na posteridade, alcançar leitores, enfatizando: “O escritor, acima de tudo, quer ser lido” (HIMI, 2013, p. 139). À perturbação de não ser lida se soma a imagem de seu dispêndio, sua maldição ficcionalizada por meio do ritual ameríndio do *Potlatch*, cerimônia na qual os participantes renunciam seus maiores bens materiais (Cf. Tiskoski, 2015):

Escrevo há trinta anos e tenho quase trinta livros. Estou continuamente exibindo minhas riquezas, entregando o que tenho de melhor, mas os outros jogam fora o que lhes ofereço. Adquiri com o tempo esse “poder de perder” que Mauss viu nos ameríndios. (CASTELLO, 2013, p. 157-158).

Um ano antes do lançamento do primeiro livro de sua *tetralogia obscena*², em 1989, Hilda anunciava ao *Correio Popular* que *Amavisse*, livro de poemas publicado naquele ano, seria sua “despedida à literatura séria”³ (SALOMÃO, 2013, p. 105). Em busca de leitores, seu novo projeto representaria um propósito duplo: através do riso, de salvar-se (SALOMÃO, 2013, p. 104); e de servir como uma introdução, em especial, em termos de elaboração da linguagem. Na mesma entrevista, ainda, Hilda diria que *Contos d’escárnio. Textos grotescos*, segundo livro da série, serviria tal propósito, “para ver se o leitor se acostuma com a minha maneira de dizer” (RIMI, 2013, p. 144), diria ela, passando a se interessar, a partir daí, por seus textos anteriores. A *tetralogia obscena* de Hilda Hilst é composta por quatro títulos, sendo três escritos em prosa, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991), além de um de poesia, *Bufólicas* (1992). Rotulada usualmente em função

² A *tetralogia obscena* é composta pelos livros: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990); *Contos d’escárnio. Textos grotescos* (1990); *Cartas de um sedutor* (1991); e *Bufólicas* (1992).

³ De 90 à 97, Hilda Hilst publicaria ainda, confrontando sua afirmação, uma série de livros que não fazem parte de sua *tetralogia*, quais sejam: *Alcoólicas* (1990), *Do desejo* (1992), *Rútilo nada* (1993), *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), *Estar sendo. Ter sido* (1997) e *Cascos e carícias: crônicas reunidas* (1998).



de seu hermetismo, a autora visaria, enfim, através do riso e do obsceno, encontrar uma espécie de *salvação*, entendendo-se leitores, continuidade e edições.

A adoção de estratégias para introduzir os leitores à sua obra anterior, de forma mais clara, poderia ser lida em suas crônicas, escritas, majoritariamente, para o *Caderno C* do jornal *Correio Popular*, de Campinas, entre 1992 e 1995. Em muitas delas, Hilda incorporou poemas de sua autoria, previamente publicados em livro. Em *Como se um brejeiro escoliasta...*, por exemplo, crônica de 1993, há um poema de *Do desejo*, livro de 1992. Não só poemas, como também excertos, caso de *Receitas antitédio carnavalesco* que incorpora fragmentos das *Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio para senhores e senhoras de casa.*, retirados de *Contos d'escárnio. Textos grotescos*.

O caso de sua tetralogia, de todo modo, é bastante particular, visto a escritora apresentar-se fulminante e irônica: escarnecendo a linguagem e, assim, ridicularizando o leitor. Nos referimos, inicialmente, ao primeiro dos livros: *O caderno rosa de Lori Lamby*, publicado em 1990, narrado por uma menina de oito anos (Lori), filha de um escritor frustrado e incompreendido por seus editores. Mas se nesse percebemos uma espécie de *linguagem facilitada*, instaurada a partir da projeção vocabular e técnica de uma criança — caricata e irrisória, diga-se de passagem —, em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, o segundo livro da série, publicado também naquele ano, notamos um movimento distinto: uma reelaboração da linguagem pornográfica misturada à metafísica, tipificada sob a alcunha do *rebaixamento*, por Eliane Robert de Moraes (2008, p. 407).

