

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO MATO GROSSO**  
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ALINE PIRES DE MORAIS

**ENTRE CASCOS E CARÍCIAS:**  
A ESCRITA CRONÍSTICA DE HILDA HILST

Tangará da Serra - MT  
2018

ALINE PIRES DE MORAIS

**ENTRE CASCOS E CARÍCIAS:**  
A ESCRITA CRONÍSTICA DE HILDA HILST

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, na área de Letras.

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Vida Social nos Países de Língua Portuguesa.

**Orientador:** Prof. Dr. Elza Assumpção Miné

Tangará da Serra - MT  
2018

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

M827e MORAIS, Aline Pires de .  
Entre Cascos e Carícias A Escrita Cronística de Hilda Hilst /  
Aline Pires de Moraes - Tangará da Serra, 2018.  
200 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso  
de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários,  
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de  
Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018.  
Orientador: Elza Assumpção Miné

1. Hilda Hilst. 2. Crônica. 3. Ironia. 4. Metalinguagem. 5.  
Riso. I. Aline Pires de Moraes. II. Entre Cascos e Carícias: A Escrita  
Cronística de Hilda Hilst.

CDU 801.6

# ENTRE CASCOS E CARÍCIAS: A ESCRITA CRONÍSTICA DE HILDA HILST

Aline Pires de Moraes

Orientador: Prof. Dr. Elza Assumpção Miné

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

## Examinada por:

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Elza Assumpção Miné (Orientadora-Presidente)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Borges (Avaliadora externa)  
(Universidade Federal de Goiás - UFG)

---

Prof. D Dr<sup>a</sup> Rosane Gazolla Alves Feitosa  
(Universidade Estadual Paulista - UNESP)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elisabeth Battista (Avaliadora interna)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia da Rocha Maquêa (Avaliadora interna)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aroldo de Castro Abreu (Suplente)  
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vima Lia de Rossi Martin (Suplente)  
(Universidade de São Paulo – USP)

*Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo. Quando ele gargalhou, fez-se a luz. Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma. O universo nasceu de uma enorme gargalhada. Deus, o Único, qualquer que seja seu nome, é acometido – não se sabe de que – de uma crise de riso louco, como se, de repente, ele tivesse consciência do absurdo de sua existência.*

*Georges Minois*



Fonte: Google Imagens

*A quem se deve a criação das manhãs, pelo alvorecer de cada dia.*

*A minha família, alicerce e base que me sustentam ao longo da caminhada.*

*A meu filho Tomás, que ainda em meu ventre esteve comigo na conclusão desse  
trabalho.*

*A meus avós (in memoriam)*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por ter me sustentado nos momentos mais difíceis ao longo desse período. Foi Nele que encontrei força e abrigo para não desistir;

A minha querida orientadora professora Elza Assumpção Miné, não só pela parceria e pela confiança, mas pela sua leveza, pela sua generosidade de compartilhar ideias e, principalmente, pela sua escuta, e pelas suas esperas, acompanhadas sempre de seu bom – humor e de palavras amigas, nos momentos necessários. À ela, minha eterna gratidão!

Aos professores do PPGEL, pela recepção, pelos conhecimentos partilhados durante as aulas e por estarem sempre dispostos a ajudar;

À banca de qualificação e defesa pela leitura atenta do texto e pelas contribuições para a produção de um trabalho de qualidade;

Aos professores que participaram nas bancas dos seminários de teses e dissertações, pela leitura sempre acurada do trabalho e pelas sugestões para aprimoramento do mesmo;

Ao Instituto de Educação Ciência e Tecnologia do Mato Grosso, pela licença capacitação, a qual foi de fundamental importância para que eu pudesse me dedicar ao desenvolvimento da pesquisa e escrita da tese;

A minha família, pelo apoio e por entender minhas ausências; em especial a minha mãe, que esteve sempre presente me ajudando e me incentivando;

Ao meu filho Tomás, que ainda em meu ventre colaborou para que eu pudesse concluir este trabalho;

Ao meu companheiro de vida, pela admiração, pelo apoio e por estar sempre ao meu lado;

Ao meu amigo Cláudio Márcio, que caminhou comigo partilhando as ansiedades, os dissabores, as frustrações e alegrias dessa trajetória. Minha gratidão pelas caronas, almoços e hospedagem em Tangará da Serra;

Aos amigos da primeira turma de doutoramento do PPGel, pela partilha de momentos únicos e pelo apoio;

A minha amiga, Kênia Mendonça, pela gentileza com a tradução do resumo;

Aos meus alunos com quem partilhei as angústias da caminhada e que foram motivadores do desejo de aprender cada vez mais para melhorar minha prática docente;

Ao André e Érica, que gentilmente colaboraram com minha orientadora na transcrição das correções;

Ao CEDAE-UNICAMP, em especial aos seus funcionários dentre eles, Cristiano Diniz, pela recepção para pesquisar os documentos;

Enfim, gostaria de agradecer a todos aqueles que participaram direta e indiretamente da escrita desta tese. Uma escrita é feita de muitas pessoas, de muitos encontros, e como todo encontro, gerador de muitas angústias e alegrias.

## RESUMO

MORAIS, Aline Pires de. **Entre cascos e carícias: a escrita cronística de Hilda Hilst**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT. Tangará da Serra/MT, 2018. Orientador: Elza Assumpção Miné.

Neste trabalho nosso olhar se volta para a produção cronística de Hilda Hilst tendo como corpus suas colaborações jornalísticas para o Caderno C do jornal Correio Popular de Campinas e que integram a obra *Cascos e carícias & outras crônicas*, publicada pela Editora Globo em 2007. O objetivo da pesquisa é revelar de que maneira Hilda usa o seu espaço naquele jornal campineiro para tratar de temas relevantes do cenário social brasileiro, conjugando realidade e ficção por meio de uma densidade estilística que faz confluir toda a hibridez de sua produção anterior sem abrir mão da qualidade estética e de um estilo próprio e marcadamente irônico sempre congregado a uma dicção que trouxe à tona o melhor de sua multifacetada obra. Além disso, buscamos mostrar a primazia com que Hilda faz de suas crônicas instrumentos de crítica, recorrendo a estratégias textuais que denotam objetivos bem definidos, e mostrando de que modo traços metalinguísticos, irônicos e risíveis são usados reiteradamente como instauradores de reflexões relevantes seja sobre a condição humana, sobre a condição da cultura, sobre a condição do escritor brasileiro. Sempre atenta ao abismo existente entre seus textos e os leitores, Hilda Hilst volta-se ainda para a função do escritor em um mundo dominado pela mídia e pela cultura de massa. As indagações e os percursos que realizamos nos permitem afirmar que o espaço da crônica no jornal é “subvertido” pela autora e torna-se uma vitrine representativa de toda a sua obra. Em vez de delinear-se como um “gênero menor”, a crônica de Hilda Hilst revela uma grandeza que perdura e transcende as fronteiras limítrofes de sua escritura.

**Palavras-chave:** Crônica; Metalinguagem; Ironia; Riso; Hilda Hilst.

## RESUMEN

MORAIS, Aline Pires de. **Entre cascos e carícias: a escrita cronística de Hilda Hilst**. Tesis de doctorado. Programa de Post-grado en Estudios Literarios – PPGEL/UNEMAT. Tangará da Serra/MT, 2018. Líder: Elza Assumpção Miné.

En este trabajo investigativo, nuestra mirada analítica está en la producción de crónicas de Hilda Hilst, en la cual el *corpus* es las colaboraciones periodísticas para el Caderno C del periódico Correio Popular de Campinas que integra la obra *Cascos e carícias & outras crônicas*, publicada por la editora Globo en el año de 2007. El objetivo de esa investigación es desvendar de qué manera Hilda utiliza el espacio en aquél periódico praderoso hacia tratar de relevantes temáticas de la escena social brasileña, uniendo realidad y ficción a través de una estilística densa que confluye toda la hibridez de su producción anterior con el enfoque en la calidad estética y de un propio estilo que es irónico, el cual está siempre congregado a una dicción que pone de relieve lo mejor de su obra multifacética. Además, buscamos mostrar la primacía con qué Hilda hace sus crónicas como herramientas de crítica, recorriendo a estrategias textuales que denotan objetivos bien definidos y, también, muestreando de qué modo rasgos metalingüísticos, irónicos y risibles son utilizados reiteradamente cómo instauradores de importantes reflexiones bajo la condición humana, la condición de la cultura, la condición del escritor brasileño. Siempre atenta al abismo entre sus textos y los lectores, Hilda Hilst centra su atención para la función de escritor en un mundo dominado por los medios mediáticos y por la cultura de masa. Las indagaciones y los caminos hechos nos llevan a afirmar que el espacio de la crónica en el periódico es “subvertido” por la autora y convierte en una vitrina representativa de toda su obra. La crónica de Hilda Hilst, al revés de configurarse como un “género menos importante”, demuestra una grandeza que dura y trasciende los límites de su escritura.

**Palabras – Claves:** Crónica; Metalenguaje; Ironía; Risa; Hilda Hilst.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>1 “O AVESSE DO TEXTO”: UMA VIA PARA COMPREENDER HILDA HILST E A ESCRITA CRONÍSTICA</b> .....	<b>12</b>
1.1 COMO UMA BREJEIRA ESCOLIASTA: HILDA HILST EM PALAVRAS .....	12
1.2 BREVES DIZERES DE UMA ARTE HÍBRIDA: RADIOGRAFIA DO GÊNERO CRÔNICA	22
1.3 O JORNAL <i>CORREIO POPULAR</i> , A COLETÂNEA <i>CASCOS E CARÍCIAS &amp; OUTRAS CRÔNICAS</i> E A ESCRITA HILSTIANA .....	26
1.4 ENTRE <i>CASCOS E CARÍCIAS</i> : UMA COLETÂNEA DE COLABORAÇÕES JORNALÍSTICAS .....	32
<b>2 A METALINGUAGEM NA CRONÍSTICA HILSTIANA</b> .....	<b>34</b>
2.1 METALINGUAGEM E A REFLEXÃO SOBRE A TESSITURA E RECEPÇÃO DOS TEXTOS HILSTIANO: “POR QUE, HEIN?” .....	37
2.2 EM BUSCA DE CARACTERIZAÇÃO: “CRONISTA: FILHO DE CRONOS COM ISHTAR” .....	42
2.3 RUMOS DE CARACTERIZAÇÃO DA CRÔNICA .....	48
2.4 PAPEL E FUNÇÕES DA METALINGUAGEM NAS CRÔNICAS DE HILDA HILST .....	61
<b>3 A FINA FACA: ESCRITOS SOBRE IRONIA</b> .....	<b>74</b>
3.1 ABORDAGEM FILOSÓFICA PARA COMPREENDER A IRONIA .....	74
3.2 ABORDAGEM LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA DOS ESTUDOS DA IRONIA.....	86
3.3 ABORDAGEM LITERÁRIA DOS ESTUDOS SOBRE IRONIA.....	95
3.4 FINAS FARPAS DESTILADAS: A IRONIA HILSTIANA.....	104
3.5 AS ARESTAS DA IRONIA NA CRONÍSTICA HILSTIANA .....	118
<b>4 O RISO COMO FORMA DE DIZER</b> .....	<b>137</b>
4.1 UM PASSEIO PELA HISTÓRIA DO RISO .....	137
4.2 UMA SUPERFÍCIE ANCORADA NO GELO: O RISO COMO UM MODO DE DIZER EM HILDA HILST .....	151
4.3 <i>RIDENDO, CASTIGAT MORES</i> : RISO E EXPRESSIVIDADE NA CRONÍSTICA DE HILDA HILST .....	167
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>179</b>

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>185</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>193</b>
ANEXO 1: CRÔNICA DE YURI VIEIRA SOBRE BRUNO TOLENTINO .....	194
ANEXO 2: TRADUÇÕES DO POEMA <i>PRAISE FOR AN URN</i> DE HART CRANE .....	196

## INTRODUÇÃO

Apesar de uma vasta produção acerca da obra de Hilda Hilst<sup>1</sup>, (até 2017, 1263 referências acadêmicas foram listadas) os estudos sobre as crônicas hilstianas são pouco numerosos e não apresentam ainda muitos dados, uma vez que dentre os gêneros por ela produzidos, a proporção dos estudos sobre suas crônicas é muito pequena.<sup>2</sup>

A presente tese coloca a crônica além das fronteiras do jornalismo e da literatura, esferas que a pleiteiam enquanto gênero jornalístico e gênero literário, na devida ordem. Entendemos, no entanto, que a crônica constitua um gênero narrativo “independente”, em razão de sua autonomia estética e semântica. Ou seja, a crônica encerra uma variedade de enunciados e uma extensiva bagagem de significados, os quais perpassam tanto o campo denotativo quanto o conotativo. Essa potencialidade e esse cabedal de mecanismos linguísticos colocam-na num terreno que transcende os liames lítero-jornalísticos. Desse modo, a escrita cronística preenche uma lacuna *sui generis* no jornal, pois contrariamente aos outros gêneros do periódico, ela não se liga, de modo estrito, à referencialidade jornalística. Seus múltiplos significados permitem, ao público leitor, outorgar-lhe uma riqueza de sentidos e valores. Considerando essa autonomia estética caracterizadora do gênero, nos detivemos na leitura e análise da produção cronística de Hilda Hilst para o jornal campineiro *Correio Popular*, reunida no livro *Cascos e carícias & outras crônicas*, em que ela utiliza a função metalinguística, o riso e a ironia como estratégias de construção de seus textos.

---

<sup>1</sup> A recém-lançada obra de Cristiano Diniz que faz um mapeamento da fortuna crítica da autora até 2017 apontou a existência de “precisos 209 capítulos e livros; 782 artigos em periódicos, jornais e revistas; 88 entrevistas e 184 trabalhos acadêmicos, entre monografias, dissertações e teses acadêmicas, sendo seis internacionais, num total geral de 1263 referências” (PÉCORA, apud DINIZ, 2018, p. 8-9).

<sup>2</sup> Vale destacar o apontamento de Alcir Pécora acerca do alcance dos estudos sobre Hilda Hilst: “A primeira consideração importante a fazer é que os estudos de Hilda Hilst se estendem a praticamente todas as unidades federativas brasileiras, tendo, contudo, uma maior incidência em SP, o que é previsível dado ser o estado de origem de Hilda e também aquele com maior produção universitária do país. No entanto, a produção paulista é surpreendentemente quase igualada pela de MG. Apenas bem depois dessas duas unidades, surgem por ordem decrescente em matéria de frequência de estudos sobre Hilda Hilst, os seguintes estados: RS, RJ, SC, DF, CE, GO, MS, PR, ES, PB, RN, PE, SE e RO.” (PÉCORA, apud DINIZ, 2018, p.9).

As inquietações, dúvidas e reflexões apontadas por Hilda em seus textos para o jornal, ao longo de quase três anos em que para ele semanalmente escreveu, trazem a possibilidade de renovação e recriação no espaço cronístico, uma vez que os discursos construídos ensejam uma constante movimentação da narrativa cronística. De fato, o cotidiano, matéria-prima do cronista, é sempre recontado de diferentes maneiras.

Desse modo, o presente trabalho objetiva um estudo analítico das referidas crônicas, observando os aspectos metalinguísticos, irônicos e risíveis empregados como elementos estruturadores do fazer cronístico de Hilda Hilst, e está organizado em quatro capítulos que se interconectam na exploração da obra *corpus* da pesquisa.

No capítulo um, “*O avesso do texto*”: *uma via para compreender Hilda Hilst e a escrita cronística*, nos debruçamos sobre os pilares do trabalho: a autora, o gênero, o veículo de publicação e a obra *Cascos e carícias & outras crônicas*, a fim de dar ao leitor o enquadramento para melhor caminhar pelo terreno movediço em que se constitui a obra hilstiana.

No capítulo dois, *A metalinguagem enquanto exercício estético na cronística hilstiana*, caminhamos pela senda da metalinguagem na obra da autora. Para tanto realizamos um mapeamento teórico sobre o referido tema, como forma de indicar de que maneira Hilda usa o texto cronístico para apresentar aspectos relevantes de sua produção e de que maneira a crônica se torna objeto de reflexão acerca da sua própria tessitura.

No capítulo três, *A fina faca: escritos sobre ironia*, fizemos um mapeamento filosófico, linguístico-discursivo e literário dos estudos da ironia nesses campos de saber, apontando os elementos principais desses campos teóricos a serem considerados; em seguida, por meio de um trabalho analítico perscrutamos nas crônicas hilstianas as recorrências dessa estratégia estilística.

Já no capítulo quatro, *O riso como forma de dizer*, procuramos mostrar de que modo o riso se manifesta como uma expressão da ironia, buscando nas crônicas hilstianas elementos que subsidiam o riso e os elementos risíveis como forma expressiva.

Portanto, esse trabalho procura mostrar de que maneira a produção cronística de Hilda Hilst enlaça características semânticas e estéticas para fazer um retrato da sociedade brasileira e suas mazelas, abordando temas relevantes na conjugação entre realidade e ficção.

## **1 “O avesso do texto”: uma via para compreender Hilda Hilst e a escrita cronística**

O ofício de escrever nos aponta caminhos que percorremos de modo a traçar rotas e, neste trabalho, estas foram desenhadas a partir dos acenos dados pelas crônicas de Hilda Hilst que sinalizaram uma necessidade de adentrar este universo percebendo nele suas nuances e meandros. Assim, caminharemos para compreender a escrita hilstiana a partir de um olhar que vê o texto como seu objeto de análise e busca nele a compreensão de uma escrita adensada que se constitui na mescla do real e do literário.

Assim, na tentativa de descrever os caminhos trilhados para o desenvolvimento deste trabalho, apontaremos neste capítulo pressupostos importantes para a compreensão do nosso lugar de fala e, também, para permitir que o leitor retrace nossa rota. Para tanto, apresentaremos a autora, o gênero e a obra que compõem o corpus deste trabalho.

### **1.1 Como uma brejeira escoliasta: Hilda Hilst em palavras**

Traduzir aspectos biográficos de Hilda Hilst não é limitar uma vida tão intensa em meras palavras, mas sim, transcrever um pouco do “rubro obscuro dessa orgia” que comumente denominamos vida, motivo de cantos e cantares que fizeram de Hilda um dos grandes nomes da literatura nacional.

Nascida em Jaú, interior de São Paulo, em 29 de abril de 1930, Hilda Hilst dedicou quase cinquenta anos de sua vida à produção de um ousado projeto literário, caminhando obstinadamente pela prosa, poesia e teatro, galgando trajetos que a levaram ao alcance de seu objetivo maior, trabalhar de modo intenso a linguagem a fim de colocá-la no mais alto nível estético.

Filha única de Bedecilda Vaz Cardoso e Apolônio de Almeida Prado Hilst, ela imigrante portuguesa e ele poeta, ensaísta, fazendeiro de café e jornalista,

Hilda de Almeida Prado Hilst teve que conviver com a separação dos pais pouco tempo depois de seu nascimento, mudando-se de Jaú com a mãe e indo morar em Santos.

Aos sete anos, Hilda passa a frequentar o colégio Santa Marcelina, localizado na capital de São Paulo, onde permanece interna por oito anos. Durante esse período, recebia apenas as visitas esporádicas da mãe e chega a afirmar que se encantava pela santidade, dada a influência cristã que recebia das freiras no internato. Reside aí o fato da temática de Deus ser tão frequente em seus textos, além da imagem de freiras, conventos e internatos. Em entrevista ao suplemento cultural do Diário Oficial de Pernambuco afirma:

Eu achava lindo aquelas histórias que as irmãs contavam na época do internato. Tantos sacrifícios e martírios...Tinha uma que me chamava bastante atenção: era a estória de uma mulher que bebia a água dos leprosos e que depois virou santa. Eu achava lindo, mas me dava uma tremenda náusea só de imaginar a cena! (HILST, 1995, s. pág.)