Neste artigo, trataremos, então, de analisar, justamente, o segundo livro da série, *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, buscando avaliar em qual medida funcionaria como uma introdução à obra da autora, visto seu projeto. Para tanto, investigaremos, a partir do conceito de paródia, na proposta de Linda Hutcheon (1989), buscando salientar codificações possíveis que remetam a outros textos da escritora, em movimento não só intertextual, como paródico. Trataremos, ainda, de propor uma possível leitura neobarroca, partindo de proposições de Severo Sarduy (1999) e da noção bakhtiniana de *carnavalização da literatura*, assim como da simetria e do dinamismo barroco. Interessaria notar, antes de começarmos nossa discussão, que a noção de paródia em algumas das obras de Hilda Hilst já foi discutida por outros pesquisadores (Cf. SILVA, 2012; ROCHA, 2014; REGUERA, 2008). *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, entretanto, figura, no atual cenário, como um território a ser explorado.



Por um conceito de paródia

Linda Hutcheon (1989), em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, tratando de sistematizar uma definição de paródia, define-a a partir de seu caráter dual: como “repetição com diferença” (1989, p. 48), apoiada em Deleuze (1968 *apud* HUTCHEON, 1989, p. 54), ou “continuidade e mudança” (1989, p. 53). Ao contrário do *pastiche*, procedimento em que a ênfase recai sob a *semelhança*, a paródia enfatiza sempre a *diferença*, visto sua função, segundo a autora, ser de “separação e contraste” (HUTCHEON, 1989, p. 50). Assim, distingue-se também da citação, da alusão e da imitação devido à sua exigência de um distanciamento crítico, geralmente marcado pela ironia que, por sua vez, varia em diferentes níveis: humorada; construtiva; depreciativa; ou destrutiva.

A paródia, nessa via, é a síntese *bitextual* realizada pelo leitor — que Hutcheon (1989) trata como *descodificador*, em razão da necessidade dele *descodificar* um texto previamente codificado por um *codificador inferido*. Ou seja, a sobreposição do antigo no novo, de um texto em outro, e, portanto, um gênero sofisticado, no qual o descodificador deverá construir um sentido que ultrapasse a superficialidade primeira do texto, complementando-o em função de um segundo. Em suas palavras:

Tanto a ironia como a paródia operam a dois níveis - um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis. É este caráter duplo tanto da forma, como do efeito pragmático, ou *ethos*, que faz da paródia um modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura [...] (HUTCHEON, 1989, p. 51).

O caráter duplo da paródia remete, portanto, não só à sua natureza de sobreposição textual (nível formal), como também à sua interpretação (nível pragmático). A proposta de Linda Hutcheon (1989) nos interessa, particularmente, visto que estabelece, para que a paródia seja configurada, o necessário envolvimento de dois agentes: do codificador, e de estratégias no primeiro plano textual, na codificação do texto, e do descodificador, que deverá reconhecer e interpretar os fragmentos em função de um segundo ou de fundo. Caso o descodificador não



identifique uma codificação paródica, ou intertextual, ou seja, algum índice que remeta à outra obra, acabará somente adaptando-o ao contexto dado, o que acarretaria em uma perda significativa de sentido.

Ao tratar a diferença, através de um distanciamento crítico, a paródia, em termos criativos, não só pode favorecer o novo, como também tornar-se um meio de os escritores exercerem sua liberdade, digerindo suas experiências e a tradição. Para o decodificador, por outro lado, importa a experiência sintética, da origem de algo novo. Segundo Hutcheon (1989), muitos artistas:

afirmaram abertamente que a distância irônica concedida pela paródia tornou a imitação um meio de liberdade, até no sentido de exorcizar fantasmas pessoais - ou, melhor, de os alistar na sua própria causa. Proust parece certamente ter visto as suas reelaborações de Flaubert como antídotos purgativos para as “toxinas de admiração” (PAINTER, 1965, p. 100 *apud* HUTCHEON). Mas, para o decodificador da paródia, esta função, criativa ao nível do artista individual, é menos importante do que a compreensão de que, seja por que razão for, a incorporação paródica e “transcontextualização” ou inversão irônica do artista originaram algo de novo na sua síntese bitextual. (HUTCHEON, 1989, p. 51).

Lembremos a afirmação de Hilda Hilst, seu *caminho para a salvação*, próxima das reelaborações de Proust nesse sentido, seu meio de liberdade: o riso — que, antecipadamente, diremos se tratar de um riso paródico e satírico⁴. Apesar de não existir a necessidade da paródia ter um componente *ridículo*, segundo Hutcheon (1989), a ironia, por vezes, pode ser bem-humorada. Por outras, como indicado anteriormente, depreciativa ou destrutiva. Em suas palavras, “versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (HUTCHEON, 1989, p. 54). *Ethos*, aqui, entendido como “uma reacção intencionada inferida, motivada pelo texto” (HUTCHEON, 1989, p. 76). O riso, enfim, poderia ser entendido dentro do nível pragmático da ironia, uma *reação intencionada inferida* pela

⁴ Neste texto focaremos somente na primeira noção, apesar de Linda Hutcheon operacionalizar as duas. Em termos gerais, a paródia se diferencia da sátira, apesar de as duas usarem da ironia, em decorrência de seu “alvo”, isto é, a paródia tem como alvo o texto parodiado, enquanto a sátira tem sempre por alvo algo “extramural”, como diz a autora, social.



produtora, sendo o prazer diretamente dependente do “grau de empenhamento do leitor” (HUTCHEON, 1989, p. 48).

Salvar-se através do riso: a paródia de si

Em *Contos d’escárnio. Textos grotescos* temos como narrador Crasso, um sexagenário prestes a se tornar um pornógrafo que decide escrever um livro, descontente com a quantidade de textos ruins que havia lido em vida. Essa é sua premissa. E sua dupla crítica se dirige àqueles que se dizem escritores e àqueles que os confirmam, os leitores. Em suas palavras: “É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?” (HILST, 2002, p. 14). *Contos d’escárnio. Textos grotescos* é, assim, seu palco, onde, de modo episódico, descreverá suas aventuras sexuais e, em especial, seu encontro com Hans Haeckel — personagem que analisaremos em detalhe. Apresentado pelo narrador de modo peculiar e irrisório, como em geral são também os outros personagens, Hans é descrito como “um escritor sério, o infeliz” (HILST, 2002, p. 40). Mas não só sério, também ignorado, escritor de *Lázaro*: “Era um homem de meia-idade, alto, bastante encurvado e muito meigo. Havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro. A crítica o ignorava [...]” (HILST, 2002, p. 40).

Características, diga-se, bastante peculiares e frequentemente apontadas pela crítica como compartilhadas por Hilda Hilst: as mesmas iniciais (HH); é apresentado de modo semelhante à escritora, ou seja, ignorado pela crítica; e a escrita do texto *Lázaro*, uma das narrativas de *Fluxo-floema*, livro de estréia da escritora no campo da ficção em 1970. Além dessas, Hans Haeckel escreve outro texto de interesse, “uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô” (HILST, 2002, p. 105), remetendo à *O caderno rosa de Lori Lamby*. Quatro características que, assim, aproximam escritor e personagem, Hilda Hilst e Hans Haeckel. Como lembra Borges (2009), Hilda em suas entrevistas participa e propicia essas confluências: “Hans Haeckel sou eu. Hans Haeckel, que se leva a sério e se suicida. Este escritor sou eu” (ARAÚJO; FRANCISCO, 1989 *apud* BORGES, 2009, p. 132). Sobre as iniciais, valeria notar, ainda, que aparecem explicitamente na obra quando *Sonsin*, um dos personagens do *Teatrinho nota 0, nº 3*, diz: “Neneca, é uma peça burlesca, já te disse, ou você acha que o pessoal quer a HH, aquela metafísica croata?” (HILST, 2002, p. 75). Fazendo de Hilda Hilst uma espécie de espectro a rondar o interior de suas ficções.