No ano de 1945, já desencantada da vida de santidade, matricula-se no curso clássico da Escola Mackenzie, também naquela cidade. Morava, nessa época, num apartamento na Alameda Santos, com uma governanta de nome Maria, que inspiraria posteriormente a criação da personagem Frau Lotte de *Cartas de um sedutor*.

Seu pai sofria de esquizofrenia e fora internado em um sanatório com apenas 35 anos e, devido a isso, Hilda teve pouco contato com a figura paterna, a qual Hilda manteve viva em sua memória pelos relatos da mãe e pela leitura dos textos que ele publicava no jornal de Jaú e que ela lia vorazmente como forma de aproximar-se do pai. Apolônio publicava neste jornal, muitas vezes sob o pseudônimo de Luís Bruma, textos e poemas que tratavam em sua maioria de temas como a existência e a morte, grandes temáticas abordadas posteriormente por Hilst em sua obra. Somente em 1946, já com 16 anos, Hilda atende ao pedido do pai e o visita em sua fazenda, localizada na sua cidade natal. Nos poucos dias em que permaneceu por lá Hilda perturbou-se pelo

comportamento do pai, conforme afirma em entrevista concedida a *Cadernos de Literatura Brasileira*, revista do Instituto Moreira Sales:

Meu pai estava na fazenda dele e pediu para me chamar. Meu tio Luís, irmão de meu pai falou com minha mãe que ele queria me conhecer. Na verdade, meu pai já estava louco. Minha mãe me deixou ir. Quando cheguei lá, pediu minha carteira de identidade, eu dei. Perguntou se alguém tinha ido me receber na entrada. Meu tio respondeu que ele tinha ido me receber. Meu pai ficou agressivo com as irmãs, porque elas não tinham ido me receber. Eu fiquei vermelha demais, era muito jovencinha. Mas comigo meu pai era diferente. Mandava me servir café da manhã. Às vezes, pegava na minha mão, acho que me confundia com a minha mãe, e então dizia para eu dar três noites de amor para ele. Era uma coisa terrível, constrangedora. Eu ficava morta de vergonha, sem jeito, imagine. “Só três noites de amor”, ele pedia. “Só três noites de amor”, ele implorava. Eu ficava muito atrapalhada com isso tudo. (HILST, 1999, p.26)

Depois, Hilda não teve mais contato com o pai que passou o resto da vida sendo internado em diferentes sanatórios. Conforme afirma Hilst, para ela sempre houve distinção entre o pai louco e aquele que ela conheceu pelas histórias contadas pela mãe, e é para homenagear o pai que Hilda faz uma obra de tamanha densidade.

Ao ser perguntada sobre a responsabilidade do pai sobre suas escolhas literárias, ela nega a influência dele e responde:

Quase todo o meu trabalho está ligado a ele, porque eu quis. Eu pude fazer toda a minha obra através dele. Meu pai ficou louco, a obra dele acabou. E eu tentei fazer uma obra muito boa para que ele tivesse orgulho de mim [...]. Então eu me esforcei muito, trabalhei muito porque eu escrevia basicamente para ele. (HILST para CLB, 1999, p.26)

Orientada pela mãe em 1948 vai para a Faculdade de Direito no Largo de São Francisco, momento em que passa a ter uma vida agitada e boêmia,

sendo considerada uma mulher à frente de seu tempo devido a seu comportamento nada conservador. Hilda foi escolhida pelos colegas de faculdade para discursar e saudar a futura amiga Lygia Fagundes Telles, momento em que a figura de Hilst surge no meio intelectual.

Sobre Hilda, Lygia comenta em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*:

Eu me lembro, estava conduzindo a bela Cecília Meireles (usava um turbante negro, no estilo indiano) para a cabeceira da mesa quando me apareceu uma jovem muito loura e fina, os grandes olhos verdes com uma expressão decidida. Quase arrogante. Como acontece hoje, eram poucas as louras de verdade, e essa era uma loura verdadeira, sem maquiagem e com os cabelos dourados presos na nuca por uma larga fivela. Vestia-se com simplicidade. Apresentou-se “Sou Hilda Hilst, poeta. Vim saudá-la em nome de nossa Academia do Largo de São Francisco”. Abracei-a com calor. “Minha colega!”, eu disse, e ela sorriu. Quando se levantou, bastante emocionada para fazer o seu improvisado, ocorreu-me de repente a poética da imagem da haste delicada de um ramo tremendo de avenca, aquela planta um tanto rara e muito cultivada pelas freiras. (CLB, 1999, p.14)

Beleza, exuberância, inteligência e ousadia tornaram-se, assim, marcas de Hilda. Desse modo, despertou grandes paixões em empresários, poetas e artistas da época, uma vez que a autora era dona de uma forte personalidade que encantava a todos.

Em 1950, ela publica sua primeira obra literária denominada *Presságio*, encantando Jorge de Lima e Cecília Meireles, os quais chegam a afirmar que Hilda precisava dizer mais. No ano seguinte, publica *Balada de Alzira*, obra que leva Sérgio Buarque de Holanda<sup>3</sup> a afirmar, em crítica, que nela não se encontra

---

<sup>3</sup> A leitura do material crítico, das décadas de 1950 e 1960, nos mostra que os textos desta fase são polidos, elogiosos e apontam para uma obra poética em amadurecimento. Sérgio Milliet dirá que Hilst é capaz de exprimir as coisas mais simples e essenciais (MILLIET, 5 out. 1960. p. 1). Sérgio Buarque de Holanda aponta para uma arte em crescimento, ainda imatura. (HOLANDA, 2 set. 1952. p. 3). Lygia Fagundes Telles escreverá que os versos de Hilst são límpidos e puros, desataviados, buscam o ritmo requintado. Não há nela cálculo intelectualizado, esse rebuscamento de frases, metáforas e imagens que, por serem repetidamente premeditadas a frio, acabam por aniquilar a mais eloquente emoção (...) Dos seus temas

um descompasso com a tradição, mas a afirmação de uma “arte em crescimento e, só por isso, imatura”. Já acena, portanto, para uma maturidade que surgirá posteriormente e que tornará a obra da autora singular frente ao cenário literário do país, conforme pontua Sérgio Milliet ao tratar de *Balada do festival*, publicado em 1955: “Entre os poetas novos do Brasil, Hilda Hilst surge marcada pelo signo da pureza. Tão serena e decantada, tão indiferente aos efeitos técnicos de quinta-essência formal que não a reconhecemos no meio de seus companheiros de jornada” (MILLIET, 1981, p.297-98), e completa: “Hilda Hilst sempre foi muito pessoal em sua poesia. Não se preocupou jamais em ser moderna, porque naturalmente, sem esforço, falou a língua de sua época. Não há por isso artifícios no seu verso, como não há vestígios de outra geração” (MILLIET, 1981, p.57-59).

Abandona, então em 1954, a carreira de bacharel em Direito e passa a se dedicar à literatura. Daí, no ano seguinte, publica *Balada de festival*. A crítica da época coloca-a como destoante dos modismos da época, apontando que ela produzia uma obra que não se encaixava em padrões pré-estabelecidos, colocando em xeque a concepção, já ultrapassada, de movimentos literários, a qual enquadrava autores em determinadas linhagens, fragmentando a totalidade de sua obra. É então que Hilst se dedica a uma produção bastante particular e concebe textos que, entregues à inspiração afastam-se da facilidade e naturalidade das suas primeiras produções.

Essa nova postura poética aparece em 1959 na obra *Roteiro do silêncio*, obra inaugural de uma nova rota literária, marcada pelo aprofundamento temático e estilístico; saem de cena as ilusões juvenis e as confissões pessoais e na própria imagem sugere, em elegia, a consideração de que “é tempo de parar as confidências”, donde a partir de então encontrarmos progressivamente nos textos hilstianos uma produção mais madura e mais sóbria.

No ano seguinte, por sua vez, Hilda publica *Trovas de muito amor para um amado senhor*, obra sobre a qual Jorge de Sena, prefaciador, indica existir nos poemas ali publicados uma proximidade com a poesia lírico-amorosa

---

preferidos, amor e morte, tira a poetisa efeitos novos impregnados de um suave sopro lírico. (DUARTE, 2014, s. pág.).

lusitana. Em 1961, Hilda lança *Ode fragmentária*, e logo em seguida *Sete cantos do poeta para o anjo*, trazendo de volta a problemática do poeta e a preocupação com a palavra poética.

Ao ganhar em 1963 a obra de Nikos Kazantzakis, *Carta a el Greco*, Hilda dá uma guinada em sua vida e se lança por novos caminhos. Decide afastar-se da sua agitada vida social para dedicar-se exclusivamente à literatura. A leitura da referida obra fez com que ela se mudasse para o sítio que possuía a 11km de Campinas, denominado Casa do Sol.

Eu o li [Kazantzakis] e fiquei deslumbrada. Era um homem que ficava lutando a vida toda até terminar de uma maneira maravilhosa, escrevendo um poema de trinta e três mil versos, A nova odisseia, onde lutava com a carne e com o espírito o tempo todo. Ele desejava, ao mesmo tempo, esse trânsito daqui para lá. Era o que eu queria: o trânsito com o divino. E também o trânsito com todas as maravilhas da vida, o gozo físico, a beleza física do outro. Era um consumismo meu, absolutamente terrível, porque ofendia muito as pessoas. Eu me impressionei tanto com a caminhada desse homem admirável que resolvi morar num sítio. Achei que longe eu pudesse trabalhar, escrever. E foi maravilhoso. Foi justamente nesse sítio que eu, longe de todas aquelas invasões e das minhas próprias vontades e da minha gula diante da vida, pude escrever o que escrevi. Acho que é verdade que, qualquer pessoa que deseje realmente fazer um bom trabalho, tem que ficar isolada, tem que tomar um distanciamento. É mais ou menos uma vocação. Você sente que aquele é o momento e que não há muito tempo. Às vezes, as pessoas dizem: "eu vou quando estiver mais velhinho. Ou quando eu estiver pior. Aí eu começo". Mas acontece que não dá tempo. Então, aos trinta e três anos, fui para esse sítio onde moro até hoje e me entreguei ao trabalho. (COELHO, 1989, p.147-48)

Hilda fora influenciada pela leitura da obra de Kazantzakis de tal modo que algumas das concepções defendidas por ele se tornarão alicerce de seu processo criativo, em especial, vê-se em sua obra a incorporação da figura divina, como o grego Kazantzakis apregoa em *Ascese, os salvadores de Deus*. Hilda traz como tema de seus textos um Deus que é imanente e precisa do homem para manter-se vivo.

Seu isolamento para dedicar-se aos seus escritos, rendeu-nos um conjunto de obras que tratam do homem em sua completude. Uma obra vasta e densa que a fez ser chamada de louca, pornográfica, obscena.

Sobre seu afastamento ela chega a anunciar em entrevista que já estava sentindo tal necessidade e que o texto de Kazantzakis fora apenas mais um pontapé para tal decisão:

Eu tenho a impressão de que esse caminho que começa a aparecer na vida de uma pessoa começa primeiro com uma inquietação muito grande. Você começa a se sentir desgostoso com seu próprio ambiente que de repente você vê que está faltando o essencial, entende? Você começa a amar, mas sabe que aquela pessoa pode ser assim para muitas tardes, para muitas noites e tudo, mas que não vai fazer parte definitiva de sua alma. Começa com esse tipo de inquietação, os seus amigos...quer dizer, você vai sentindo que as conversas já não têm mais sentido, que você gostaria de estar em algum lugar, não que você deteste aquelas pessoas, mas que está faltando um fio ligando você a alguma coisa que você desconhece, começa com esse tipo de sensação que foram sensações que eu senti anos atrás. Eu morava em São Paulo e escrevia poesias e tudo, mas eu sentia que toda aquela minha vida não queria dizer absolutamente nada, que eu tinha muita vontade de conhecer alguma outra coisa, de me perguntar em profundidade, que o acúmulo de invasões, quer dizer, várias pessoas que eu sabia que me procuravam não porque era eu, mas porque eu tinha uma casa gostosa, bonita, porque era agradável estar lá, mas era assim uma coisa fútil, banal, eu fui sentindo isso, até que um dia eu li esse homem, que acho que até colocaram num prefácio, que é o Nikos Kazantzakis, um livro chamado Carta a El Greco, e esse livro me deixou assim absolutamente perturbada, quer dizer, ele escreve de forma tradicional, mas o que ele tem a dizer é tão importante que eu preferi, então, sair de lá para começar a aprender outra vez as coisas, e resolvi vir morar aqui. E aqui foi um começo de bastante solidão. Eu tinha uma vida bastante agitada e aqui fiquei numa vida mais concentrada, mais dentro de mim, e fui percebendo também a inutilidade do ser aparência, de várias coisas, enfim, que não tinham mais sentido e, de repente, resolvi começar a escrever exatamente como eu tinha vontade de dizer (DINIZ, 2013, p.77-78).

E a Casa do Sol tornou-se o espaço recluso de Hilst, lugar de profícua produção e onde ela vivia consigo mesma, com seu esposo Dante Casarini, com quem casou-se por imposição da mãe, com seus cães e com os amigos que a visitavam. Caio Fernando Abreu tornou-se um grande amigo de Hilda, e quando não a visitava, enviava-lhe cartas, e em uma delas disse:

Hildinha querida, estou chegando agora mesmo de uma semana na praia — chegando e encontrando o melhor presente de Natal ou Ano Novo que poderia receber. Fiquei demais comovido com o livro, com a dedicatória, com o Lázaro para mim, com o meu nome no prefácio. Orgulhosíssimo. Que bom, Hildinha, que recompensador pensar que todas aquelas nossas tardes batendo máquina, aqueles papos infundáveis à noite, as dúvidas, a pesquisa pensar que tudo isso de repente ganhou forma concreta e comunicável aos outros (ABREU, 2002, p.55).

No mesmo ano em que se muda para a Casa do Sol, Hilda perde seu pai e, dois anos depois, perde também a mãe, ambos vítimas da loucura. Nesta fase, Hilda sente necessidade de expandir sua expressividade e, por isso, rompe com o ciclo poético e ingressa na dramaturgia, publicando textos teatrais no período de 1967 a 1970. Seus textos dramaturgicos são ricos em metáforas e de grande valor estético, não destoando do conjunto geral da obra hilstiana. Tanto que a autora foi premiada por duas vezes com importantes prêmios do teatro brasileiro.

Já na década de 70, Hilda decide experimentar a prosa, gênero ainda não trabalhado por ela. Essa incursão pelos três gêneros responde a uma necessidade natural da autora de ampliar suas possibilidades de expressão, e é comentada por Anatol Rosenfeld no prefácio da obra inaugural em prosa de Hilda, *Fluxo-floema*,

Na linguagem nobre e austera da poesia Hilda Hilst não poderia dizer toda a gama do ente humano, tal como o concebe, nem seria capaz de, no palco, 'despejar-se' com a fúria e a glória do verbo, com a 'merdafestança' da linguagem, sobretudo também com a esplêndida liberdade, com a inocência despuddorada com que invade o poço e as vísceras do homem, purificando-os com

os 'dedos lunares' para elevar o escatológico ao escatológico [...] (ROSENFELD, 1970, p.16)

Nesse percurso Hilda ainda publica *Qádos, Júbilo, memória e noviciado da paixão, Da morte. Odes mínimas, Tu não te moves de ti, A obscena senhora D, Com meus olhos de cão, Sobre tua grande face, Amavise, O caderno rosa de Lori Lamby, Contos d'escárnio. Textos grotescos, Alcoólicas, Cartas de um sedutor, Bufólicas, Do desejo, Estar sendo. Ter sido e Cascos e carícias & outras crônicas*; entre outros.

Nesse conjunto de obras que somam quarenta títulos, a obra a que olharemos mais acuradamente é aquela em que a produção cronística da autora foi compilada - *Cascos e carícias* - publicada em 1998 pela editora Nankin e relançada, posteriormente pela Editora Globo, em 2007, com o título de *Cascos e carícias & outras crônicas*, e em 2018 lançou-se uma nova versão pela Editora Nova Fronteira que recebeu o nome de *132 crônicas: Cascos & carícias e outros escritos*. A edição a ser considerada nesta pesquisa é a publicada pela editora Globo, a qual trata-se de uma obra que reúne toda a produção de Hilda para o jornal, crônicas publicadas semanalmente no *Caderno C* do jornal *Correio Popular* da cidade de Campinas-SP.

O convite para escrever para jornal veio em 1992, logo após a celeuma instaurada em torno do nome da escritora em razão da publicação de sua trilogia erótico-obscena, obras em que a autora se apropriou da “bandalheira” para fazer críticas mordazes ao papel da arte, da literatura e do escritor na sociedade contemporânea.

Esse convite causa uma certa estranheza, pois, mesmo dona de vários prêmios literários e reconhecida pela crítica especializada como uma escritora singular, Hilda foi, por muito tempo, considerada uma escritora difícil, dona de uma escrita complexa, própria para iniciados. Por isso, escrever para o jornal, meio de comunicação de ampla circulação, era para Hilda um novo desafio: escrever para um público diferente daquele que lia seus livros. A aceitação do convite foi também a aceitação do desafio e durante três anos, até 1995, Hilda presenteou semanalmente os leitores do *Caderno C* com crônicas ácidas que

destilavam ironia e sarcasmo falando daquilo que a sociedade tentava sempre mascarar, mas, ao mesmo tempo, seus textos propunham reflexões densas e profundas, marcando de modo ímpar a produção cronística no Brasil.

No entanto, toda essa acidez destilada por Hilst em suas crônicas não passou incólume pela sociedade campineira, que logo se colocou contrária às escolhas estilísticas nelas presentes e tentara opor-se à sua colaboração para o jornal. Sobre as pesquisas acadêmicas acerca das crônicas hilstianas, Pécora destaca a inexpressividade dos dados e justifica:

Em relação à crônica, o desinteresse parece até mais compreensível: Hilda se limitou a escrever para um único jornal, de circulação apenas regional, durante um período bem determinado (1992- 1995). A publicação em livro desse material apenas aconteceu, e ainda parcialmente, em 1998, por iniciativa da editora Nankin, de São Paulo. O conjunto delas só foi editado em 2007, pela editora Globo. A rigor, portanto, sua circulação ampla é muito recente. (2015, p.13)

Mesmo enfrentando problemas de saúde e financeiros, a autora defendeu suas ideias em suas polêmicas crônicas apoiadas pelos editores do jornal *Correio Popular* até 1995, ano em que decide afastar-se da produção cronística, ano em que sofre uma isquemia cerebral e passa a dedicar-se a seu último livro: *Estar sendo. Ter sido*, que seria publicado posteriormente em 1997.

Neste mesmo ano, o CEDAE- Centro de Documentação Alexandre Eulálio do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL- da Universidade de Campinas – UNICAMP compra todo o acervo de Hilda Hilst e cria o Fundo Hilda Hilst.

Quando entrevistada, Hilda sempre falou de sua frustração por não ser lida e não conseguir sobreviver e manter-se com o que ganhava na venda de seus livros, transformando essa problemática em assunto de suas crônicas.

Já em 2004, com a saúde bastante debilitada, Hilda foi internada no Hospital de Clínicas da Unicamp por conta de uma fratura no fêmur, e na triste manhã de 05/02/2004, o Brasil e o mundo perderam um dos grandes nomes da

literatura. Hilda Hilst, vítima de uma insuficiência cardíaca e pulmonar, parte com *Tânatos* rumo ao *Hades*, mas permanece por meio de seus textos e de suas palavras inquietantes. Hilda testemunhou, ao escrever, passagens de sua vida, das experiências vividas e escritas. Por meio de seus textos, desenhou sua forma de estar no mundo.

## 1.2 Breves dizeres de uma arte híbrida: radiografia do gênero crônica

Antonio Candido em “A vida ao rés do chão” (1992) discorre acerca de uma possibilidade de caracterização do gênero crônica. Marcada por uma multiface que a aproxima do jornal, da história e da literatura, a crônica é notadamente um gênero híbrido. Segundo ele, o surgimento e evolução da crônica no Brasil conjuga-se ao desenvolvimento da imprensa, uma vez que ela se utilizou desse meio de comunicação para aproximar-se do leitor de jornal que buscava naquele espaço os matizes do literário, pois ali a matéria não ficcional, demudava-se em ficção. Eis a crônica, por um lado, uma escrita concisa cuja fruição é dinâmica; por outro uma miscelânea de convergências e de atributos.