De qualquer forma, as emblemáticas aproximações entre Hilda Hilst e seus personagens são descritas de modo diverso pelos pesquisadores de sua obra: Souza (2008) fala em “projeções



da escritora”; Borges (2009) em “duplos”; Blumberg (2015) em “alter egos”; e Teixeira (2015), apenas para citar alguns exemplos, em “escrita multifacetada do eu”. Essas aproximações não se restringem ao personagem Hans Haeckel, sendo outros também apontados, como é o caso de Osmo (REGUERA, 2008, p. 4), o pai de Lori ou Stamatius (BORGES, 2009, p. 125). Em tentativa de nos distanciarmos desse cruzamento entre escritor e *função-autor*, como diria Foucault (2009), gostaríamos de propor, por outro lado, que se trata, justamente, de um procedimento paródico por parte do codificador, isto é, de Hilda Hilst, que visa remeter à sua própria obra, entendendo, como Blumberg (TEIXEIRO, 2015, p. 123), que alguns de seus personagens são “superfícies de reprodução do mesmo discurso, retomado sob diversos ângulos”.

Nessa via, poderíamos fazer algumas perguntas: quais personagens Hans Haeckel retoma ou quais discursos usuais reproduz? Quais obras de fundo incorpora em seu discurso? A primeira delas, de forma bastante evidente, seria *Lázaro*. Outras, por sua vez, dependem de uma caracterização mais detalhada do personagem, assim como do narrador. Hans, como já evidenciado, é apresentado como um escritor sério. Crasso, por outro lado, como um pornógrafo. O alto e o baixo corporal, poderíamos dizer, evidenciam um contraste recorrente na prosa hilstiana, como duas matizes, o claro e o escuro aos moldes barroco. Contraste que, certamente, poderia ser expresso por outros termos: metafísica e putaria; belo e feio; alto e baixo; ou até mesmo, ressaltando-se algumas questões, o sublime e o grotesco de Hugo (2014).

Lembremos que Crasso é quem propõe à Hans a escrita de uma obra porneia, a exaltação da “terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis.” (HILST, 2002, p. 41). Ao passo que Hans responde: “não posso. Literatura para mim é paixão. Verdade. Conhecimento” (HILST, 2002, p. 41). Hans é aquele que “só quis contar aquilo lá de cima” (HILST, 2002, p. 78). Crasso, por outro lado, quer distanciar-se da morte e pensar “no pau e na vida” (HILST, 2002, p. 31) ou, melhor, não pensar: “Tenho horror de quando começo a pensar. É repugnante. Graças ao demo, dono do planeta, há muito pouca gente que pensa” (HILST, 2002, p. 33). Consideremos, provisoriamente, que essas categorias se estabilizem desse modo: Hans Haeckel — o alto corporal, literatura como projeto que requer investimento, metafísico; Crasso — o baixo corporal, o sexo, a vulgaridade do escritor medíocre.

Passemos agora a outra obra da escritora, atentando a essas considerações: *A obscena senhora D. Hillé*, narradora-personagem da obra, é caracterizada por Ehud, seu falecido marido, em função de suas “obsessões metafísicas” (HILST, 2001, p. 26), sempre “à procura do sentido



das coisas” (HILST, 2001, p. 17) e de Deus, em particular, com quem dialoga frequentemente: “suportaria guardar no peito esse reservatório de dejetos, estanque, gelatinoso, esse caminhar nítido para a morte, o vaidoso gesto sempre suspenso em ânsia para te alcançar, Menino-Porco?⁵” (HILST, 2001, p. 33). Ehud, por outro lado, sua contraparte, é rememorado em função de sua baixeza, sua predilecência pelos motes carnavais, os quais recorrentemente são retomados: “as pessoas precisam foder, ouviu Hillé?” (HILST, 2001, p. 22); “sabe, Hillé, você deve ver as pessoas, você deve foder comigo” (HILST, 2001, p. 26). O fragmento a seguir sintetiza essa dualidade: Ehud é o desejo em nível carnal, o sexo; Hillé, o metafísico, a morte:

“se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen? E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pelos, no meu mais fundo, dura boca de Ehud, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar, não, não faz agora, Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch [...]” (HILST, 2001, p. 18).

O narrador de *Contos d’escárnio. Textos grotescos* e Ehud, nessa via, visam distanciar-se de elucubrações metafísicas, do entorno da morte, do imaterial e do sentido das coisas. Querem, pois, permanecer em domínios crassos, sob o imperativo da carne, do sexo e do mundano — recordemos que Ehud é quem traz o leite, a carne, as flores... as coisas do mundo exterior, enquanto Hillé vive em seu mundo interior. Querem, inclusive, subverter seus interlocutores: que Hillé deixe seu canto escuro sob a escada onde vive com seus peixes de papel (HILST, 2001, p. 18); que Hans abandone sua integridade e escreva uma história pornéia a quatro mãos (HILST, 2002, p. 41). Enquanto isso, Hillé e Hans buscam o reino da Verdade, o contato com Deus, projetando um sentido alto à literatura. Mas se podemos ler intertextualmente as figuras de Crasso e de Hans Haeckel, relacionando-os à Ehud e Hillé, respectivamente, de que modo passaríamos do intertexto à paródia? Isto é, como proporíamos o componente de *distanciamento crítico*, parte necessária da definição de Linda Hutcheon (1989)?

Lembrando que “a distanciação crítica entre a paródia em si e o texto que lhe serve de fundo nem sempre conduz à ironia às custas da obra parodiada” (HUTCHEON, 1989, p. 78), o

⁵ O *Menino-Porco*, no contexto de *A obscena senhora D*, é Deus.



primeiro movimento, que poderíamos supor, de *transcontextualização*, de inversão irônica, é a posição do narrador. Se em *A obscena senhora D* temos a narração de Hillé, e assim um estiramento dos limites da lucidez, em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, ocorre o inverso: a coadjuvância de Ehud, transposta no protagonismo do narrador-personagem Crasso e seu império ponográfico em vias de alicerçar, como diz Borges (2009), sua “vingança da porneia”. O segundo movimento, que instaura o triunfo e o reino de Crasso, a coroação de seus baixios corporais: Hans Haeckel se suicida com um tiro na cabeça. A baixa literatura, assim, triunfa sobre os restos do projeto de verdade e paixão do escritor ignorado. Vence — e aqui entraríamos no terreno da sátira — a ignorância da crítica e dos leitores, que participam da formulação do campo.

A paródia em uma perspectiva neobarroca

Entretanto seriam essas contradições de fato assimétricas e excludentes? Seria Hans, e incluía-se Hillé, puramente alto? Crasso, e Ehud, completamente baixo? Sobre essa questão, interessa tomar de empréstimo, primeiramente, algumas palavras de José Miguel Wisnik (2010), de seu prefácio à obra *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*, visto o interesse por um dos procedimentos demonstrados pelo crítico. Nele, Wisnik (2010) demonstra como Gregório de Matos evolui da antítese para o oxímoro, isto é, da contradição à simetria — uma das marcas do barroco. Sobre os versos “Como quis que aqui fosse a neve ardente, / Permitiu parecesse a chama fria”, Wisnik salienta: “A antítese de fogo e água, paixão e pranto, evolui para o oxímoro, já que essência e aparência comportam, ambas, a mesma contradição: *neve ardente, chama fria*” (WISNIK, 2010, p. 29). A partir de Genette (1966 *apud* WISNIK, 2010), o crítico discute que “a poesia barroca tende a transformar toda *diferença* em *oposição*, toda *oposição* em *simetria*, e a *simetria* em *identidade*” (WISNIK, 2010, p. 29, grifos do autor). E, nesse sentido, que “a ordem barroca ao mesmo tempo postula e suspende as contradições” (WISNIK, 2010, p. 30).

Pois é justamente essa pretensão e suspensão de contradições que Hilda Hilst parece condicionar em sua prosa. Se os excertos selecionados anteriormente evidenciam a caracterização antagônica e contrastante dos personagens, de nenhum modo os encerram. Crasso é, poderíamos dizer, um pornógrafo-intelectual: na juventude leu Spinoza, Kierkegaard, Keats, Yeats e Dante (HILST, 2002, p. 31); diferencia Catulo da Paixão Cearense de Catulo, poeta latino (HILST, 2002, p. 34); dialoga com Marguerite Duras, Thomas Mann, Cláudia Clemente e outros escritores. E Hans Haeckel é, em sua busca por *aquilo lá de cima*, um