Etimologicamente, a palavra nomeadora do gênero liga-se à ideia de tempo, já que *chronus*/crônica remete-nos ao mito de Chronos, deus do tempo, que, segundo a mitologia, castra, atendendo a um pedido da mãe, o próprio pai com um golpe de foice, e devora seus filhos. Chronos é a personificação do tempo devorador e implacável, aquele que devora ao mesmo tempo que gera. De sua etimologia à sua tessitura, a crônica, por sua própria origem, é um gênero colado ao tempo.

Se em seu entendimento originário, aquele da linhagem dos cronistas coloniais, ela almeja o registro ou narração dos acontecimentos e suas conjunturas em sua configuração temporal, sem abandonar seu caráter de narrativa e registro, agrega, agora, uma característica moderna: a do lugar reconhecido à subjetividade do narrador, ou seja, os fatos não são tratados apenas pela ótica do jornalismo, a eles agrega-se a subjetividade de quem narra. O narrador da crônica lança seu olhar sobre o fato narrado e a ele dedica seu

trabalho de reflexão buscando a compreensão a partir do olhar que lhe é peculiar.

Em qualquer um dos casos, a crônica guarda sempre em sua etimologia a relação profunda com o tempo vivido mesmo que de maneira diferenciada, pois diferente é, em cada momento, a percepção do tempo histórico, por isso a crônica é sempre de alguma maneira o tempo feito texto e de formas diversas, uma escrita no tempo.

Desse modo, configura-se como mensageira do espírito do tempo, por excelência, tanto pelas propriedades formais, por seu conteúdo, pela analogia que nela se instaura necessariamente entre ficção e história, pelas características visivelmente casuais do cotidiano que registra e reconstrói, como pela intrincada contextura de tensões e relações sociais que através dela é possível apreender. Daí entendermos que se ela guarda a ideia de tempo em seu seio, isto não a torna menor, como querem alguns, pois ela liga-se ao tempo, mas a um tempo filtrado pelo modo de ver e de sentir do cronista; desse modo o fato é enriquecido pelas impressões de quem o observa e comenta com o leitor, tecendo, como aponta Arrigucci Jr., a continuidade do gesto humano na tela do tempo (1987, p.51).

Para Jorge de Sá, a crônica torna-se “em vez do simples registro formal, o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real” (2008, p.8-9). Assim, compreende-se que, apesar de ligada ao real, ela perfaz um caminho infiel à razão, fazendo um tributo à imaginação colocando fatos reais na fronteira da realidade e da ficção.

Ao enumerar em seu texto características norteadoras para designação do que pode ser entendido por crônica, Candido retoma a prerrogativa dessa enquanto gênero menor e adverte que tal classificação não deve ser entendida apenas como pejorativa, uma vez que é exatamente isso que lhe garante uma proximidade com o leitor, constituindo-se assim como uma maneira de aproximar o leitor do literário: “Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta,

do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia” (CANDIDO, 1992, p. 13).

Nessa perspectiva que busca enquadrar os gêneros sob determinadas características, Pólvora afirma que a crônica é um gênero flutuante, ela se embasa em estruturas que não são fixas

Se tentarmos definir a crônica como possível gênero subordinado a certas regras fundamentais, veremos que ela se assenta em bases flutuantes. Situa-se bem dizer, numa terra de ninguém, no território comum banhado pelos extravasamentos do conto, do poema e do artigo de jornal. Seus limites avançam pelos lindes alheios ou por estes se deixam penetrar. (1975, p. 49)

Registro do circunstancial, como destaca Jorge de Sá, a crônica transita entre o jornalismo e a literatura e entre as duas esferas cria liames tênues que a colocam em posição distinta do texto jornalístico, mesmo se aproveitando de aspectos comuns a esse gênero. Ainda que seja um texto produzido no e para o jornal, a crônica não visa informar, seu objetivo (explícito ou não) é ir além do mero comentário diário acerca de fatos noticiados, ultrapassando a banalização dos acontecimentos e alçando sua universalização, conquanto sua temática se aproveite do *fait divers* e daquilo que muitas vezes é considerado corriqueiro.

Portanto, a essencialidade da crônica está em recriar o cotidiano, utilizando-se do imaginário, que se realiza no influxo das impressões do cronista, ao mesclar em seu texto outros gêneros tais como o conto, o ensaio ou a poesia.

Massaud Moisés (1983, p. 248) assevera que na crônica os indícios de reportagem se situam na vizinhança, quando não mescladamente, com o literário; e é a predominância de uns e de outros que fará tombar o texto para o extremo do jornalismo ou da literatura.

Antonio Candido (1992, p. 13), ao discutir uma caracterização para a crônica, diz que essa não se qualifica como um gênero maior. Segundo ele, a abordagem dos temas nas crônicas tem organização ao que tudo indica solta, perpassando sobre a mesma “um ar de coisa sem necessidade”. No entanto, fascina, pois aborda comumente o cotidiano. A linguagem coloquial aproxima o

texto do leitor e dá um timbre de humanidade ao relato, o autor muitas vezes usa o humor e afasta-se da seriedade para, por meio da leveza, encantar e conquistar quem o lê.

É ainda Candido quem a seguir (1992, p. 14) aponta que “a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, donde notarmos sua capacidade de revelar grandiosidade no miúdo, no singular e no inesperado e, pela aproximação com o cotidiano, promover “a quebra do monumental e da ênfase”. E daí Cândido assegurar também que a crônica gera comunhão, instituindo um elo entre os autores “acima da sua singularidade e das suas diferenças”. Dessa maneira, os autores possuem uma dupla colaboração, ou seja, uma coletiva, na comunidade de autores, e outra na sua expressão pessoal.

Por fim, outorga à crônica (1992, p. 19) uma maneira característica de promover um aprendizado divertido, instituindo-a como “veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas”.

Pareceu-nos oportuno, neste nosso rastreamento inicial, considerar ainda o trabalho de reconceitualização de formas de dizer jornalísticas de Manuel Carlos Chaparro, *Sotaques d'aquém e d'além mar: Travessias para uma nova teoria de gêneros jornalísticos* (2008), em que propõe o exame da questão dos gêneros jornalísticos numa perspectiva discursivo-pragmática. Atentemos, pois, para suas considerações sobre a crônica, encabeçadas pela característica-resumo: “tempero próprio e permanente no jornalismo brasileiro”:

A crônica é, no Brasil, uma espécie que traz para as páginas do jornal o talento literário de observadores atentos e argutos do cotidiano, capazes de descobrir no detalhe de um rosto, de uma lágrima, de um sorriso, de uma esquina vazia, de uma arquibancada cheia ou de um notívago perdido a representação dos encantos e desencantos da realidade mais complexa. O cronista é o olho poético do jornal na redescoberta diária da vida. Por isso, a Crônica é jornalismo e literatura. Atém-se à atualidade, mas consegue apreendê-la e compreendê-la mais profundamente, porque ao cronista se permite usar o ferramental poético da ficção. É assim a crônica brasileira, bem diferente do sentido recebido na práxis jornalística em países

anglo-saxônicos e, até, em países latinos. [...]. (CHAPARRO, 2008, p.131)

A crônica brasileira, continua Chaparro, 2008, tem identidade e tradição, e conclui sua pesquisa (envolvendo os anos de 1945 a 1994) afirmando ser a crônica uma presença “constante e nobre nos jornais brasileiros ao longo de cinco décadas” (CHAPARRO, 2008, p.132).

### **1.3 O jornal *Correio Popular*, a coletânea *Cascos e carícias & outras crônicas* e a escrita hilstiana**

Publicado pelo grupo Rede Anhanguera de Comunicação (RAC), O jornal *Correio Popular* compõe o grande conglomerado de mídia impressa do interior de São Paulo, constituindo-se, atualmente, como o maior jornal em circulação do interior paulista, tendo a liderança de tiragens em Campinas, o que o fez se consolidar como um dos maiores e mais respeitados jornais do país e da região campineira. Seu público leitor é composto, em sua maioria, por pessoas pertencentes às classes A e B.

Na página do jornal há a descrição de seu compromisso em fazer um jornalismo que se propõe sério e independente por meio de informação completa e de qualidade:

O compromisso com a defesa do interesse coletivo e a cobertura jornalística com foco regional são os grandes pilares que elevaram o *Correio Popular* à condição de um dos maiores jornais do Brasil e também um dos mais admirados e premiados.

Com um jornalismo sério e independente, o *Correio Popular* tornou-se um dos jornais de maior prestígio do Brasil e o mais lido do interior paulista. A consolidação do *Correio*, fundado pelo jornalista Álvaro Ribeiro em 1927, viabilizou a criação do Grupo RAC, o maior conglomerado de mídia impressa do interior do país.

A pluralidade de ideias, a atuação em projetos sociais e a credibilidade do *Correio Popular* têm contribuído ao longo de sua história de mais de 80 anos para melhorar a qualidade de vida da população de Campinas e região, seguindo o lema que

norteia sua conduta: "Seremos na Imprensa vigilantes fiscais da administração pública e zeladores intransigentes do direito coletivo".

Como característica do jornal, a apresentação do mesmo, disponibilizada em sua página da internet, dá destaque ao time de colunistas apontando como um dos maiores do Brasil.

Durante o período de 1992 a 1995, Hilda Hilst escreveu semanalmente para este jornal, compondo o referido time e publicando suas colaborações no *Caderno C*, destinado às publicações sobre arte, cultura, lazer e dicas dessas áreas. Este espaço, no entanto, foi usado por Hilst para tratar de uma pluralidade de assuntos. Não se atendo à proposta do caderno, a cronista usou-o para falar sobre tudo que a afligia e, a partir da observação da realidade circundante é que pensou o disperso conteúdo humano que, este sim, se tornou matéria prioritária de suas crônicas.

A maneira como Hilst usa o espaço do *Caderno C* permite-nos, pois, considerá-la colunista do jornal *Correio Popular* de acordo com a classificação de Chaparro, abaixo apresentada, uma vez que é possível percebermos a total liberdade com que a autora ali escreve, muitas vezes hibridizando ou mesmo subvertendo a forma cronística, inserindo, por exemplo, transcrições de seus diferentes textos.

Tenhamos, portanto, em conta como Manuel Carlos Chaparro (2008), ao tratar do colunismo no Brasil, caracteriza o que se espera de uma coluna:

A coluna é, no jornalismo brasileiro, uma espécie que se caracteriza pela constância de formatação gráfica e de localização, servindo ao jornal como elemento de identidade visual e ao leitor como pólo de orientação e atração para leitura. A hibridez da coluna dá-lhe capacidade e vocação para que a informação e a análise se complementem, ampliando o espaço de liberdade para o estilo do autor. Além disso, mantém a periodicidade que acompanha o ritmo dos acontecimentos, o que lhes garante ligação viva com as emoções e relevâncias do

dia- a- dia, e tem um traço de subjetividade que a torna particularmente interessante (CHAPARRO, 2008, p.211-212)

A partir disso, percebemos que a coluna hilstiana elenca todas as características apontadas por Chaparro sendo sempre publicada no espaço destinado às crônicas no caderno de arte e cultura. Os temas tratam sempre de fatos cotidianos que ora permearam as páginas dos jornais locais, ora permearam o imaginário hilstiano, que mesclava produções inéditas a textos já publicados por ela, sendo o espaço da crônica, muitas vezes, usado para reprodução de trechos de poemas, contos ou romances denotando a liberdade e autonomia com que aquele espaço do jornal era preenchido pela autora.

Sua coluna intitulada pelo seu próprio nome foi o espaço que a autora encontrou para polemizar por meio de um deslocamento enunciativo a questão do mercado editorial, mote de alguns títulos de sua produção narrativa ficcional.

[...] E vou dizer muitas verdades a alguns, principalmente àquele meu amigo banqueiro (...) a quem pedi que editasse meu livro como brinde, no seu banco, e ele disse: você é mesmo boba Hilda, ninguém mais lê poesia... Eu disse: mas você era tão sensível e gostava tanto de poesia e é filho de um poeta... Ele: agora eu só sou sensível depois das nove da noite. (HILST, 2007, p.58)

E também para tratar do próprio fazer poético:

E espero que alguns 'raros' tenham compreendido que é de uma outra embriaguez, de um fervor desmedido, o roteiro voluptuoso destes versos. É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda, e se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar. Se pelo menos um amante da poesia foi atingido e levantou de cara limpa depois de ler minhas esbraseadas evidências líricas,

escreva, apenas isso: fui atingido. E aí assim vou beber, porque há de ser festa aquilo que na Terra me pareceu exílio: o ofício de poeta. (HILST, 2007, p.90)

Com uma escrita sempre feroz e ousada Hilda Hilst propôs, em sua coluna, variadas discussões que não se enquadravam na temática mais comum das crônicas produzidas naquele período, abordando problemáticas variadas como a questão da sexualidade, das tragédias sociais do período, da política e até o próprio fazer literário. Sobre isso, Pécora afirma:

Ler aquelas crônicas da primeira metade dos anos 1990, especialmente no que diz respeito à sua indignação contra a roubalheira generalizada do governo e a insensibilidade venal dos políticos, é ainda tão amargamente divertido como no tempo em que as escreveu. Quase digo que o que ela disse antes apenas agora se revela em toda a sua densidade e mau cheiro. Mas não era profecia, não, longe disso: o que hoje se passa é apenas continuidade cabal do mesmo merdel de “quinto mundo”. O Brasil sem-vergonha de Collor e PC Farias, dos anões do orçamento, das famigeradas “sobras” de campanha, da chacina da Candelária, da impunidade generalizada, da arrogância boçal dos ricos, que são sempre novos-ricos, da parvoíce do plebiscito da monarquia, das negociatas do FMI, do roubo da Previdência, da secular indústria da seca, da prostituição infantil, da privatização cavilosa...

De tudo isso Hilda falava e ria, brava, e ainda estaria a esbravejar, rindo, pois novos e impensáveis descalabros públicos lhe caíam nas linhas afiadas, como ainda se apresentam a nós, todos os dias. Já estou ouvindo Hilda gritar da sala, enquanto vai vendo e ouvindo as notícias no rádio e na televisão: “me tragam meu pinico de estanho que eu vou vomitar”; e depois: “agora é tarde, negão, já vomitei!”. (PÉCORA, 2015, p.25)

Em um inegável ato político<sup>4</sup>, Hilst usou sua coluna para burlar os esquemas editoriais que criticava e ampliar a circulação de sua obra ao citar

---

<sup>4</sup> Entendemos política como a constituição de um registro de experiência em que determinados objetos são colocados como comuns para uma sociedade, e certos sujeitos vistos como capazes de argumentar sobre

naquele espaço, poemas e trechos narrativos de sua autoria. Assim, o espaço da crônica no jornal é 'subvertido' pela autora e torna-se uma vitrine representativa de toda a sua obra "Estou conseguindo o que pretendi, ou seja, chamar a atenção para o meu trabalho. Encaro isto como um ato político. Ato político não é só sair por aí com bandeiras ou metralhadoras". (HILST *apud* DESTRI & DINIZ, p. 33)

Hilda Hilst faz das crônicas publicadas semanalmente no jornal *Correio Popular* um espaço de diálogo em que discute problemas políticos e sociais buscando representar os anseios de uma sociedade cansada que, muitas vezes, prefere o silêncio a um clamar que não é ouvido, e é a esse silêncio que a escrita hilstiana dá voz.

E essa voz não é aquela leve, descompromissada e inocente, que há muito foi caracterizada como própria da crônica. Hilst imprime em seus textos para o jornal uma dicção forte, irônica, lancinante e pungente, característica peculiar de seus textos de ficção, poema e teatro, e que na crônica aparece para compor, juntamente com aqueles, o perfil estético de suas obras.

Caracterizando-se a crônica como sendo "jornalismo e literatura", as composições de tal gênero produzidas por Hilda Hilst privilegiam o uso poético da palavra dando voz a um narrador que, pelo exercício crítico do dizer, reflete sobre a sociedade e sobre a condição humana buscando representar num espaço, que é seu, uma realidade que lhe é própria.

Numa tentativa de caracterizar a escrita cronística de Hilda apontaríamos para uma escrita densa que desvela angústias de um sujeito que anela desnudar-se por meio de suas palavras; por isso suas crônicas não apenas ressignificam o conceito tradicional do gênero, mas estabelecem reflexões sobre o fazer literário, em que o cotidiano é pano de fundo para discussões de natureza teórica e poética.

---

estes objetos sensíveis. Sendo que esta constituição, não se estabelece por um caráter fixo sobre valores determinados. E sim por sempre apresentar um caráter de disputa, polêmico.

Desvinculada de movimentos ou correntes literárias, Hilda Hilst deixou em seus textos a marca de sua personalidade forte que nunca se rendeu às regras de uma escola literária, mas que usou o seu espaço no jornal para discutir sua opção estética, poética e ideológica quebrando paradigmas, contrariando eventuais expectativas de seus leitores, ao empregar palavras que desassossegam ao mesmo tempo que apavoram a sociedade campineira.

O trabalho cronístico de Hilda Hilst não se constrói na tentativa incisiva de uma referencialidade, pois não deseja traduzir o real, mas sim elaborar a construção de uma realidade possível, já que ao buscar no jornal a matéria para sua escritura, a cronista reconstrói literariamente os fatos e os lapida para que permaneçam além da temporalidade que os consagram.

Certamente, isso Hilda Hilst faz com primazia, uma vez que a qualidade estética de seus textos e seu estilo debochado e irônico vieram sempre congregados a uma dicção que trouxe à tona o melhor de sua multifacetada obra, dando a ressonância sempre desejada, mas nem sempre alcançada, para sua obra, objeto de nosso estudo, uma vez que o riso, o deboche, o escárnio e a ironia sempre foram molas propulsoras empregadas por ela em suas crônicas para arrancar as máscaras da sociedade de seu tempo.

Seu processo de escritura contempla traços metalinguísticos e irônicos que fogem do jogo lúdico a que se propõem alguns autores cronistas e instauram reflexões relevantes seja sobre a condição humana, sobre a condição da cultura, a condição do escritor brasileiro, ou até mesmo para investigar o abismo existente entre seus textos e os leitores, fazendo de suas crônicas meio de reflexão acerca da função do escritor em um mundo dominado pela mídia e pela cultura de massas.

O modo ousado e perspicaz empregado em sua escrita, fizeram com que Hilda transformasse o espaço do *Caderno C* em um âmbito de discussões não apenas relativas às temáticas sociais e políticas, mas também acerca dos caminhos que conduzem à construção poética e seus critérios estéticos. No anseio de uma originalidade possibilitadora de uma aproximação com o público,

o uso da metalinguagem desponta como artifício para desnudar o processo de produção de textos, e através dela, a autora possibilita a manifestação da autoconsciência textual e a demonstração aos leitores de que escrever é um exercício reflexivo.

Assim, por meio de uma escrita que apontava para um trabalho metalinguístico e irônico, a cronista do *Caderno C* buscou explicitar seu grande descontentamento frente ao fato de se viver literariamente à margem<sup>5</sup>, uma vez que mesmo com tão variada produção não alcançou um número grande de leitores e não foi reconhecida como uma escritora canônica.

#### **1.4 Entre *Cascos* e *Carícias*: uma coletânea de colaborações jornalísticas**

Em 1998, a editora Nankim Editorial publica o primeiro volume de *Cascos e Carícias*, uma coletânea de crônicas selecionadas do quadro total de textos publicados para o jornal. Com um número de tiragem pequeno, os textos hilstianos publicados para o jornal ganham, então, a permanência característica do livro.

Em 2007, a editora Globo, detentora dos direitos autorais da obra da autora relança o conjunto de crônicas sob o nome de *Cascos e Carícias & outras crônicas*, a obra contempla toda a contribuição de Hilda Hilst para o jornal, além de crônicas esparsas publicadas em outros veículos midiáticos<sup>6</sup>. O conjunto da

---

<sup>5</sup> Vale destacar que, atualmente, Hilst já tem sido reconhecida no rol dos grandes escritores e um dos fatores para o aumento significativo no número de seus leitores foi a publicação de sua obra completa pela Editora Globo que trouxe o reconhecimento da grandiosidade de seu legado. Atualmente, a obra está em processo de reedição pela Editora Companhia das Letras.

<sup>6</sup> Em 2018, as crônicas de Hilda Hilst foram relançadas pela editora Nova Fronteira, em edição especial e limitada, sob o nome de *132 Crônicas: Cascos e Carícias e outros escritos*. Conforme descrição da obra trata-se da "reunião mais completa das crônicas de Hilda Hilst publicada até hoje. Material híbrido, em parte comentário do cotidiano e da conturbada vida política da época, em parte excertos da sofisticada poesia da autora, muito de sua transgressão, irreverência e fina ironia, este é um conjunto de textos ácidos e bem-

obra cronística da autora é constituído por mais de 150 textos organizados cronologicamente em livro.

Alcir Pécora, em Nota do organizador, na edição de 2007 afirma que “Pouco mais da metade dessas crônicas alcançou publicação no volume *Cascos e Carícias*, lançado em 1998, pela Nankim Editorial, a outra metade encontra agora, pela primeira vez, edição em livro” (2007, p.15-16).

Sobre *Cascos e carícias & outras crônicas*, José Mora Fuentes afirma ao tratar da contribuição de Hilda Hilst para a crônica brasileira:

Aos doutos que creditam o gênero como algo menor dentro da literatura, cabe realçar a rara singularidade da cronista e a evidência de que a qualidade da obra de arte é intrínseca aos atributos e refinamentos do universo de seu autor. Se o escritor fala sempre de si mesmo e das suas angústias, talvez na crônica, como simples narrador, distante das suas múltiplas personagens, possa nos informar melhor de si mesmo (FUENTES, 1998, s. pág.).

Publicadas originalmente no jornal *Correio Popular* de Campinas, as crônicas que compõem a obra mostram um lado desconhecido de Hilda Hilst. Após extensa fase de mergulho em um trabalho constante de produção literária que lhe rendeu diversos títulos publicados – prosa, verso e teatro–, alguns inclusive premiados, Hilda Hilst demonstra em sua escrita cronística a mesma sedutora habilidade para enlaçar a atenção do leitor. Apresenta em seus textos comentários da cena política recente, protestos de toda sorte contra as formas contemporâneas de negação da subjetividade humana, digressões sobre a velhice, a religião, o suicídio, além de poemas e pequenos contos.

---

humorados, mas acima de tudo extremamente lúcidos. Produzidos entre 1992 e 1995 — à exceção de dois deles encomendados pela Playboy e nunca publicados na revista —, os escritos de Hilda são atuais, divertidos, imprescindíveis.”

## 2 A metalinguagem na cronística hilstiana

A tríade literatura, fazer literário e escritor sempre serviu de mote para a escrita literária de vários autores da literatura brasileira e mundial. Focalizar o próprio fazer literário, enquanto tema de suas obras foi uma estratégia utilizada por muitos autores, em diferentes períodos da história literária, para aclarar seus diferentes processos de criação e desvelar concepções que norteiam sua prática escritural. Clarice Lispector, em sua crônica "Estilo", afirma: "O que eu escrevesse ia ser o prazer dentro da miséria. É a minha dívida de alegria a um mundo que não me é fácil" (LISPECTOR, 2010, p. 21). E diz em outra crônica intitulada "Sobre escrever":

Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente das coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia (LISPECTOR, 2010, p. 85).

As proposições clariceanas apontam para uma escrita que reflete sobre sua própria escritura através da qual procura desnudar e compreender o seu próprio processo literário.

O prefixo de origem grega *metá* aponta, dentre outras significações, para o sentido de reflexão, posteridade, além, transcendência. Assim, etimologicamente a palavra metalinguagem pode ser definida, portanto, como linguagem que reflete sobre si própria e à medida que o faz, ultrapassa-se. Roman Jakobson, em artigo publicado em 1960, ao estudar as características da comunicação verbal escreveu sobre a metalinguagem e de acordo com os diferentes fatores que compõem o processo linguístico (remetente, destinatário, contexto, mensagem, contato e código) estabeleceu as funções predominantes da linguagem. Dentre essas encontra-se a metalinguística, definida por ele como

linguagem que fala da linguagem, discurso que focaliza o código lexical do idioma (JAKOBSON, 1960).

Segundo Jakobson, a função metalinguística da linguagem não é relevante somente para os estudos científicos e literários, mas exerce uma função relevante também em nossa linguagem cotidiana. O linguista mostra, como exemplo, expressões que usamos quando precisamos confirmar se os envolvidos no processo comunicativo estão fazendo uso do mesmo código: entende o que quero dizer? Como assim? Você pode explicar melhor? Nessas situações, há uma reflexão sobre o próprio código usado, a fim de garantir a eficácia do processo comunicativo.

A função metalinguística na linguagem literária, muitas vezes, assume papel semelhante. O escritor, ao refletir sobre a linguagem, desnuda para o leitor a gênese de sua escrita, compartilhando com ele seu processo criativo. Sobre isso, já escreveu Cortázar, ao tratar da poesia de Octavio Paz ao afirmar que muitas das poesias atuais têm como tema a sua própria gênese; “o poeta busca, precisa comunicar todos os elementos, do impulso inicial ao próprio processo da expressão; não temos frequentemente a impressão, ao ler, de estarmos assistindo ao próprio ato criador?” (CORTÁZAR, 1999, p. 194). Desse modo, o texto predominantemente metalinguístico é “aquele que se pergunta sobre si mesmo e nesse questionamento constrói-se contemplando ativamente sua construção, numa tentativa de conhecimento do seu ser [...] uma dessacralização do mito da criação” (CHALHUB, 1998, p. 42 - 43).

Outro autor afeito a buscar na metalinguagem assunto para sua escrita foi Machado de Assis que no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* relata já no início da narrativa os passos e as decisões de sua narração e desnuda ao leitor a organização do romance.

---

<sup>7</sup> A afirmação de Cortázar aqui refere-se à poesia, mas enquadra-se bem nas produções literárias contemporâneas de uma maneira geral, sejam elas romances, novelas, contos ou crônicas, como é o caso de Hilda Hilst.

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo; diferença radical entre este livro e o Pentateuco (ASSIS, 1997, p. 13).

O emprego da linguagem autorreflexiva como recurso que instaura o discurso autoral, coloca-nos frente a questões que colaboram para a compreensão de problemas que dizem respeito à ideia que um determinado autor ou uma época tem da literatura ou de um gênero. Ademais, a metalinguagem literária revela-nos também a atitude do autor frente a seu leitor e nos dá oportunidade de conhecer concepções e valores gerais desse mesmo autor (seus posicionamentos políticos e ideológicos, por exemplo), demonstrados de maneira explícita ou então por meio de processos retóricos como a ironia ou a polêmica.

É válido apontar aqui que no século XX eclode a crise da representatividade na arte e o caráter metalinguístico se torna um dos aspectos significativos de todas as manifestações artísticas, visto que, em nossa era, a concepção de arte não é mais a de sentimento e expressão, mas sim a de consciência e construção. Daí a presença, na contemporaneidade, de uma ficção que

[...] se cansa de fingir-se neutra e resolve também assumir o relativo e o subjetivo do contar. Uma ficção que, por isso mesmo, inventa ou retoma ao passado (é o caso da volta à moda do narrador onisciente intruso no século XX) técnicas não ilusionistas para dar lugar às múltiplas leituras do real. (LEITE, 1985, p.85)

E para essa ideia de produção de arte sob a concepção de tomada de consciência e construção nos acena a obra cronística hilstiana. Em *Cascos e Carícias & outras crônicas* a autora trata de literatura e das múltiplos papéis do escritor na tarefa de pensar a sociedade.

## 2.1 Metalinguagem e a reflexão sobre a tessitura e recepção dos textos hilstiano: “Por que, hein?”

Na crônica “Por que, hein?” Hilst mescla aspectos metalinguísticos a uma abordagem que busca tratar de questões que revelam sua tomada de consciência frente a problemas sociais que inserem a literatura em um debate mais amplo do que o estético. Já no início da crônica a autora parece referir-se à incompreensão dos leitores em torno de sua escrita, uma vez que exhibe uma escrita que não procura atender a uma expectativa do leitor habitual desse gênero textual, ou seja, de encontrar um texto leve e de linguagem simples.

Se você não quiser ser compreendido, fale sempre através de parábolas. As pessoas, em geral, adoram não compreender. Isso não quer dizer que vão ler teu livro se ele for incompreensível. Mas hão de comprá-lo. É bonito ter em casa alguma coisa que não se compreenda. Experimente. Dê uma de Deleuze, Guattari e Michaux. Mande fazer a tal mesa esquizofrênica. Uma mesa onde ninguém possa escrever nem colocar coisa alguma sobre ela, feita de tal jeito que tudo escorregue ou se quebre. Pode ter certeza que todos vão adorar! Você entendeu, por acaso, por que Cristo secou aquela pobre figueira sem figos?

Na verdade era inverno e a coitadinha não podia dar figos ainda que quisesse. Ah!, mas é tão bonito não compreender! Aparecem mil e uma interpretações desse único ato. Mil e uma interpretações frutuosas e frutíferas... E a vida pode ser um tédio de tão nojosa. Você entende, por exemplo, por que crianças e adolescentes adoram filmes de terror e de violência? Sangue, vampiros, estacas, garras, matanças, putrefação, uivos... E você sorri e diz que é assim mesmo com teu filhinho criança ou adolescente... que é brincadeira, que é natural nessa fase da vida gostar de sentir medo... E depois os psicólogos dizem que

etc. etc. Ah, é? Por isso é que os de antes adolescentes (agora adultos) andam comendo literalmente tanta gente! Aquela russa que um dia desses comeu o coração (achou saboroso) e o fígado (achou amargo) do marido, viu o filme de terror da revolução (quando criança ou adolescente) e deve ter achado “um barato”, “legal”, mãe. E aquele americano que comeu as partes pudendas (como diria o abade) de tantos rapazitos, desde criancinha que ele vê a América e mora ali. O que eu escrevo nestas crônicas lhes parece incompreensível e nojento? Os buracos negros também são incompreensíveis e nojentos, pois engolem tudo (a consciência talvez não, segundo Hawking, e isso me parece obsceno de tão nojento!) e todo mundo agora fala deles. Essa modesta articulista que sou eu, escreveu textos e poemas belíssimos e compreensíveis, e tão poucos leram ou compraram meus livros... Mas agora com essas crônicas... que diferença! Como telefonam indignados para o por isso eufórico editor deste caderno, dizendo que sou nojenta! Obrigada, leitor; por me fazer sentir mais viva e ainda por cima nojenta! Isso é tão mais, tão mais do que nada! Como disse Schucking: “Os artistas são sensíveis e vivem, como os deuses, do incenso. Sem incenso não há deuses. A estima dá asas a seus talentos”. Permitam-me terminar com uma parábola-pergunta: por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras?

*(segunda-feira, 21 de dezembro de 1992)*

(HILST, 2007, p.26-28)

Já no primeiro parágrafo da crônica lê-se uma caracterização crítica acerca da profissão escritor. Segundo é apontado, nas entrelinhas, muitos autores ficam relegados a não figurarem no rol de escritores mais lidos em razão de não optarem por uma facilitação do dizer literário. Aqui encontra-se, na verdade, uma das propostas de Hilst para a crônica: uma escrita que mergulha na profundidade da linguagem para tratar do cotidiano, enquanto matéria apreendida da realidade que no literário recebe um tratamento estético.

Ao considerar que uma escrita por parábolas torna a compreensão de um texto inacessível para muitos e, por isso mesmo, capaz de despertar o interesse de um público leitor que acha ‘bonito’ ler algo que não compreende, a crônica sugere a hipocrisia do homem frente à construção do saber e faz, implicitamente, uma crítica àqueles que tem suas bibliotecas com volumes de grandes nomes da produção intelectual mundial apenas como objetos de decoração, mas nunca abriam sequer uma página para ler. Pécora, 2015, ao

discorrer sobre os leitores das crônicas de Hilda corrobora com a imagem de leitor trazida no texto:

Esse leitor evidentemente não compra livros, a não ser para fingir para o vizinho igualmente atoleimado uma inteligência que não tem. Essa caricatura de leitor avança e se amplifica até abarcar a humanidade inteira. E então, do seu leitor ela não pleiteia fraternidade ou sequer a amizade, mas, ao contrário, declara-lhe divórcio radical, cujo performativo é dado pela fórmula: “sou gente não”. (p.27)

A crítica que se constrói ao longo da crônica é também àqueles que dominam o dom da oratória, mas possuem conhecimento raso sobre os assuntos que se propõem a discutir, e Hilst destaca: “É bonito ter em casa alguma coisa que não se compreenda”.

Além disso, uma característica das parábolas é a escrita metafórica e o uso de analogias. Assim, ao sugerir, já nas palavras iniciais da crônica, que escrever por parábolas é uma forma de não ser compreendido, a autora ousa e conclui que “as pessoas, em geral, adoram não compreender”. Esta negação implica em um juízo que aponta para a recusa de que se lê para entender e conhecer mais e melhor sobre determinados assuntos, o que acaba por ter como consequência a concepção de que os autores com maior vendagem não são necessariamente lidos.

Por meio da conjunção subordinativa condicional ‘se’ no início do período “Se você não quiser ser compreendido fale sempre através de parábolas”, vê-se sugerida uma técnica para um grupo específico de autores, aqueles que não querem mesmo ser compreendidos e anseiam mesmo a incompreensão: “Experimente. Dê uma de Deleuze, Guattari e Michaux. Mande fazer a tal mesa esquizofrênica”. Tal sugestão, reforçada pelo uso dos verbos no imperativo, dá a entender que a voz hilstiana sabe da eficácia desta estratégia de escrita e ratifica: “Pode ter certeza que todos vão adorar!”.

A crônica de Hilda é ainda uma crítica a uma crença cega em tudo que vemos: ela refuta por via científica as interpretações conhecidas de textos bíblicos apontando ser mais fácil concordar com o que é dito do que questionar e buscar

respostas, e por isso é mais fácil não compreender ou ‘fingir’ compreender, pois a compreensão oblíqua ou até mesmo a incompreensão não nos torna seres questionadores e nos faz acreditar em tudo que é dito e posto como correto e verdadeiro.

A metalinguagem é um recurso que aparece neste texto de Hilst para aclarar a escrita do próprio texto, que usa tal recurso não somente para discutir aspectos de sua escrita, mas também para explicar sobre outros textos, como faz com a parábola da Figueira Seca, mostrando ao leitor que o texto é um artefato polissêmico. Ademais, podemos ver aqui, ainda que implicitamente, uma crítica à ideia de que crer sem compreender decorre do vigor de uma fé que nos deixa cegos.

A recorrência a explicações dentro do texto faz da metalinguagem uma estratégia estética em que além de recorrer à linguagem para uma autoexplicação acerca do ato autoral, ainda serve de mote para que a autora destile sua ironia, como faz no segundo parágrafo da crônica “Por que, hein?”. Ali, a verve irônica se traveste metalinguisticamente para explicar comportamentos que conduzem aos juízos de valor negativos que muitas vezes foram atribuídos a essas produções, como se vê sinalizado em: “O que eu escrevo nestas crônicas parece incompreensível e nojento? ”

No próprio título da crônica, a pergunta “Por que hein?” nos remete a uma busca constante de explicação sobre as questões da recepção e do fazer literário.

A crônica focaliza o desprestígio da escrita em uma sociedade pouco intelectualizada, na qual grande parte dos leitores não conseguem acompanhar os meandros, as ironias, os subentendidos de sua linguagem, o que permite que façamos uma associação com o descontentamento da autora por não ter sido amplamente lida. Lembremos seu lamento na crônica em exame: “Essa modesta articulista que sou eu, escreveu textos e poemas belíssimos e compreensíveis, e tão poucos leram ou compraram meus livros.”.

Em entrevista a Nádya Timm, ao responder à pergunta: “A senhora já declarou que escreve de modo simples e que é um absurdo não a entenderem.

A qualidade de seu trabalho, em forma e conteúdo, está além de nossa época?”

Hilst declara:

Minha linguagem é inovadora sim, e essencialmente poética. Não obedece a convenções gramaticais, tem outro ritmo porque não pensamos nem sentimos de forma simplizinha, organizada ou linear. Sei que não escrevo do jeito que a grande maioria dos leitores está acostumado a ler. A forma é inovadora, mas não incompreensível, dizer que sou incompreensível é bobagem. Eu escrevo em português. Tem um amigo meu, o Edson, que recomenda que eu seja lida em voz alta. A linguagem, para mim, é o que justifica você contar alguma coisa, porque as histórias, há milênios, são sempre as mesmas. O homem não mudou, nossos questionamentos e pavores são os mesmos, não modificamos nenhuma das nossas realidades essenciais, nossas emoções, ainda nascemos e morremos como desde sempre, apesar da luta dos cientistas e dos místicos para alterar isso. (TIMM, 2007, s. pág.)

No entanto, ao mesmo tempo em que destaca o pequeno número de leitores que se dedicaram a ler sua obra, Hilst aponta que a sua produção semanal para o jornal *Correio Popular* causou certo ‘furor’ na sociedade campineira: “Mas agora com essas crônicas: que diferença! Como telefonam indignados para o por isso eufórico editor deste caderno, dizendo que sou nojenta!”. Sabe-se que a produção literária de Hilst teve sempre uma repercussão reticente por fatores que já foram e que serão elencados neste trabalho. Contudo, suas crônicas, seja pela linguagem usada ou pelo modo como tratou os temas selecionados, foi sempre motivo de grande reação, e os leitores expressavam a sua indignação por meio de ligações ou cartas para o editor do jornal às quais ironicamente Hilst agradece: “Obrigada, leitor, por me fazer sentir viva e ainda por cima nojenta!”.

Outro aspecto relevante é o modo como a autora faz inferências irônicas quando trata dos comportamentos violentos tão comuns na sociedade de nossos dias: “Aquela russa que um dia desses comeu o coração (achou saboroso) e o fígado (achou amargo) do marido, viu o filme de terror da revolução (quando criança ou adolescente) e deve ter achado ‘um barato’, ‘legal’, mãe”. Espera-se que a abordagem de um assunto tão sério como este seja desenvolvido de modo

sério, mas a cronista suscita o riso – “Quem acharia saboroso comer um coração e amargo um fígado, ao mesmo tempo em que consideraria isto ‘barato’, ‘legal’?”. É justamente ao propor essas adjetivações insuspeitadas que a crônica se torna especialmente provocadora e crítica.

Por fim, brincando e retomando a prerrogativa com que deu início ao texto, a voz subjetiva da crônica lança um enigma: “Permitam-me terminar com uma parábola-pergunta: por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras? “, provoca o riso e deixa a dúvida. Talvez não queira mesmo ser compreendido...