transgressor, um obsceno. Escreve ele em um de seus contos: “Tocou o falo de Deus. E do falo jorrava sangue e sêmen negro” (HILST, 2002, p. 83). Assemelhando-se, novamente, à Hillé, que se pergunta sobre o buraco de Deus (HILST, 2001, p. 45). O erotismo e o intelectualismo compõem o discurso de todos esses personagens, dissolvendo as fronteiras entre o alto e o baixo. Como diz Ehad: “os segredos da carne são inúmeros, nunca sabemos o limite da treva, o começo da luz” (HILST, 2001, p. 46). Ou Hillé: “uma Hillé lagamar, escura, presa à Terra, outra Hillé nubívaga, frescor e molhamento, e entre as duas uma outra que se fazia o instante, eterna, oniparente” (HILST, 2001, p. 55). *Oniparente*, que se repita, o *oxímoro* ou a *identidade* da simetria barroca.

De todo modo, retomemos a noção de paródia, agora a partir da perspectiva de Severo Sarduy (1999), em *O barroco e o neobarroco*, visto se tratar de um dos aspectos centrais daquilo que ele busca precisar: o neobarroco. Central, diga-se, pois em função de uma leitura em *filigrana*, ou seja, que principia no revelar, na descoberta e na decifração de outro texto, oculto no primeiro. Sarduy (1999) parte do conceito de paródia como definido por Bakhtin⁶ (2003), em torno da noção de *carnavalização da literatura*, do contraste entre gêneros carnavalizados e tradicionais, como a epopéia e a tragédia. Importa, para Sarduy, que a paródia equivalha “à confusão e ao afrontamento, à interação de diversos estratos, de distintas texturas linguísticas, à *intertextualidade*” (SARDUY, 1999, p. 169-170, grifo do autor). Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2003) argumenta que a paródia

é um elemento imprescindível da sátira menipeia e em geral de todos os gêneros carnavalizados. A paródia é organicamente distinta dos gêneros “puros” (a epopéia, a tragédia) e, pelo contrário, é organicamente própria dos gêneros carnavalizados. Na Antiguidade clássica, a paródia estava indissolivelmente vinculada a percepção carnavalesca do mundo. Parodiar significa criar um *duplo destronador*, um “mundo ao revés”. Por isso a paródia é ambivalente. (BAKHTIN, 2003, p. 185-186, tradução nossa).⁷

⁶ Nas referências Bajtín.

⁷ No original: *La parodia, como ya lo hemos dicho, es un elemento imprescindible de la sátira menipea y en general de todos los géneros carnavalizados. La parodia es orgánicamente ajena a los géneros “puros” (la epopeya, la tragedia) y, por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados. En la Antigüedad clásica la parodia estaba indisolublemente vinculada a la percepción carnavalesca del mundo. Parodiar significa crear un doble destronador, un “mundo al revés”. Por eso la parodia es ambivalente* (BAKHTIN, 2003, p. 185-186).



Bakhtin (2003) define a *carnavalização literária* a partir de quatro características carnavalescas: 1) *o contato livre e familiar entre as pessoas* — a organização hierárquica ordinária se desfaz, fazendo valer o contato livre; 2) a *excentricidade* — possibilidade de que os aspectos *subliminares* da natureza humana se manifestem; 3) as *disparidades carnavalescas* — união de oposições separadas pela visão hierárquica: o alto e o baixo, o sagrado e o profano, etc.; e 4) a *profanação* — sacrilégios, rebaixamentos e “as obscenidades relacionadas com a força criadora da terra e do corpo, as paródias carnavalescas de textos e sentenças” (BAKHTIN, 2003, p. 180, tradução nossa). No centro do carnaval, lembra Sarduy: “uma coroação paródica, isto é, uma apoteose que esconde uma irrisão” (SARDUY, 1999, p. 169). Segundo Bakhtin (2003), o ritual de *coroação* e *destronamento* de um rei é central a percepção carnavalesca, caracterizado pela mudança e transformação, isto é, coroa-se um antípoda do *rei real* que será destronado: “tiram as roupas do destronado, arrancam sua coroa e outros símbolos de seu poder, zombam dele e o golpeiam”⁸ (BAKHTIN, 2003, p. 182, tradução nossa).