## **2.2. Em busca de caracterização: “Cronista: filho de Cronos com Ishtar”**

A tentativa de caracterizar metalinguisticamente o gênero em que trabalha é reforçado também na colaboração jornalística “Cronista: filho de Cronos com Ishtar”, em que H. Hilst aponta especificidades de suas produções cronísticas marcadas sempre por muito humor e leveza. Vejamos:

Uma das coisas que eu mais admiro em alguém é o humor. Nada a ver com a boçalidade. Alguns me pedem crônicas sérias. Gente... o que eu fui de séria nos meus textos nestes quarenta e três anos de escritora! Tão séria que o meu querido amigo, jornalista e crítico, José Castello, escreveu que eu provoço a fuga insana, isto é, o cara começa a me ler e sai correndo pro funil do infinito. Tão séria que provoço o pânico... Já pensaram, a cada segunda – feira, os leitores atirando o jornal pelos ares e ensandecendo? Já pensaram o que é isso, meu chapa, nós vamos todos morrer e apodrecer (ainda bem que não é apodrecer e depois morrer, o lá de cima foi bonzinho nesse pedaço), tu não é ninguém, meu chapa, tudo é transitório, a casa que cê pensa que é sua vai ser logo mais de alguém, tu é hóspede do tempo, negão, já pensou como vai ser o não-ser? Tá chateado por quê? Tu também vai envelhecer; ficar gling-glang e morrer... (há belas exceções, como Bertrand Russel fazendo comício aos noventa, mas tu não é o Bertrand Russel). Até o Sartre, gente, inteligentíssimo, ficou na velhice se mijando nas calças e fazendo papelão... Se todo mundo pensasse seriamente no absurdo que é tudo isso de ser feito de carne, mas também olhar as estrelas, de ter um rosto, mas também ter aquele buraco fétido, se todo mundo tivesse o hábito de pensar,

haveria mais piedade, mais solidariedade, mais compaixão e amor.

Mas quem é que vocês conhecem que pensa? As mães que nos colocaram no planeta pensaram? Na hora de revirá os óinbo ninguém pensa. Só seria justificável parir se o teu pimpolho fosse imortal e vivesse à mão direita Daquele. Mas o teu pimpolho também vai morrer e apodrecer não sem antes passar por todos os horrores do planeta. Tá jogando fora o jornal, benzinho? Então vamos brincar de inventar uma nova semântica:

*Semântica* - Antologia do sêmen  
*Solipsismo* – Psiquismo solitário  
*Hipérbole* – Bola grande  
*Xenofobia* – Fobia de Xenos  
*Ligadura* – Liga das Senhoras Católicas  
*Ânulo* - Filete colocado por sob o bocel da cornija do capitel dórico  
*Bocel* – Corruptel de boçal  
*Ânus* – Pronúncia errada de anus (aves da família dos cuculídeos)  
*Ku* – Lua em finlandês  
*Cou* (Pronuncia-se cu) – Pescoço em francês  
*Hipocampo* – Campo de hipismo  
*Proclamas* – Alvorço de amas  
*Misantropia* – Entropia do Méson Mi  
*Democracia* – Poder do demo  
*Paradoxo* – Oxiúros em estado de repouso (parado)  
*República* – Ré muito manjada

Bom dia, leitor! Tá contente?

*Contente* – Filho do ente do Heidegger (informe-se) com Cohn-Bendit (informe-se)

(domingo, 13 de setembro de 1993)  
 (HILST, 2007, p.116-118)

O título da crônica brinca com a etimologia do termo cronista, que advém da concepção de *chronos* com o sufixo -ista, (segundo o dicionário etimológico o termo é derivado do grego *khronos*+*ista*) denotando aquele que produz e narra os fatos cronologicamente, que escreve crônicas. Assim, já no título sugere-se que a crônica tratará de si mesma, no entanto, Hilda vai além do trocadilho mitológico-etimológico.

O tom da crônica não é só o da indignação presente na introdução do texto, mas o da explicação que permeia toda a narrativa na tentativa de explicar o modo como a leveza e o humor se tornaram o tom de uma escrita que ousou tratar de temas sérios sem recorrer à boçalidade. E a voz hilstiana delineia, então, já na introdução, a vertente humorística sob a qual seus textos são construídos, deixando claro que tipo de humor é ali instituído – aquele radicalmente partidário da indignação e da revolta: “Uma das coisas que eu mais admiro em alguém é o humor. Nada a ver com a boçalidade”, diz a autora ao iniciar o texto numa clara e direta tentativa de apresentar a concepção de humor que norteia seus escritos.<sup>8</sup>

O humor, efetivamente, é um dos fundamentos mais visivelmente trabalhado nas crônicas hilstianas, atuando como um mecanismo *sui generis* que alia formalidade da escrita e autoironia a toda prova. Mais do que se amoldar a um padrão de linguagem, Hilst alvidra o estabelecimento de uma situação hodierna no núcleo de seu texto: o riso. E posto que rir é, inicialmente, rir de si mesmo, o melhor recurso é compreender como é estar no jogo, como quem fala: há que se conhecer de perto a angústia para lhe arrancar uma gargalhada. Quem explica é a própria Hilda. “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 constantes pinceladas de austeridade. Optei por minha própria salvação. E disse-o num poema: (...) porque mora na morte/ Aquele que procura Deus na austeridade” (HILST, 2007, p.29) e o sujeito hilstiano ganha a voz da

---

<sup>8</sup> Em *Cartas de um sedutor* a personagem denominada Leocádia sinalizava uma escrita que não atenderia à seriedade a que o narrador da crônica faz menção. Nas primeiras linhas do conto “Bestera”, a apresentação de Leocádia, como que se confunde, e já foi observado, com uma imagem que da sua própria criadora podemos traçar: “Cansei-me de leituras, conceitos e dados. De ser austera e triste como consequência. Cansei-me de ver frivolidades levadas a sério e crueldades inimagináveis tratadas com irrelevância, admiração ou absoluto desprezo. Sou velha e rica. Chamo-me Leocádia. Resolvi beber e berimbar antes de desaparecer na terra, ou no fogo ou na imundície ou no nada.” (HILST, 2014, p. 180).

Em certa medida, há possibilidade de descrever Leocádia com os mesmos adjetivos empregados por Cristiano Diniz para caracterizar aspectos da personalidade de Hilda Hilst: “dona de uma inteligência incomum, sem papas na língua, ousada, desconcertante, provocativa e ‘louca” (DINIZ, 2013, p. 5) Seria errôneo, obviamente, promover uma identificação total entre uma pessoa de carne e osso e uma personagem ficcional erigida por palavras, no entanto, na medida em que a imagem pública de uma pessoa é feita de matéria imagética e verbal, essa identificação se torna mais razoável, daí entendermos que o humor que caracterizou a persona hilstiana, também fizesse parte da constituição de seus personagens e aparecesse também na voz de seus narradores.

autora e questiona: “Gente... o que eu fui de séria nos meus textos nestes quarenta e três anos de escritora!”, como forma de reafirmar que o riso e o humor sempre foram as vias escolhidas por Hilst para declarar suas inquietudes e angústias, e ironiza para nos fazer soltar um riso tímido de canto de boca, talvez, para nos fazer gargalhar de toda a situação crítica que assolava o país e que em recorrentes vezes apareceu como assunto de suas crônicas: “[...] Tão séria que o meu querido amigo, jornalista e crítico, José Castello, escreveu que eu provoço a fuga insana, isto é, o cara começa a me ler e sai correndo pro funil do infinito. Tão séria que provoço o pânico...[...]”

E é nessas angústias que se transformam em riso e que instauram o humor que Hilst se assenta e escreve sobre seu próprio ato autoral, destacando que cronisticamente optou pela leveza caracterizadora da crônica enquanto gênero que sai do cotidiano para as páginas do jornal e dali para o universo dos leitores. Daí que as constantes recorrências ao leitor, que figuram no texto como questionamentos direcionados aos que leem seus textos, muitas vezes até marcados pelo uso de “Leitor” como vocativo, constitui-se numa tentativa de estabelecer diálogo com o mesmo, definindo-se como uma estratégia hilstiana que visa não somente aproximar o leitor de seu texto, mas também o incluir nas discussões travadas por Hilst e nas críticas tecidas.

Além disso, a linguagem simples que caracteriza a crônica, permanece nas produções de nossa autora, uma linguagem “natural” que foge à grandiloquência e ao rebuscamento. Assim, a voz hilstiana busca aproximar-se da oralidade, da conversa, incorporando uma característica peculiar das crônicas da modernidade: “É curioso como elas mantêm o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem importância sem maior consequência; e, no entanto, não apenas entram fundo nos significados dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social” (CANDIDO, 1992, p.16).

O que se pode constatar é que os leitores campineiros do jornal *Correio Popular* pareciam não estar preparados para o riso ácido e o humor ferino destilado por Hilda em suas crônicas matinais; semanalmente a recepção de seus textos provocava rebuliço na redação do jornal, como se pode observar no trecho “Já pensaram, a cada segunda – feira, os leitores atirando o jornal pelos

ares e ensandecendo?” no qual de modo implícito Hilda parece retomar toda a problemática da recepção das crônicas da autora.

A publicação das crônicas de Hilst, inicialmente às segundas-feiras, foi transferida para os domingos de modo a atender os pedidos dos leitores do jornal que se mostravam insatisfeitos com o modo como Hilst propunha as discussões em seus textos. Sobre a recepção das crônicas hilstianas Alcir Pécora comenta:

Às segundas ou aos domingos, a crônica de Hilda não passava despercebida. Para alguns poucos, suponho que se tratava de razão suficiente para comprar o jornal; para outros, era motivo para os mais veementes protestos contra sua linguagem desbocada, à qual não faltava o calão; para muitos, era a chance de rir dos destrambelamentos de uma velha louca. Certo é que não havia meio de frear a liberdade da imaginação de Hilda Hilst pelo chamado à responsabilidade do senso comum. (PÉCORA, 2015, p.24)

Além disso, a concepção de crônica acenada por Hilst neste texto suscita a ideia de incômodo que essas produções poderiam causar. Por tratar do cotidiano enquanto tema, a crônica pode não ser apenas o olhar para o circunstancial, mas pode também nos conduzir a pensar a realidade a partir de um mergulho nos ‘senões’ que a constituem, considerando que a concepção de crônica postulada por Hilst se ajusta, como diria Cândido, “à sensibilidade nossa de todo dia” por meio de uma linguagem tão próxima de nós que foge a toda pompa e grandiloquência de outros gêneros.

Pensando na vida e em sua transitoriedade, a voz narradora da crônica hilstiana discute a condição humana e sua efemeridade. E mesmo quando pensamos na efemeridade da vida não podemos deixar de pensar que esta foi característica geral apontada por Cândido acerca da crônica:

[...] não tem pretensões de durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em "ficar", isto é, permanecer na

lembrança e na admiração da posteridade (CANDIDO, 1992, p.13).

A metalinguagem hilstiana não está posta claramente no texto, mas se mostra velada nas entrelinhas e só pode ser desvelada se compreendemos os fenômenos estéticos recorrentes em seus textos, nos quais nada é dado, tudo é hermético e só pode ser entendido quando o leitor se despe das amarras da obviedade e mergulha em um dizer que é metaforizado e permeado por dizeres densos e ambivalentes.

A referência a Bertrand Russel, influente filósofo britânico que viveu 98 anos, e Sartre, filósofo francês que viveu 75 anos, nos conduz à discussão em torno da velhice sempre presente nas crônicas e textos hilstianos: “Tá chateado por quê? Tu também vai envelhecer; ficar gling-glang e morrer... (há belas exceções, como Bertrand Russel fazendo comício aos noventa, mas tu não é o Bertrand Russel). Até o Sartre, gente, inteligentíssimo, ficou na velhice se mijando nas calças e fazendo papelão...” e à retomada da ideia de tempo e permanência.

Segue-se a pergunta retomando a noção de que o leitor pode ensandecer e jogar o jornal para os ares, “Tá jogando fora o jornal, benzinho?”, questionamento que traz consigo a pitada irônica tão presente nos textos da autora. Após uma densa reflexão em torno da finitude da vida e da transitoriedade do tempo, Hilst quer dar a seu texto uma leveza que engana, e para tanto, completa criando um dicionário “às avessas”. Recorre mais uma vez a uma estratégia metalinguística convidando o leitor a participar da brincadeira.

O jogo de sentidos propostos por Hilst na jogada metalinguística instaurada pela proposição de significados para os termos escolhidos brinca não apenas com a semântica das palavras, mas também com sua fonética e fonologia para a produção dos significados. Assim, o que se pode perceber de maneira geral é que os significados propostos não possuem relação expressa com o termo a que se referem.

Portanto, a metalinguagem empregada pela autora na tessitura de suas crônicas é um recurso estético que vai além da mera proposição de um artifício linguístico para tratar da própria linguagem, torna-se uma estratégia estética para desvelar o texto, assim como instrumento para destilar a ironia que critica e vê além das aparências. Uma ironia que recorre à metalinguagem para olhar as mazelas sociais e pensá-las a partir do labor com as palavras a fim de mostrar que seus textos buscam no real a válvula propulsora para efetivação de um discurso elaborado a partir da própria realidade em conjunção com as estruturas linguísticas que a pensam e a desnudam.

### **2.3 Rumos de caracterização da crônica**

As manifestações de caráter artístico vêm adquirindo natureza arrojada e a ficção vem ganhando vários âmbitos representativos próprios ao homem. Com isso, é importante notar de que maneira as expressões literárias têm granjeado espaço e atenção do homem. Assim, é pertinente refletirmos acerca da literatura enquanto esfera ficcional instituída pelas palavras. Vale destacar, no entanto, que nosso objetivo não é uma discussão teórica acerca da literatura, mas sim pensarmos de que modo este universo tem se constituído.

Roland Barthes, mais especificamente na discussão de *Aula* reflete inicialmente sobre a língua como objeto em que se inscreve o poder. A princípio, Barthes, 2007, parte em defesa da luta contra o autoritarismo da língua, de forma a combater o uso da linguagem para a prática de usurpação e poder. Para ele, a língua é fascista, isto é, ela nos compele a usá-la conforme regras estabelecidas. O discurso é posto como um estímulo ao leitor, porque revela um modo tanto de servidão quanto de poder. Isso se dá, pois, “a língua implica uma relação de alienação”, isto é, de regras, por isso Barthes afirma que a língua é fascista, pois ela dita regras. Usada, ela “entra a serviço de um poder”. Por esse ângulo, Barthes fala ainda que somos “mestres e escravos” da língua. Mestres por termos o poder de ser usuários da língua e escravos por nos submetermos às suas exigências, normas.

Frente a essa relação de servidão entre indivíduo e língua é que Barthes conceitua a literatura. Realiza um invite para burlar a língua, ou seja, compreender a língua externamente ao poder, porque, para ele, somente a literatura nos possibilita trapacear com língua, uma vez que ela revoluciona, transgride totalmente a linguagem. Essa trapaça permite “ouvir a língua fora do poder” (BARTHES, 2007, p.17), uma vez que não precisa da pessoa, do compromisso político ou de suas concepções ideológicas. Esse chamado à libertação, Barthes define como literatura, para quem esse é o espaço de liberdade. Assim, compreende literatura como o exercício de escrever, ou seja, o texto, “o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 2007, p. 16). Enquanto leitores, somos convidados a entender e vivenciar a escrita distante do poder instaurado, porquanto a tessitura literária transforma a linguagem em artefato estético. E perante o imperativo da língua dispomos da figura do escritor que tem como instrumento de luta contra esse poder a aptidão de laborar as palavras e é por meio disso que a ficção literária vai conseguindo a autonomia que não possuiria caso se submetesse ao autoritarismo da língua.

Na crônica “A vida? Essa monstruosidade de irrealidades”, a cronista apreende características “específicas” da crônica para falar sobre ela, elaborando, na realidade, uma metaficção.

A crônica é um verdadeiro martírio para mim, porque de alguma forma tem que se aproximar de um texto “arrumadinho”, um texto que todos entendam, você lê pro fedelho, pra Zefa, pro dotô, e todos têm de dizer “óóó sim! entendi!” mas a verdade é que nada faz sentido, a própria vida é isenta de sentido, pois faz sentido você nascer, crescer, envelhecer e depois apodrecer? O escritor quer mais é esmiuçar os mil atalhos dessa insanidade, e usa na linguagem todos os possíveis códigos da vida. Se algum físico, por exemplo, for obrigado a explicar pro povão o mundo das partículas, ninguém vai entender, e não há maneira de transformar a linguagem da física em “nóis tamo vendo aqui uma coisa, tamo vendo não, tamo só vendo a caminhada da coisa etc. etc. etc.”. A física e a vida têm muito a ver e as duas andam num salseiro difícil de entender. Você pode entender, na física, uma coisa que entra por dois buracos ao mesmo tempo?

E na vida, pode? Ao mesmo tempo não dá, negão. Você pode entender a tal coisa que não é uma coisa, mas que é algo que pula de um lugar pro outro (eles dizem órbita), sem passar pelo espaço intermediário? Como se a bolinha de gude fosse parar de súbito na sua rodela sem se deslocar? Pois essa coisa é o elétron, pessoal! Uma coisa que não é uma coisa e ninguém nunca vê.

E de ambiguidades, de paradoxos, de evasivas, e escorregadia igual a enguia, também a própria vida. Você pensa que tua mulher é um amor, tua criança uma gracinha, no dia seguinte, tá lá você com dois cornos e tua criança estrangulando o gato da vizinha. Dá pra entender o ser humano fazendo tudo pra tudo morrer? Emporcalhando os ares, os rios, os mares, esburacando o ozônio, e só deixando intacto teu ilustre sovaco?

E aquelas “eficientes bombas limpas” que inventaram, tão “eficientes” que destroem toda vida ao redor e deixam intactos os conglomerados de concreto? Dá pra entender a Bósnia? O Brasil? Dá pra entender nossa dívida externa que nunca termina, mas a gente mil vezes já pagou mais de bil? (atenção revisão, é bil mesmo, de bilhões).

Dá pra entender um país desesperado com quase cinquenta por cento de inflação ao mês, com gente faminta, hospitais em agonia, quadrilhas matando crianças (mais de cinco mil de 1988 a 1991), deputados roubando bilhões, um país que ainda assim “brinca” o carnaval, e o maior tesão do povão continua sendo a bunda e a bola?

Claro, claro, ainda é possível, “ó, não perca as esperanças” como diria o abade, tudo ainda é factível e pode ser surpreendente. Pois não houve um homem que fez de orelhas de porcos uma bolsa de seda? Você não acredita? Então leia:

“Em 1921 Arthur Dehon Little, um dos fundadores e diretor da Arthur D. Little Inc., decidiu dar uma contribuição à filosofia americana, denunciando um ditado da sabedoria tradicional que ele sentia ser destituído de imaginação. O ditado era: ‘Não se pode fazer uma bolsa de seda usando orelha de porco’,

“Primeiramente comprou quase cinquenta quilos de orelhas de porco de uma companhia de enlatados de Chicago. As orelhas foram reduzidas a uma substância algo parecido com líquido viscoso produzido pelo bicho-da-seda. Depois, os cientistas da Little diluíram essa substância em água, forçando-a a gelatinar-se com pequenas quantidades de acetona (...)” etc.etc.etc., por aí vai.

A bolsa ficou linda. Está exposta na Instituição Smithsonian, em Washington. Se você quiser saber como fazê-la, está no livro *Centrais de ideias*, de autoria de Paulo Dickinson, Editora Melhoramentos.

Agora pergunto: e será que uma bolsa recheada de dólares pode virar um porco? Táí uma sugestão para os químicos... jovens naturalmente. Mas por favor, leitor, não arranque as orelhas dos seus porquinhos se precisar de uma blusa de seda ou de uma bolsinha para o seu carnaval. Bom dia. Engov pra vocês também.

(domingo, 13 de fevereiro de 1994)  
(HILST, 2007, p.189-192)

Já no início da crônica, em seu primeiro parágrafo, observamos o texto explicitando inicialmente que falará de si, trará o fazer cronístico como tema norteador, uma vez que o espaço tomado é a própria estrutura da crônica para falar e refletir sobre ela mesma. Considerando que ela teve princípio no jornalismo, espaço com características linguísticas e estruturais específicas, fazer crônica é para Hilst “martírio”, pois o jornal pede ao cronista que se adeque ao espaço dado a fim de adequar seu texto ao local destinado a ele no veículo publicado diariamente.