Apontamos acima a coroação de Crasso, de seu reinado pornográfico, subtraindo sua temporariedade, um segundo movimento irônico de *Contos d’escárnio. Textos grotescos*: a derrocada do império de Crasso, seu *destronamento*. De modo fantasmagórico, o falecido Hans Haeckel retorna para assombrar o narrador por meio de seus escritos. E a medida que Crasso busca pelos originais do escritor sério, deprime-se, chegando ao ponto de escrever um conto que se intitula “Conto de Crasso em depressão” (HILST, 2002, p. 2002). “Os contos de Hans Haeckel perturbaram-me imenso” (HILST, 2002, p. 98), diz o personagem. Isso, pois nos textos de Hans: “Há agonias sem fim, homens e mulheres debruçando-se sobre o Nada, o Fim, o ódio, a desesperança” (HILST, 2002, p. 81). Nesse novo contexto, Hans deixa de ser somente sério, torna-se sábio: “Sabia que não era para a gente se perguntar muito, que a vida é viável enquanto se fica na superfície, nos matizes, nas aquarelas” (HILST, 2002, p. 85). *Uma apoteose que esconde uma irrisão...* E o riso se dá em decorrência da irônica vitória da *alta literatura* — inversão do projeto hilstiano que busca evidenciar sua maldição, isto é, sua derrota.

De todo modo, importa a Sarduy que as colocações de Bakhtin definam paródia como “pluralidade de tons” ou a “fala da fala” (SARDUY, 1999, p. 169), entendendo-se, também, a “mescla de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro — carta em um relato, diálogos nessas cartas, etc. [...]” (SARDUY, 1999, p. 170). Em vias de se pensar o neobarroco como

⁸ No original: “al destronado se le quitan sus ropajes, se le arranca la corona y otros símbolos del poder, se hace burla de él e se le golpea” (BAKHTIN, 2003, p. 182).



“uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica” (SARDUY, 1999, p. 170). Dinamismo que, assim como a paródia teorizada por Hutcheon (1989), depende de uma dupla abordagem: formal e pragmática, isto é, de procedimentos no primeiro plano (intertextualidade, intratextualidade, mescla, substituição, proliferação, condensação e etc.) e da leitura e interpretação de um decodificador. Entretanto, ressalve-se, segundo Sarduy (1999), nem todas as obras que fazem uso da paródia são neobarrocas, mas somente aquelas que são organizadas e orientadas por ela.

Considerações finais

De nenhum modo as considerações acerca da paródia em *Contos d'escárnio*. *Textos grotescos* se resumem ao contexto apresentado, ou seja, a ironia de Hilda Hilst para com suas próprias obras. Em verdade, outras poderiam ser pensadas, como a incorporação da tradição literária, retomada, em alguns casos, em tom de escárnio. Pensamos no episódio que envolve o poeta Ezra Pound, por exemplo. Há um excerto de um de seus cantos, o Canto XV (HILST, 2002, p. 21), citando-se, inclusive, o livro *Do Caos à Ordem* que Crasso toma de empréstimo de Josete, uma de suas amantes.

O poeta norte-americano é descrito pelo narrador como: um “cara repelente”, “fascistoide”, parte de um grupo de “intelectuais pedantescos” (HILST, 2002, p. 20). Esse episódio, de todo modo, antes de evidenciar uma crítica direta à qualidade de Pound como literato, parece cumprir um propósito duplo: primeiro, alimenta um irrisório episódio em que Josete tem, ao redor do ânus, tatuado uma ilustração de um de seus versos — “três damas com seus lindos vestidos de babados” (HILST, 2002, p. 22), referindo-se à “tattoo marks around the anus, and a circle of lady golfers about him” (POUND *apud* HILST, 2002, p. 21); segundo, destrói a hierarquia literária, salientando o aspecto grotesco do texto.

Sobre essas questões, Cavalcanti (2008) discute que Crasso não se contenta com a transcrição do Canto XV, recorrendo a “crueldade [...]”. A poesia do autor de Cantos mais do que negada, é ultrajada, relegada a lixo, escrita imunda, sem valor” (CAVALCANTI, 2008, p. 4). Ultrajado, ao ser descontextualizado e execrado, pensamos que sim, mas sem valor? O valor não seria justamente o paródico? A vitória dos pulhas e dos vis, dos escritores ruins, dos leitores supérfluos, do domínio de Crasso? O riso? E há outras leituras paródicas ainda possíveis! João Cabral de Melo Neto e o poema *Uma faca só lâmina*, provavelmente mais próximo da sátira:



Ele deslizava a lâmina da faca na água da bacia. Lembrou-se de um poeta que adora facas. Que cara chato, pô. Inventaram o cara. Nada de emoções, ele vive repetindo, sou um intelectual, só rigor, ele vive repetindo. Deve esporrar dentro de uma tábua de logaritmo. Ou dentro de um dodecaedro. Ou no quadro da hipotenusa. Na elipse. Na tangente. Deve dormir num colchão de facas. Deve ter o pau quadrado. Êta cabra-macho rigoroso! Chato chato. (HILST, 2002, p. 91).

Hans Haeckel escritor da *estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô* e a possível paródia com a obra *O caderno rosa de Lori Lamby*. Os gêneros — pornográfico, receitas, poemas, contos, teatros, etc. —, descritos, por Eliane Robert de Moraes (2003), como abertura para uma “paródia vertiginosa” e, por Alcir Pécora (2002), como uma “verdadeira anarquia de gêneros”. Ao que poderíamos acrescentar a intrusão carnavalesca de Sarduy e Bakhtin e a proposição de Linda Hutcheon de que a paródia pode ser vista “como uma força ameaçadora, anárquica até, que põe em questão a legitimidade de outros textos” (HUTCHEON, 1989, p. 96). Enfim, o que procuramos evidenciar é, não um mapeamento de todas as obras de fundo que poderíamos retomar, mas um procedimento paródico — especificamente o que chamamos “a paródia de si” — e um horizonte de leitura neobarroco, no qual a obra deixa sua superfície bidimensional, plana e linear e se torna, como indicado por Sarduy, volume, espacial e dinâmica.

REFERÊNCIAS

- BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003.
- BLUMBERG, Mechthild. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (org). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: UNESP, 2015. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/wbzech/pdf/reguera-9788568334690-05.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editoras na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 34, p. 117-145, 2009. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/3231/323127098005.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- CASTELLO, José. Potlatch, a maldição de Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.



- CAVALCANTI, José Antônio. Hilst: exílio da oikos. *Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 18, 2008. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa16/joseantoniocavalcanti.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2019.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e Escritos, III)
- HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- HILST, Hilda. O caderno rosa de Lori Lamby. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.
- HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. Fluxo-floema. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- MORAES, Eliane Robert de. A prosa degenerada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1005200308.htm>. Acesso em: 30 jul. 2019.
- MORAES, Eliane Robert de. Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 31, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n31/n31a17.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2019.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. Autoria e intertextualidade na prosa de Hilda Hilst. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 6., 2008, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: USP, 2008.
- RIMI, Hussein. Palavras abaixo da cintura. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- ROCHA, Carlos Alexandre da Silva. Obsceno, paródia e grotesco: em Bufólicas de Hilda Hilst. 2014. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, 2014.
- SALOMÃO, Marici. "Amavisse", o último livro sério da autora Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- SARDUY, Severo. Barroco e neobarroco. In: SARDUY, Severo. *Obra completa*. Tomo II. Buenos Aires: Scipione Cultural, 1999.



SILVA, Giselle Sampaio. O caderno manchado de Lori Lamby: tradição e ironia. *E-escrita*, Nilópolis, v. 3, n. 1B, 2012. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/327/pdf_174. Acesso em: 30 jul. 2019.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. Uma história pornéia a quatro mãos: Contos d'escárnio. Textos grotescos. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 37, p. 19-33, 2008. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/37/artigo1.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

TEIXEIRO, Alva Martínez. Refulgência, dor e maravilha. Os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte na obra de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (org). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: UNESP, 2015. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/wbzech/pdf/reguera-9788568334690-05.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

TISCOSKI, Luciana Bittencourt. *O espírito da coisa: narrativas do potlatch de Hilda Hilst*. 2015. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.

WISNIK, José Miguel. Prefácio. In: MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.