E complementa: deve ser um “um texto que todos entendam, você lê pro fedelho, pra Zefa, pro dotô, e todos têm de dizer “óóóó sim! entendi!”, ou seja, comumente espera-se que a crônica faça uso de uma linguagem simples com construções linguísticas que facilitem a compreensão de todos. No entanto, na elaboração da crônica isso não se torna obrigatório, pois ela se constitui em um gênero autêntico, porquanto, por essência e por se utilizar de um veículo de grande circulação logra alcançar o mais variado público leitor, desde o mais principiante ao mais experiente, daí a preocupação do cronista seja sempre estar em luta com a língua para que o texto perca a riqueza de sentidos própria do literário e se torne apenas um amontoado de informações. Para amoldar-se a um espaço já estabelecido, o manejo das palavras torna-se a ferramenta essencial para atingir um texto conciso, contudo carregado de significações, característica primordial da crônica. Ainda no primeiro parágrafo a acepção da palavra “arrumadinho” é carregada de um sentido pejorativo, crítica assinalada como arma para o “fascismo” da língua (como apontado por Barthes).

Nesta esfera “fascista” apresentada para reflexão é por meio da conjunção adversativa, “mas”, que Hilda Hilst apresenta a movimentação apontada para uma propositura de reflexão sobre o texto cronístico. O que vemos na proposição inicial da cronista é a disposição em paralelo de duas perspectivas que ora irão se associar numa tensão: a vida e a crônica, que são postas proximamente, neste momento inicial, por intermédio do emprego da

adversativa, e que ao longo do texto irão se mesclar na diligência de estabelecer um enredo que busca tecer explicações acerca da crônica.

E nessa mescla entre vida e texto, segue-se: “A verdade é que nada faz sentido, pois faz sentido você nascer, crescer, envelhecer e depois apodrecer?”; o texto que ora vai sendo elaborado volta-se para si e dessa forma observamos que vai usando a vida como exemplo (ou assunto) para refletirmos/observarmos que a crônica não tem de, necessariamente, fazer sentido de maneira imediata.

É “por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, [que] ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia” (CANDIDO, 1992, p. 13), tendo em vista que elabora uma linguagem que conversa de perto com nossa maneira de ser naturais, fazendo uso de uma linguagem sem rebuscamentos, próxima de uma fala cotidiana, a crônica parece estabelecer-se como um diálogo entre autor e leitor. De repente seja por esse motivo que muitos, ainda, não a veem com seriedade, dedicando um olhar mais acurado para estudá-la, pois, ainda há quem a enquadre como gênero menor. Contudo, é nessa organização de escrita supostamente simples e sem sentido (assim como a vida?) que se há de se achar a seriedade edificada na esfera textual que conduz o leitor desavisado a vê-la como um texto simples e menor, que não mereça muita atenção.

Apesar de possuir estreita ligação com o jornalismo, cujo propósito é trabalhar um fato ou informação de modo objetivo, a crônica não avoca tal característica, o que ela faz é apropriar-se do assunto noticiado para chegar, por meio de um trabalho com a linguagem, ao que pretende, tornar literário os fatos cotidianos. Imprimindo-lhe as pinceladas da subjetividade o assunto torna-se um mote para o que realmente objetiva atingir.

Ainda no início desse texto, é possível observarmos que a crônica, sendo pensada em conluio com a vida, viabiliza – a, torna-se a vida assunto para uma discussão sobre a crônica. Desse modo, vai se projetando o cotejo, ou melhor, a tensão entre vida e crônica. Como afirma ainda a voz que narra “o escritor quer mais é esmiuçar os mil atalhos dessa insanidade, e usa na linguagem todos os possíveis códigos da vida” (HILST, 2007, p. 189). As inquições da vida ainda

não foram replicadas e o homem ainda anela por respostas em relação a si. Esse ponto de vista é usado pela literatura que se volta para o homem. Do mesmo modo que a vida não tem uma univocidade de sentido, a crônica ainda apresenta questionamentos sem respostas a seu respeito como, por exemplo, sua demarcação enquanto “gênero”, uma vez que não apresenta características fixas ou determinadas. A crônica, na verdade, é um gênero volúvel e mutável. Enquanto os críticos procuram compreender teoricamente sua identidade, a crônica apropria-se dessa possibilidade de pensar sobre si para rir deles, uma vez que suas discussões vão além da tentativa de conceituação, e isso vai ficando explícito no texto de Hilda Hilst.

Se algum físico, por exemplo, for obrigado a explicar pro povão o mundo das partículas ninguém vai entender, e não há maneira de transformar a linguagem da física em “nóis tamo vendo aqui uma coisa, tamo vendo não, tamo só vendo a caminhada da coisa etc. etc. etc.”. A física e a vida têm muito a ver e as duas andam num salseiro difícil de entender. Você pode entender, na física, uma coisa que entra por dois buracos ao mesmo tempo? E na vida, pode? Ao mesmo tempo não dá negão. Você pode entender a tal coisa que não é uma coisa, mas que é algo que pula de um lugar pro outro (eles dizem órbita), sem passar pelo espaço intermediário? Como se a bolinha de gude fosse parar de súbito na tua rodela sem se deslocar? Pois essa coisa é o elétron, pessoal. Uma coisa que não é uma coisa e ninguém nunca vê (HILST, 2007, p. 189,190).

Tal exemplificação em relação à física demonstra a distância que há entre a linguagem científica e a cotidiana para revelar que a linguagem da crônica se aproxima do discurso oral. É possível observar ainda que a voz hilstiana toma posse de algo próprio da vida real para pensar a crônica que, distintamente das propostas de formalidade linguística, aceita em si a mais simples forma de linguagem e é isso que caracteriza uma de suas singularidades, pois “pega o miúdo [da vida] e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou singularidade insuspeitadas” (CANDIDO, 1992, p. 14), característica que a faz ser *sui generis* e movediça na diligência de categorização.

A voz narrativa, ao tratar da complexidade de compreender a vida e a física, assinala que da mesma maneira se dá com a crônica que vem resisitindo de uma classificação única. Hilst vai suscitando inquirições em torno do tema sob

o qual reflete o fazer cronístico, marcando o campo textual com traços linguísticos que vão projetando características específicas da crônica, como, por exemplo, o emprego de gírias como “negão” ou o uso de palavras próprias do linguajar coloquial como “pessoar” que são, muitas vezes, inaceitáveis quando se considera o padrão proposto pela linguagem formal. Esses termos são usados pela cronista no corpo textual da crônica não como tema, mas como forma de apresentar na prática que a crônica tem a capacidade de incorporar a genuinidade do cotidiano sem perder seu valor. Candido (1992, p. 14) ao tratar da genealogia do gênero, aponta que a leveza da linguagem veio com o desenvolvimento do gênero:

Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixadas a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, na qual entra um fato miúdo e um toque humorístico, com seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.

Vale assinalar que a linguagem usada nas crônicas foi passando por transformações ao longo do tempo; assim, os marcadores da oralidade foram aparecendo à medida que a crônica foi ganhando ares de coloquialidade.

Ainda que as palavras que pertencem ao discurso oral não estejam destacadas, como prescrevem as normatizações da língua, na composição do texto aqui tomado para reflexão, observa-se que elas ganham uma natureza essencial, pois “a linguagem e, mais expressivamente a gíria social, é um tempero importantíssimo na confecção de uma crônica” (COUTINHO, 1971, p. 10). Nessa perspectiva, o que é normativo é posto em voga no desenvolvimento da crônica em uma articulação entre o que é “certo” ou “errado”, “bom” ou “ruim” manejada pelo trabalho com a linguagem. Ao leitor cabe compreender quão significativa é a construção linguística estabelecida a partir do texto.

Ainda nesse caminho, prossegue:

E de ambiguidades, de paradoxos, de evasivas, e escorregadia igual enguia, também a própria vida. Você pensa que tua mulher é um amor, tua criança uma gracinha, no dia seguinte tá lá você com dois cornos e tua criança estrangulando o gato da vizinha. Dá pra entender o ser humano fazendo tudo pra morrer? Emporcalhando os ares, os rios, os mares, esburacando o ozônio, e só deixando intacto teu ilustre sovaco? (HILST, 2007, p. 190).

O caráter fugidio e movediço que marca o gênero crônico, dá a crônica a singularidade de tornar-se espaço de representação do qual o escritor se apropria para desempenhar o trabalho com a linguagem. Nessa vertente, não observamos uma voz narrativa que fala somente sobre crônica, mas ao tratar de outros assuntos labora a linguagem de modo que ela se construa e revele para o receptor características específicas de como atua em uma tipologia textual conceituada como crônica. É o que de fato acontece com o texto que está sendo analisado: a vida torna-se mote para pensar a própria escritura.

Posto que a literatura apresente estreita vinculação com o constante anseio do sujeito por respostas sobre si, a crônica percorre, investiga e segue apropriando-se de seus aspectos habituais para realizar-se enquanto texto literário. A temática tratada em questão é a complexidade do homem por resoluções sobre si, contudo, se apropria disso como elemento motivador para a tessitura da crônica.

O que deve ficar explícito no desenvolvimento de nossas reflexões é que as abordagens temáticas elencadas pela crônica de Hilda Hilst não visam como foco tratar delas propriamente, buscam, na verdade, revelar como a crônica se apropria desses assuntos para se constituir e falar sobre si. Entretanto, nessa tomada para reflexão, não há como não nos situarmos frente às questões postas pela voz hilstiana e isso demonstra a habilidade da crônica que, concomitantemente trata de si e consegue também abordar outros aspectos.

Outra concepção social cingida é o cenário político e isso nos possibilita apreender e prosseguir na compreensão acerca das propriedades peculiares da crônica. Não à atmosfera política propriamente dita, mas à assimilação dessa atmosfera como mote para pensar o gênero. O que vemos é uma voz narrativa

escavando a memória em busca de fragmentos que, neste ato, vão de encontro com a memória do leitor. Vejamos:

E daquelas “eficientes bombas limpas” que inventaram, tão “eficientes” que destroem toda vida ao redor e deixam intactos os conglomerados de concreto? Dá pra entender a Bósnia? O Brasil? Dá pra entender a nossa dívida externa que nunca termina, mas a gente mil vezes já pagou mais de bil? (atenção revisão, é bil mesmo, de bilhões) (HILST, 2007, p. 190).

Publicado no domingo dia 13 de fevereiro de 1994, o texto hilstiano, da mesma maneira que outros textos, traz em si as marcas do contexto social ao qual o autor está vinculado. Vale apontar então que é em 1994, ano de publicação do texto, o início do governo presidencial de Fernando Henrique Cardoso (FHC) que sucederia o governo Itamar Franco. O Brasil vivenciava os contratemplos da hiperinflação que por mais de dez anos aterrorizou a economia brasileira, devorando de maneira vigorosa os ganhos obtidos pela população. Em seu governo, Itamar nomeou o então senador Fernando Henrique Cardoso para o cargo de Ministro da Fazenda, o qual teria de deter a inflação e colocar a economia do país em ordem. Para tanto, FHC convocou um grupo de economistas da PUC do Rio de Janeiro para, juntos, trabalharem de forma direta na elaboração do chamado Plano Real, anunciado em fevereiro de 1994, ano em que ele mesmo se tornou presidente do Brasil. Tal plano buscou reorganizar as contas públicas por meio de cortes dos gastos considerados dispensáveis pelo Estado.

De modo geral, é esse o cenário político brasileiro que essa crônica traz em si. Assim, conforme as nossas reflexões, Hilda Hilst, a princípio, procura a vida do homem e nesse instante destaca uma característica própria a ele, a vida política.

Ainda neste trecho, a voz narrativa ao trabalhar o contexto político no plano textual, revela-se irônico em relação à língua, e isso nos aponta o fascismo destacado por Barthes. Ao afirmar “(atenção revisão, é bil mesmo, de bilhões)” Hilda usa da ironia, porquanto a prática revisionista em um texto tem como objetivo enquadrá-lo no padrão formal da língua, livrando-o daquilo que nesta

modalidade é considerado erro. Ao chamar a atenção para tal aspecto, aponta a possível ignorância de um revisor em não conseguir perceber que a crônica não anela se enquadrar nos padrões, mas evidenciar que são as regras que devem se adequar a ela. Tal ignorância se estende àqueles que procuram conceituar a crônica.

Ainda:

Dá pra entender um país desesperado com quase cinquenta por cento de inflação ao mês, com gente faminta, hospitais em agonia, quadrilhas matando crianças (mais de cinco mil de 1988 a 1991), deputados roubando bilhões, um país que ainda assim “brinca” o carnaval, e o maior tesão do povão continua sendo a bunda e a bola? (HILST, 2007, p. 190191).

Ao nos remeter a um cenário que tem a corrupção, a violência, a miséria, a super inflação e mortes como elementos menos relevantes frente “a bunda e a bola”, metáforas para o carnaval e o futebol, grandes paixões brasileiras, como assunto para uma crônica que anela muito mais falar de si, é possível observar que os elementos elencados pela autora retomam aspectos que se tornaram corriqueiros na vida do cidadão brasileiro, uma vez que ele convive diariamente com notícias que abordam esses assuntos. Daí que ao descrever o Brasil como um país desesperado a partir de tal enumeração, a crônica retoma algo próprio de sua genealogia, ter como tema o cotidiano das pessoas e os problemas do mundo moderno, por meio de um olhar próprio. Machado de Assis em *O nascimento da crônica* aponta que a crônica nasce das trivialidades da vida, daquilo que é “aparentemente banal”:

Há um meio certo de começar a crônica por uma trivialidade. É dizer: Que calor! Que desenfreado calor! Diz-se isto, agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou simplesmente sacudindo a sobrecasa... Resvala-se do calor aos fenômenos atmosféricos, fazem-se algumas conjeturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *la glace est rompue* está começada a crônica. (...)... (1994)

Dessa maneira, a crônica fala ao leitor, e o texto hilstiano recorre ao mesmo recurso, e o que vai sendo delineado é a maestria da crônica em se apropriar de algo para, assim, se constituir e falar ao seu leitor daquilo que lhe é próprio. Observa-se ainda de modo explícito uma crítica ao futebol e à “bunda” (carnaval), aspectos da nossa vida que, no contexto atual, possuem grande força, influência e são motivo de grande preocupação para muitos brasileiros em detrimento dos outros problemas elencados pela cronista. No entanto, tudo isso é tomado aqui não para se tornar assunto de discussão, mas sim como desculpa para alcançar o que se pretende: falar sobre a crônica e o fazer cronístico. Desse modo, o leitor que lê o texto desavisadamente, com a despreocupação que o gênero propõe, pode no desenvolvimento da leitura se afastar daquilo que o autor viu como mote para pensar a criação da crônica, afastando-se do que, na verdade, está sendo discutido e ser conduzido somente para o tema tomado para tal discussão.

E como resposta ao trecho anterior continua:

Claro, claro, ainda é possível, “ó, não perca as esperanças” como diria o abade, tudo ainda é factível e pode ser surpreendente. Pois não houve um homem que fez de orelhas de porcos uma bolsa de seda? Você não acredita? Então leia: (HILST, 2007, p. 191).

Nesse momento, a cronista traz para o plano narrativo outra característica que nos sinaliza uma das peculiaridades da crônica: seu liame entre o jornalismo e a literatura. Ao questionar a credulidade do que diz ao leitor e ao convidá-lo a tomar conhecimento do que ele fala, constrói uma ponte entre o que narra e o que foi narrado pelo jornal, com referência a uma notícia que fala sobre Arthur Dehon Little que, em 1921, devotou-se em colaborar com a filosofia americana. Na realidade, Dehon Little propalava um clássico adágio da tradição, o qual postulava que “não se pode fazer uma bolsa de seda usando orelha de porco”. De acordo com a cronista ao descrever como o químico desafiou o famoso ditado:

“Primeiramente comprou quase cinquenta quilos de orelhas de porco de uma companhia de enlatados de Chicago. As orelhas

foram reduzidas a uma substância algo parecido com o líquido viscoso produzido pelo bicho-seda. Depois, os cientistas da Little diluíram essa substância em água, forçando-a a gelatinar-se com pequenas quantidades de acetona” [...]” etc. etc. etc., por aí vai (HILST, 2007, p. 191).

Após a descrição do procedimento realizado, a autora nos comunica o sucesso do experimento narrando que a bolsa ficou linda e está exposta na instituição Smithsonian, em Washington, e se por ventura o leitor tiver interesse em conhecer o procedimento de como fazê-la, as orientações estão disponíveis no livro *Centrais de Ideias*, de autoria de Paulo Dicknson, da editora Melhoramentos.

Vale destacar que apesar da voz narrativa inclusive sugerir uma maneira de confirmar seu feito, não é nosso objetivo e nem nos interessa averiguar a verdade da informação, o que nos interessa realmente é mostrar que aquilo que consta do plano narrativo apresenta teor jornalístico, é um tipo de fato próprio para este tipo de espaço. Na realidade, a crônica “move-se entre ser *no* e *para* o jornal” (MOISÉS, 1982, p. 247) e mesmo que seja perpetuada no tempo por meio de sua transposição para livro, nunca perde sua relação com o veículo que a fez nascer, o jornal. Desse modo, como no início da crônica “A vida? Essa monstruosidade de irrealidades”, na reta final do texto retoma-se o contexto jornalístico por meio de um fato que apresenta teor científico. Não para colocar em discussão assuntos dessa natureza, mas para que observemos o aspecto mutável da crônica, ou seja, sua capacidade de transitar por diferentes espaços, o que é particularmente observável nessa crônica. E Hilda termina de modo irônico:

Agora pergunto: e será que uma bolsa recheada de dólares pode virar um porco? Taí uma sugestão para os químicos... jovens naturalmente. Mas por favor, leitor, não arranque as orelhas dos seus porquinhos se precisar de uma blusa de seda ou de uma bolsinha para o seu carnaval. Bom dia. Engov pra vocês. (HILST, 2007, p. 192).

De acordo com Antonio Candido “a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, causal, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo” (CANDIDO, 1992, p. 22). A crônica hilstiana vai se elaborando ao passo que fala de si e traz, para o plano narrativo, aspectos que de si são próprios. Ao passo que estabelece uma dialogia com o leitor, o faz consigo mesma constituindo-se, assim, esse monólogo comunicativo que vemos deslindado nas crônicas. No entanto, essa imagem do leitor possivelmente seja controversa, uma vez que o modo como essa crônica se estabelece a faz ser um texto que dialoga consigo mesmo. Isto posto, o processo dialógico dá-se com ela própria, e a imagem do leitor transforma-se na de um audiente, um terceiro sujeito desse, podemos afirmar, solilóquio particular. Enfim, tudo isso é compreendido no título da crônica “A vida? Essa monstruosidade de irrealidades”, porque a vida e a crônica são insígnias, e como correspondência, as duas têm aqueles que as veem como modestas, e aqueles que a percebem como grandiosas. Porém, nem uma nem outra abandonam ou perdem suas monstruosidades e irrealidades, pois ainda estão buscando elucidações sobre si mesmas.

Numa mescla entre vida e texto a cronista verga-se sobre a auto-representação do próprio texto em uma postura que busca a reflexão do ato cronístico e do ato de escritura.

Muitos cronistas realizaram esse exercício metalinguístico não apenas escrevendo sobre o seu objeto de trabalho, mas também discorrendo sobre a sua própria função. Vários deles já se questionaram a respeito do seu ofício de cronista, expondo suas dúvidas, expectativas, enfim, travando uma discussão filosófica, na qual utilizam a própria linguagem para definir os produtos por ela gerados.

A função metalinguística nos permite, assim, adentrarmos num universo profundo de amadurecimento com relação à crônica, pois possibilita novas discussões e reflexões sobre o seu papel enquanto narrativa que se propõe trabalhar a realidade de forma particular, exteriorizando aspectos que,

geralmente, não são retratados ao longo do jornal. O cronista também pode utilizar a metalinguagem para questionar-se e meditar sobre o seu ofício. Estas reflexões e inquietações vêm desde Machado de Assis e, certamente, são uns dos motivos responsáveis pela perpetuação desses contadores das mais inimagináveis histórias, por lhes permitirem uma maior vivência sobre o ato de escrever.

As crônicas que escreveu para o jornal campineiro ocuparam um espaço em que a liberdade própria ao ofício de cronista abria a possibilidade de redigir textos, que muitas vezes ela não sabia, se podiam ou não, ser classificados como crônicas. Não há, geralmente, regras para um cronista seguir e, diante dessa abertura do gênero, Hilda Hilst ousou publicar no *Correio Popular*, desde coisas da sua vida pessoal, até textos representantes da sua literatura.

A escritora, no seu papel de cronista, usou do mesmo livre-arbítrio que é característico de sua obra literária. Ela não se prendeu a conceitos de forma, conteúdo ou gênero, mas, simplesmente, teve a coragem de imprimir na sua coluna um estilo pessoal, que é a marca da sua escrita.

## **2.4 Papel e funções da metalinguagem nas crônicas de Hilda Hilst**

O fio condutor da escrita cronística em Hilda Hilst tem como eixo articulador pensar acerca de sua própria escrita, buscando mostrar de que modo o texto se estabelece como um feixe de conexões que se organizam em torno do seu próprio fazer literário desvencilhando-se das armadilhas que podem ser traçadas pela linguagem ao mesmo tempo em que a ela se congrega.

Os textos hilstianos trazem como nota organizadora uma reflexão em torno da escrita literária nos conduzindo para a teia das interrogações acerca do próprio código utilizado, conforme postula Jakobson. É possível observarmos

uma metalinguagem que se constrói e se desconstrói na tentativa de fazer e pensar a tessitura da crônica, assim como o uso literário da linguagem.

Em uma tentativa sempre de tipo tateante, a voz narrativa vai construindo um enredo fundado em reflexões sobre sua escritura como tema norteador da crônica, em uma tentativa de caracterizar o gênero desenformando-o.

Em “O arquiteto dessas armadilhas” Hilda Hilst retoma características que foram ao longo do tempo sendo enquadradas como próprias da crônica, buscando negar, ao mesmo tempo, que reafirma sua pouca familiaridade com a obrigação de escrever por encomenda. E mesmo na aporia metalinguística que invade o texto, ela trata concomitantemente do gênero sem dispensar as referências aos elementos contextuais que invadiam as páginas de jornal diariamente. Tal estratégia, usada de modo não gratuito, serviu de mote para que ficasse clara a indignação da autora em face do cenário político-social brasileiro do período.

Uma das coisas que mais me chateiam nisso de escrever crônicas é a quase obrigação de ser sempre pra cima, vivaz, alegriinha, ou então estar sempre em dia, na crista, notícias cintilantes...Ser sempre interessante como se todos fossem inteligentíssimos, profundos, finos, cultos, delicados... E se eu quiser falar do tempo do foda-se, da estupidez que grassa desmedida no país, do costumeiro engodo dos políticos em relação ao povo, se eu quiser perguntar sem parar, por exemplo, onde é que estão aqueles canalhas que roubaram bilhões e bilhões da Previdência, onde é que eles estão, hem? Estão nas suas celas, com seus bidês de ouro, jogando bilboquê com suas bolotas de diamante? Bilboquê é do tempo do foda-se, mas como roubar também o é, não peço por incongruência em minha crônica. E no mais profundo da crise, ao invés dos líderes se unirem para a reconstrução do país (reconstrução, sim, porque está tudo despencando nas águas da boçalidade), há cisões nos partidos, pavões abrindo seus leques e exibindo os feios dedões, perus enraivecidos regurgitando... Gente! O país não aguenta nem mais um ano se os homens inteligentes não se unirem sem ressentimentos, sem vaidades, sem egotismo para levantá-lo! E o que é essa baboseira de nos empurrarem goela abaixo que toda polícia do mundo não encontra o senhor PC? Mas o que é? O homem é

feito de matéria quântica? De neutrinos? Atravessa paredes, não tem massa e só é visto quando colide com algum alguém, como no caso do jornalista? Casa de cristais, é? Não era uma joalheria não? Comprando seu pinico de rubí? E vocês acham que alguém prende alguém que expele o verdinho por todos os buracos? Ah, como é bom ser rico, gordo e invisível! Ando cada vez mais pobre, mais magra e mais visível. Acho que todos nós. Ando mais triste também. Meu amigo Hillas Mariante, cada vez que me ouve dizer três palavras, dá suas retumbantes gargalhadas. Me emprestou trinta paus o outro dia, e eu fiquei besta quando ele disse sim, porque cem haviam dito não. É difícil alguém ajudar velhinhas pobres e ilustres. Ando procurando um Mecenaz, mas acho que só houve aquele, o primeiro. Um amigo meu, muito rico, diz que artista não precisa de dinheiro, que quanto mais pobre, melhor a obra. Verdade, logo se matam. A obra fica. E hoje estou como Neruda quando dizia: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche...” Também eu. Aí vai!

Vida da minha alma:

Recaminhei casas e paisagens  
 Buscando-me a mim, minha a tua cara.  
 Recaminhei os escombros da tarde  
 Folhas enegrecidas, gomos cascas  
 Papéis de terra e tinta sob as árvores  
 Nichos onde nos confessamos, praças.  
 Revi os cães. Não os mesmos. Outros  
 De igual destino, loucos, tristes,  
 Nós dois, meu ódio-amor, atravessando  
 Cinzas e paredões, o percurso da vida.  
 Busquei a luz e o amor. Humana, atenta  
 Como quem busca a boca nos confins da sede.  
 Recaminhei as nossas construções, tijolos  
 Pás, a areia dos dias

E tudo que encontrei te digo agora:

Um outro alguém sem cara. Tosco. Cego.

O arquiteto dessas armadilhas.<sup>9</sup>

Bom dia, leitor. E ainda que as janelas se fechem, é certo que amanhece.

(segunda-feira, 4 de outubro de 1993)

(HILST, 2007, p.119-121)

---

<sup>9</sup> Cantares. São Paulo, Globo, 2002.

Já de início a autora parece deixar claro que a liberdade do gênero, postulada por teóricos que se debruçaram sobre a atividade de caracterizá-lo, é limitada, não se pode falar de tudo e de qualquer maneira, há um padrão a ser seguido, uma vez que publicada em um veículo de ampla circulação os temas das crônicas devem ter relação com o conteúdo noticiado no jornal, daí a opção por tratar de temas aleatórios fica descartada pela autora que nos aponta para uma obrigação do cronista em abordar os temas de maneira “pra cima, vivaz, alegrinha, ou então estar sempre em dia, na crista, notícias cintilantes...Ser sempre interessante como se todos fossem inteligentíssimos, profundos, finos, cultos, delicados”.

É interessante notarmos que o uso do termo ‘mais’ sugere uma intensificação de sua insatisfação com a obrigação de escrever semanalmente para o jornal. Por várias vezes Hilst deixou claro em entrevistas que o trabalho de escrever crônicas era realizado especialmente em razão do salário que ela recebia para tanto, declarando posteriormente que abdicaria de sua tarefa de cronista por não gostar do trabalho de escrever sob encomenda.

A voz narrativa parece expressar um desalento frente à realidade velada e na tessitura faz uma crítica a qual se mistura ao discurso metalinguístico desnudando um fazer cronístico que se cola a uma realidade comumente mascarada nas páginas do jornal.

Conforme afirma Haroldo de Campos a crítica liga-se de modo direto à metalinguagem.

Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos com coerência estrutural e originalidade. Para que a crítica tenha sentido – para que ela não se transforme apenas em conversa fiada ou desconversa [...], é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação) (CAMPOS, 1967, p.7)

Matizadas, crônica e crítica, configuram uma dança diante do leitor, ora revelando o rosto satírico da crônica, ora a face mascarada da crítica, num atilho sutil que se institui plenamente, pois “a crítica que inventa a intimidade com a linguagem do objeto, com ele *con-funde-se*, chega muito perto, diz ineditamente, inventivamente esse próprio objeto” (CHALHUB, 2005, p.76).

Caracterizada como um gênero que tem o cotidiano como elemento fulcral, usando o corriqueiro como tema, a crônica dá ares de tornar o que parece labiríntico em algo relativamente descomplicado ou vice-versa. E é com essa clareza revestida de simplicidade que a crônica adentra a esfera doméstica de modo despretensioso, sem solicitar permissão e traz consigo uma crítica velada por meio de uma voz metalinguística, que aqui se apresenta apenas como a ponta de um enorme e incalculável iceberg.

Esse aborrecimento de escrever sempre para atender aos padrões esperados, declarado na crônica hilstiana, surge como uma sacada metalinguística para mostrar que a literatura não tem apenas a função de divertir ou provocar prazer, ela se constitui em um instrumento eficaz de desvelamento da realidade, indo além da sua função estética e alçando sua função político-social, explorando o senso crítico do leitor e instaurando-se como formadora de opinião, ou quiçá, como diria Candido, atuando na humanização do homem, uma vez que “a literatura desperta inevitavelmente o interesse pelos elementos contextuais” (CANDIDO, 1992, p.82), sendo “difícil pôr de lado os problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram ao mundo onde vivemos”. (ibidem).

A literatura desempenha a capacidade de atuar na expressão e formação do homem, e é disto que Hilst não anela fugir, fazendo uma literatura que se institui como um desafio a transpor a fim de garantir linhas mestras que deem ao ser humano as balizas que o conduzam ao reconhecimento de sua condição sócio histórica e a possibilidade de mudá-la.

Ao declaradamente afirmar seu desejo de usar seu texto cronístico para romper com os padrões estabelecidos para o gênero, Hilda busca mostrar que a linguagem da crônica, assim como a literatura, em seus aspectos mais específicos ou generalizantes, pode ser uma questão social capaz de pensar o real, a existência e os problemas humanos. Infante e Abrahão afirmam que “o fazer literário seria capaz, por meio da linguagem, de mostrar, discutir e, no melhor dos casos, contribuir para a transformação de determinadas circunstâncias socialmente negativas.” (2016, p. 06), vontade expressa por Hilst quando clama o desejo de usar a realidade desveladamente e fazer da literatura não apenas instrumento de prazer, mas de reflexão e crítica,

E se eu quiser falar do tempo do foda-se, da estupidez que grassa desmedida no país, do costumeiro engodo dos políticos em relação ao povo, se eu quiser perguntar sem parar, por exemplo, onde é que estão aqueles canalhas que roubaram bilhões e bilhões da Previdência, onde é que eles estão, hem? (HILST, 2007, p.119)

Vale apontar que ao elencar na estrutura narrativa da crônica elementos que dizem respeito ao contexto sociopolítico do país, o recurso metalinguístico é empregado novamente como maneira de colocar em xeque aquilo que se convencionou em relação ao gênero crônica. É a crônica falando de si.

O que ela queria era destilar suas verdades duras e devassas. Metalinguisticamente ela quer deixar claro que a crônica tem que falar do seu tempo sem usar máscaras e já que o gênero serve à literatura mesclando-se ao jornalismo, não pode ocultar o que é real e está diariamente estampado nas manchetes do jornal. Daí vale destacar que contextualmente o Brasil vive uma crise política sem precedentes com índices de corrupção alarmantes e os grandes corruptores impunes, crescimento da desigualdade, justificando-se a grande questão a qual Hilst parece tatear.

O eixo de organização do texto hilstiano segue o problema crucial expresso por meio de questionamentos que se encarregam de dar o tom da crônica. Responder a essas perguntas é, acima de tudo, entender a visão da própria cronista em relação ao seu papel enquanto escritora e, por consequência de sua crônica, frente à tradição estética herdada e também ao dilema de se produzir uma literatura capaz de questionar o papel social a que se propõe.

Logicamente, o modo como se compreende a função da literatura não pode ser limitador a ponto de pensá-la apenas enquanto elemento estético de fruição nem apenas como instrumento de crítica. O que os questionamentos de Hilst anelam fazer é usar a crônica como espaço interrogativo acerca do seu próprio fazer. Por que o cronista tem que tratar as minúcias sociais de modo leve e sutil, quando o que temos é o dilaceramento das estruturas sociais por meio da corrupção, da mediocridade e boçalidade humana que tem causado, segundo a própria autora, o desmoronamento do país?

“Ser sempre interessante como se todos fossem inteligentíssimos, profundos, finos, cultos, delicados...” é com esta pitada irônica que Hilda salpica o texto deixando mais evidente uma das marcas que se tornariam característica fulcral de seus textos cronísticos. Considerando que uma das justificativas empregadas para que o público não consumisse vorazmente os textos hilstianos fosse sua hermeticidade, o que podemos notar é que a voz narrativa brinca com a inteligência do leitor em oposição a essa explicação, que na verdade é um reducionismo que simplifica o poder de uma obra que transcendeu seu tempo, “o mundo para o qual Hilda Hilst escrevia não era dos mais receptivos à arte impecável e poderosa de uma mulher linda, brilhante, forte - e jovem” (FRANCO, 2018, s.pág.). Hilst chega a afirmar em entrevista:

Eu perguntava pro Anatol Rosenfeld, de quem eu gostava muito: ‘Por que as pessoas acham que eu escrevo para os eruditos? Eu falo tão claro. Eu falo até sobre a bunda’. E ele me respondia: ‘Mas tua bunda é terrivelmente intelectual, Hilda’. Eu ficava desesperada’. (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 43)

Haroldo de Campos, 1967, afirma que o trabalho da metalinguagem se traveste em crítica e convoca elementos úteis para colaborarem com seu propósito. Daí ao utilizar a metalinguagem como elemento estruturador em sua crônica, Hilst debruça-se sob um universo linguístico enfiado da realidade, mostrando de qual maneira esse universo constituído por linguagem está sintonizado com o seu tempo, revelando a faceta de uma cronista-crítica engajada, capaz de pensar seu tempo e escrevê-lo. E é exatamente neste ponto que a metalinguagem floresce, Hilda escreve para o jornal com a perspectiva de renovar a linguagem e produzir uma crônica engajada, de seu tempo.

Ao retomar à problemática em torno do caso de PC Farias, em voga na época, e que acaba por aparecer em vários textos da autora, ela reafirma a sua ligação com seu tempo e revela sua indignação com a impunidade que atinge os políticos no país. Basta observarmos a sequência interrogativa que parece traduzir possíveis absurdos que justifiquem o fato do empresário não ter sido preso mesmo tendo comprovações de seus crimes:

E o que é essa baboseira de nos empurrarem goela abaixo que toda polícia do mundo não encontra o senhor PC? Mas o que é? O homem é feito de matéria quântica? De neutrinos? Atravessa paredes, não tem massa e só é visto quando colide com algum alguém, como no caso do jornalista? Casa de cristais, é? Não era uma joalheria não? Comprando seu pinico de rubi? E vocês acham que alguém prende alguém que expele o verdinho por todos os buracos?" (HILST, 2007, p.120)

No plano semântico, Hilda faz uma jogada irônica e sarcástica ao abordar novamente o fato de não prenderem PC Farias usando como justificativa o fato de não o localizarem, agregando a isto um conjunto de elementos - cristais, joalheria e rubi - para fazer referência aos altos valores envolvidos no esquema de corrupção chefiado por PC que o colocou em um patamar social ainda mais elevado e em uma posição de sujeito intocável pela lei. A autora brinca com as construções frasais e sugere, por exemplo, a composição 'pinico de rubi', opondo

elementos de patamares diferentes sugerindo a junção dos excrementos humanos à opulência das pedras preciosas.

E a antítese completa a ironia proposta pela autora: “Ah, como é bom ser rico, gordo e invisível! Ando cada vez mais pobre, mais magra e mais visível. Acho que todos nós. Ando mais triste também.”, estabelecendo uma comparação que opõe a condição de grande parte dos brasileiros àquela de uma minoria, a fim de reforçar as desigualdades sociais e até mesmo a condição da própria escritora e sua crise financeira que se agravava cada vez mais, fato que pode ser percebido pela personalidade que ela dá ao discurso da crônica:

Meu amigo Hillas Mariante, cada vez que me ouve dizer três palavras, dá suas retumbantes gargalhadas. Me emprestou trinta paus o outro dia, e eu fiquei besta quando ele disse sim, porque cem haviam dito não. É difícil alguém ajudar velhinhas pobres e ilustres. Ando procurando um Mecenaz, mas acho que só houve aquele, o primeiro.

Nesse momento, Hilda usa o espaço da crônica para tecer um desabafo e aborda a questão do reconhecimento do artista na sociedade contemporânea. Em “Negão sacana, isso sim!”, a metalinguagem é um dos recursos escolhidos para expressar a indignação da autora no tratamento dado a sua obra e o modo como sua produção foi encarada por parte da crítica. Hilda usa o texto cronístico, aproveitando até mesmo do espaço de circulação do jornal, para expressar sua insatisfação e diz:

[...]

Pois bem, o Brasil, um dos povos mais incultos do mundo, também tem no seu cerne (“o verme no cerne”) certa Imprensa que odeia cultura e faz o possível para achincalhar pessoas que ao longo de anos se tornaram ilustres pela qualidade de seu trabalho.

A revista *Interview* deste mês publica uma entrevista sobre a minha modesta pessoa ilustre, entrevista esta muito simpática, divertida e bem escrita pela excelente jornalista Beatriz Cardoso. Mas na capa, a revista *Interview* me classifica de “poetisa pornô”, e no índice me rotula de “poetisa que só pensa naquilo”, distorcendo integralmente o texto. Os títulos não são de responsabilidade da jornalista. Os títulos são certamente de responsabilidade de algum “canalha”, “patife”, “sem caráter”, “malandro”, “sabido”, “espertalhão”, sinônimos esses referentes à palavra “sacana”. “Sacana” refere-se também a pessoas trocistas, brincalhonas, zombeteiras. Agora, “POETISA SACANA QUE SÓ PENSA NAQUILO” é certamente “a mami” de um dos editores, “mami” essa que deve rimar cu com bu e aí sim é, sem sombra de dúvida, uma moça prendada, “poetisa sacana”. (HILST, 2007, p. 285-286)

Veja-se que a autora se coloca em uma posição de fúria frente às denominações do editor da revista. Toda essa indignação é reafirmada pela sucessão de sinônimos depreciativos que ela usa para referir-se ao editor que ela denomina sacana. Logicamente, por várias vezes sua obra foi classificada como pornográfica, ainda que de pornográfica não tivesse nada; no entanto, o público brasileiro não estava preparado para as obscenidades escritas por Hilst como forma de usar a literatura para pensar o modo como a produção artística se rendia aos interesses do capitalismo e não aos da arte.

Outro aspecto relevante destacado na crônica é a ideia de um reconhecimento póstumo, “Um amigo meu, muito rico, diz que artista não precisa de dinheiro, que quanto mais pobre, melhor a obra. Verdade, logo se matam. A obra fica.” (HILST, 2007, p. 120), fato esse que também aconteceu à própria autora, a qual ganhou um destaque muito maior no cenário literário brasileiro após sua morte, em 2004, quando teve sua obra relançada pela editora Globo. A partir de então, o número de trabalhos acadêmicos e publicações sobre a autora aumentou consideravelmente, e, em 2018, foi homenageada na maior festa literária do Brasil – a FLIP – Festa Literária de Paraty, comprovando o que afirmara Hilst, o artista se mata, mas a obra fica. E realmente ficou!

Para Alcir Pécora, organizador da obra completa de Hilda publicada pela Editora Globo, o reconhecimento que Hilst tem tido “trata-se de um

reconhecimento tardio de uma autora que perambulou – e foi rejeitada – por editoras. A exceção, sempre lembrada, foi Massao Ohno com suas edições primorosas e artesanais.” (apud KASSAB, 2018, s. pág)

Hilda, na crônica “Negão sacana, isso sim!”, faz questão de destacar as premiações recebidas por sua obra, a fim de reafirmar o valor da mesma e mostrar que esta vai muito além das classificações pobres que recebeu pelo editor da revista *Interview*:

A quem possa interessar: ao longo dos meus quarenta anos de literatura, a crítica me “agraciou” com os prêmios mais prestigiosos: Prêmio Pen (poesia), Prêmio Anchieta (teatro), Prêmio Cassiano Ricardo (poesia), Prêmio Jabuti (poesia), Prêmio Jabuti (prosa), Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (Obra Completa), novamente APCA (pelo livro *Ficções*). (HLST, 2007, p. 286)

De modo irônico, elenca os prêmios que recebeu por suas obras, afirmando que tal enumeração serve àqueles que se interessarem por ir além das classificações da revista ou das definições estabelecidas pelo senso comum acerca de sua obra.

E prossegue com seu discurso mostrando o valor de sua obra e o reconhecimento internacional que a mesma teve, fazendo uma crítica ao modo como o público brasileiro recebeu seus textos ou definiu sua produção.

Outra coisa: recentemente o jornal francês *Liberation*, um dos jornais mais importantes do mundo, veio ao Brasil me entrevistar pelo lançamento do meu livro na França. *Contes sarcastiques – Fragments erotiques*, pela Gallimard, a mais importante editora do mundo. E aqui, no meu país, eu sou tratada, depois de quarenta anos de trabalho, exatamente como era tratada aos olhos dos “hipócritas” quando eu tinha vinte anos: uma puta. Sim, porque eu era tão autêntica, tão livre, tão inteligente, tão bela e tão apaixonante! AHHHH! o ódio que toma conta das gentes quando o talento é muito acima da média! E como se

agrava contra nós esse ódio quando se é mulher! E quando se fica velha-mulher, aí somos simplesmente velhas loucas, putas velhas, poetisas sacanas, asquerosas enfim! AHHHH! que lindo seria ter nascido um homem só para dar porrada com um bíceps da grossura de um tronco, só para quebrar as mandíbulas jumentosas de “focas” presunçosos que se imaginam “focas” porretas porque achincalham os outros. (ibidem, p. 286-287)

O desabafo, mesclado à indignação da autora e matizado à ideia de um reconhecimento tardio, retrata o que Pécora afirma em entrevista ao jornal da UNICAMP ao ser questionado sobre como enxergava a escolha da autora para ser homenageada na FLIP 2018:

Durante muitos anos, ou praticamente em sua vida inteira, Hilda Hilst foi ignorada ou menosprezada, não só pela crítica como também pelos editores. Tanto que só foi editada pelo Massao Ohno, um cara extraordinário, que publicava coisas únicas, alternativas, mas não tinha capacidade de distribuição. Ele bancava tudo com seu próprio dinheiro.

Quando Hilda tentava levar sua obra para as grandes editoras, seu trabalho era rejeitado. Ao mostrar, por exemplo, para Luiz Schwarcz [proprietário da Companhia das Letras], este preferiu editar Bruna Lombardi... Agora, muitos anos depois, a Companhia das Letras comprou os direitos da obra. É bom lembrar, portanto, que Hilda foi recusada pela mesma editora quando estava no auge, tinha uma obra significativa e estava produzindo muito.

E agora, depois de morta, seu trabalho acaba tendo grande repercussão. Esse é o lado irônico. O lado dramático é saber em que medida essa comercialização da obra tem, de fato, resultado numa leitura interessante, complexa, profunda, enfim, transformadora da própria obra dela. (PÉCORA apud KASSAB, 2018, s.pág.)

Assim, é possível observar que ao usar a metalinguagem enquanto recurso expressivo de sua produção Hilda toma para si o domínio de seu fazer literário, rompendo com os padrões e colocando sua arte a serviço de uma realidade que precisa ser pensada de modo crítico e sem máscaras.

A crônica hilstiana é exatamente isto, um desnudamento que pretende questionar o estabelecido e propor ao leitor um olhar mais crítico e apurado acerca do que está sendo dito, pois esta leitura crítica é metalinguagem e o cronista assume o risco de na arena branca de uma folha de papel travar uma luta que lhe renda frutuoso resultados.

Logo, o que Hilst faz em suas crônicas vai além da metalinguagem em seu sentido estrito, não se limita apenas em expor os alicerces que sustentam a feitura de seu texto. A metalinguagem hilstiana anela investigar de que modo a linguagem está a serviço de sua própria desconstrução, revelando a confluência necessária entre texto e realidade e pensando os lugares de autoria e recepção como não estanques ou fechados.

### 3 A fina faca: escritos sobre ironia

*A ironia é aquela pitadinha de sal que, sozinha, torna o prato saboroso (GOETHE).*

*[...] assim como os filósofos afirmam que não é possível uma verdadeira filosofia sem a dúvida, assim também pela mesma razão pode-se afirmar que não é possível a vida humana autêntica sem a ironia (KIERKEGAARD)*

Pensar os sentidos irônicos propostos por um texto é considerar que apenas uma leitura não esgota as múltiplas significações adquiridas pelos signos quando estes ganham o universo da linguagem, e é neste sentido que o jogo verbal oferece, a quem nele ousa entrar, uma multiplicidade de tensões que abrem caminhos para compreensões várias, e uma delas faz instaurar efeitos de sentido que contemplam inumeráveis possibilidades de exegese. Nesse cenário, em especial, nosso olhar volta-se para os textos hilstianos enquanto construções de linguagem que tornam saboroso o degustar da palavra literária, porque foram temperados com aquela pitadinha de ironia que conduz ao riso.

#### 3.1 Abordagem filosófica para compreender a ironia

Em seu sentido primário, o vocábulo grego *eiron*<sup>10</sup> denotava aquele que fingia não saber ou não conhecer do assunto tratado, que falava ou agia com dissimulação com o intuito de mascarar, esquivar e ocultar algo. Procedente do indo-europeu *uerh*, no qual significava "falar seriamente", a expressão *eiron* foi inserida no grego, mudando seu sentido para o espectro semântico da dissimulação. De acordo com J. A. Cuddon, pesquisador da tradição literária, (1999, p. 428 *apud* LUZ, 2014, s. pág.), a imagem do irônico simbolizava, na

---

<sup>10</sup> Segundo Massaud Moisés, em *Dicionário de termos literários*, *eiron* significava na comédia clássica grega aquele que se fazia de ignorante para desmascarar o *alazon*, tipo de fanfarrão, ligeiro em afirmar e proferir discursos definitivos.

comédia grega, a dissimulação que acontecia por meio da atitude do homem que não se apresentava integralmente à luz, apequenando-se propositalmente na presença do opositor, o *alazon*, o indivíduo fanfarrão que julgava conhecer mais do que realmente conhecia.

Já nos postulados de Aristófanes (Séc. V a. C.), *eiron* relacionava-se ao ataque verbal, ao subterfúgio, e à intenção de ridicularizar o oponente através do deslocamento intencional do discurso (KNOX, 1973, p. 21). Esse mesmo sentido é trabalhado por Ernst Behler (1997, p. 23 *apud* LUZ, 2014, s. pág.), o qual diz que a ironia em Aristófanes tange a esfera da injúria, e que o *eiron* apontava um sujeito de caráter manhoso e pérfido, marcado analogamente ao *alazon*, na Antiguidade.

Como pode-se observar, originariamente, a ironia distingue-se seguramente daquela concepção de urbanidade e de diálogo reflexivo que teria, logo em seguida, com Sócrates (Séc. IV a. C.). Contudo, é com o filósofo grego que a acepção ganha o espectro e a relevância que manteria posteriormente, de modo que "[...] o desenvolvimento do conceito de ironia não pode ser separado da personalidade e da influência de Sócrates" (KNOX, 1973, p. 21 *apud* LUZ, 2014, s. pág.).

Posteriormente, dedicando-se ao estudo da ironia com base no pensamento socrático, Kierkegaard (2013, p.246) em *O conceito de ironia* - constantemente referido a Sócrates - afirma que, marcada por uma intensa subjetividade, a ironia tem como característica dizer o contrário do que se pensa. Para o filósofo dinamarquês “o fenômeno não é a essência, e sim o contrário da essência. À medida que eu falo, o pensamento, o sentido mental, é a essência, a palavra é o fenômeno”. (2013, p.247). Assim, ao usar a ironia o enunciador pressupõe que o receptor compreenderá a negação do que foi enunciado, daí a ampla carga semântica que se instaura quando o recurso irônico é utilizado na produção de discursos, o que nos permite compreender a concepção de que “A ironia trabalha com o mal-entendido”. (VALLS, 2013, p.12), apresentada por Álvaro Monteiro Valls que, ao tratar a ironia, considera que ela se constitui na dualidade entre o fenômeno e o conceito.

Portanto, dual em sua natureza, a ironia conserva-se na sua manifestação mais basilar como estratégia linguística que resulta em uma significação contrária ao que se diz. Dessa maneira, ela revela-se no instante em que a palavra (fenômeno) nega o pensamento (essência), opondo-se a ele. E, no jogo irônico, o sujeito é negativamente livre, pois o que ele enuncia não condiz com o que ele pensa, constituindo-se em uma oposição que contraria a aceção proposta.

Kierkegaard expõe ainda a concepção de que existe um jogo contínuo entre a palavra e o pensamento, notadamente quando diz respeito ao texto irônico. Reitera que a palavra é o fenômeno que demanda, nessas circunstâncias, apresentar-se em uma clara contradição com o pensamento, que é a essência. Daí o destaque à concepção de que nesse jogo o indivíduo é negativamente livre, visto que não há relação entre o que se pensa e o que se diz, ou seja, o enunciado não é correspondente ao pensamento. Na realidade, há na fala uma distorção intencional do que é pensado. Diferencia-se drasticamente, por conseguinte, do discurso comum, que em princípio procura mostrar uma ligação de veracidade entre o que é pensado e o que é dito.

Desse modo, a analogia com um jogo vem da necessidade de uma permanente atividade de ressignificação, uma luta estabelecida entre aqueles que participam do processo comunicativo, afim de que se crie e se difunda um sentido irônico ao que é enunciado. E o que é possível depreender é que tal perspectiva somente aparece, não porque se criam normatizações, mas, contrariamente, em razão do real nunca possuir um significado unívoco. A pluralidade de apreciações conduz à diversidade de enunciações. E cada uma dessas está sempre sendo submetida a uma multiplicidade de significações. Se isso serve para as alocações comuns, pense-se, nesse caso, naquelas irônicas.

O irônico jamais deve ser incauto, mesmo que possa ser sincero. O valor do jogo e seu encantamento vêm da conjuntura em que há a possibilidade de ocultar a seriedade com a brincadeira ou camuflar a brincadeira com matizes de seriedade. É a linguagem revestida com vestimentas e com máscaras. E, no momento em que se revela, percebe-se que não diz justamente aquilo que insinuava enquanto encoberta.

O exemplo tradicional de discurso irônico é o de Sócrates com sua maiêutica<sup>11</sup>. O filósofo não tinha o objetivo de confirmar as próprias ou as alheias opiniões, mas o de impulsionar a busca da sabedoria através do diálogo, dada a sua desconfiança em relação às verdades conhecidas ou estabelecidas (DUARTE, 2006 p.20).

Kierkegaard, ao voltar seu olhar para os estudos do fenômeno irônico, historiciza, ainda, as primeiras manifestações da ironia e aponta Sócrates como o precursor desse movimento: para ele “o conceito de ironia fez sua entrada no mundo com Sócrates” (KIERKEGAARD, 2013, p. 25). O encetamento da ironia [e o seu próprio esgotamento] revela-se em Sócrates pelo silêncio da indagação sem resposta. A ironia socrática é marcada, por um lado, pela estranheza da realidade e, por outro, pelo seu questionamento.

Para o pensador dinamarquês, a ironia existe e se mantém sempre no dualismo entre o sério e o jocoso, o real e o ideal, o interior e o exterior. Kierkegaard destaca que a relevância dos dizeres de Sócrates vai muito além do que ele falava, ainda quando o que foi expresso por ele fosse muito importante. Isso, pois, justificava que “ou é a palavra que cria o indivíduo ou é o silêncio que o nutre e produz”. E é justamente neste hiato, neste intervalo entre os dizeres e os silêncios que Sócrates conduzia quem o escutava a ponderar e adquirir compreensão sobre si, o que ecoava da mesma forma na maneira como relacionava com o mundo, os hábitos, as tradições e as praxes.

Desta maneira, não seria efeito da casualidade a opção de usar diálogos, posteriormente descritos por Platão, como um procedimento socrático. Este se constituiria em uma oposição intencional aos sofistas, que bem diziam, porém não possuíam o costume de dialogar – levando-se em consideração a conversa como uma permuta.

Assim como Kierkegaard, que aponta Sócrates como precursor da ironia, para Brait é com ele que a ironia, enquanto uma postura discursiva, ganha relevo, já que ao transformar uma afirmação em uma pergunta que coloca em

---

<sup>11</sup> A maiêutica diz respeito à técnica socrática de provocar dúvidas e esvaziar certezas para deixar em seu lugar um vazio.

xeque o dado como verdade, Sócrates inaugura um modelo de comportamento irônico que anula qualquer convicção do interlocutor em relação aos seus saberes. Desta maneira, o jogo dialético, posto pelo filósofo grego para precisar a validade de seus argumentos, presumia, conforme Brait, a opção da estratégia de eclipsar de modo intencional o que conhecia sobre o tema para conduzir o oponente ao conhecimento da verdade, “Por meio de um jogo de perguntas e respostas, Sócrates vai minando as teses de seus interlocutores”. (BRAIT, 2008, p.26)

Assim, a ironia socrática apresenta-se enquanto construção de discurso, uma vez que nos diálogos platônicos Sócrates não representa um personagem, mas um locutor que se constrói pela fala platônica, que se constitui reconhecidamente como enunciador do discurso. Vale destacar que a ironia socrática se revela enquanto linguagem, meio pelo qual a dimensão irônica do discurso se estabelece, daí decorre a diferença entre ironia como atitude e ironia como linguagem: “Quando se fala filosoficamente das atitudes irônicas, a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão e a compreensão desse procedimento” (BRAIT, 2008, p.29).

A contribuição de Kierkegaard para os estudos sobre ironia é inegável. Empenhado em apreender o conceito de ironia em toda a sua dimensão de verdade e realidade, o filósofo estabelece um panorama basilar de abordagens que leva em consideração desde a primeira manifestação do fenômeno irônico, percorrendo desde o período clássico, até seus contemporâneos.

Na compreensão de Kierkegaard o diálogo socrático é o estopim do método irônico, o que o diferencia de Platão e de Hegel, os quais seriam especulativos, considerando que a finalidade com que se questiona pode ser dupla: é possível perguntar com o objetivo de obter uma resposta pela qual se tenha a satisfação almejada, ou seja, quanto mais se questiona mais a resposta se torna profunda e cheia de significação; ou se pode indagar, não no desejo do retorno, mas, para por meio da interrogação, esgotar o teor manifesto, ocasionando, desse modo, um vazio atrás de si. O mecanismo inicial implica espontaneamente na existência de uma integralidade, e no posterior há um

vazio, o primeiro é o especulativo, o segundo o irônico, esse constantemente praticado por Sócrates. (KIERKEGAARD, 2013, p. 42).

De outro modo, a ironia, como prolongamento de uma perspectiva reflexiva e exegeta do sujeito frente à realidade que o cerca, comprova o próprio desazo da linguagem em retratar qualquer experiência nucleada na realidade dada, pois, não há existência de mundo real na retaguarda de um papel, mas na grandiosidade que se constitui afora do registro, da escritura, além do livro, ou seja, a realidade se constitui para além do discurso escrito, ela se manifesta na linguagem expressa de modo a contribuir para a representação do real.

Outrossim, a ironia, algumas vezes, coloca-se acima de si mesma no instante em que o sujeito deduz ter sido entendido. Isto posto, presume-se o liame análogo entre o que se fala e o que se pensa. Contudo, se efetivamente a proposição condiz com o ponto de vista enunciado ou insinuado pelo sujeito, aquilo que foi declarado equivale, de modo igual, ao pensamento. Ou seja, o locutário compreende o exposto, daí o sujeito encontra-se positivamente livre.

Genericamente, permite-se dizer que o enunciado usual se diferencia, e muito, do irônico, ao passo que, no primeiro, almeja-se a correspondência entre a palavra e o pensamento, ou melhor, o reconhecimento entre a essência e o fenômeno, já no segundo, tal correspondência não é almejada.

Destarte, é possível afirmar, também, que se existisse o pensamento sem a palavra, não haveria o pensamento, e, se houvesse a palavra sem o pensamento, do mesmo modo não existiria a palavra, uma vez que a existência de ambas está intrincada. Esse modo de pensar remete a Platão, e nesse ínterim Kierkegaard partilha com o pensamento platônico ao relacionar verdade e identidade e afirmar que “todo pensar é um falar” (KIERKEGAARD, 2013, p. 215). E desse modo a realidade é o pensar e o falar, o que faz da expressão irônica também expressão de realidade.

Portanto, o indivíduo que se rende ao jogo irônico sofre ante a revelação de que o real não é singular ou não é compreendido no mesmo instante. Para o filósofo, essência e fenômeno se identificam quando o jogo irônico é compreendido e, em caso de falhas na compreensão, a responsabilidade do locutor limita-se apenas à sua escolha pelo recurso da ironia.

A figura de linguagem irônica supera imediatamente a si mesma, na medida em que o orador pressupõe que os ouvintes o compreendem, e deste modo, através de uma negação do fenômeno imediato, a essência acaba identificando-se com o fenômeno. Se às vezes ocorre que um tal discurso irônico vem a ser mal compreendido, isto não é culpa do falante, a não ser na medida em que ele foi se meter com um padrão tão malicioso como a ironia, que tanto gosta de pregar peças em seus amigos como aos seus inimigos. (KIERKEGAARD, 2013, p.247)

De modo corrente, para Kierkegaard, a ironia equivale em falar seriamente o que não é pensado dessa forma, conquanto, de modo mais singular, seja factível renunciar ao irônico ao enunciar algo sério em tom de brincadeira. Dos dois modos, a ironia seduz e traz em si um caráter esfíngico, contraditoriamente, revelador. Por outro prisma, a ironia pode incumbir-se, esporadicamente, de determinada característica de nobiliarquia ao se assentir ser entendida obliquamente e de modo complexo, “[...] ela gostaria de ser compreendida, mas não diretamente”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 248). Entretanto, mesmo que classificada como um discurso simples, a ironia “viaja na carruagem de um incógnito e desta posição elevada olha com desdém para o discurso de um pedestre comum”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 248)

Kierkegaard (2013, p.249) crê que, no decorrer da vida, o sujeito defronta-se com conhecimentos pretensiosos e desprovidos de conteúdo. Desse modo, recorrer ao jogo da ironia ao lidar com o conhecimento do outro, colocando-o em uma posição mais elevada, é uma escolha certa. Concerne ao irônico, portanto, ou procurar semelhanças com a possível desordem que ele quer rechaçar, ou gozar a relação de oposição, porém, sempre, ciente de que sua aparência é oposta ao seu raciocínio.

Aqui, a ironia do jogo discursivo é, exatamente, a de parecer presa na própria concepção que mantém o outro aprisionado. É nesse ponto de vista que afirma Kierkegaard (2013, p. 249): “E quanto mais o irônico tiver sucesso com a fraude, quanto melhor aceitação sua moeda falsa tiver, tanto maior será sua

alegria. Mas ele saboreia esta alegria sozinho e tem todo o cuidado para que ninguém perceba sua impostura”.

Nessa perspectiva, ainda, pode-se compreender que a grande satisfação do irônico é manipular os pontos fracos do outro, mantê-lo em seu domínio, manejá-lo como fantoche, revolvendo os cordões segundo queira. Ironicamente, Kierkegaard (2013, p. 250) destaca:

É curioso que os pontos fracos das pessoas, mais do que seu lado bom, se assemelham aos acordes que podem ser provocados tocando de uma certa maneira; aqueles parecem ter uma necessidade natural em si, enquanto nos perturba tanto que os lados bons sejam submetidos a tantas consequências.

Sob outra perspectiva, colocar-se como figura de oposição é da mesma forma marca da ironia. Dessa maneira, são modos de agir comumente praticados pelo irônico: mostrar-se simplório em demasia; fazer uso de inexatidões, colocando-se em uma posição inferior a fim de supervalorizar o possível saber do outro; ser o verdadeiro ingênuo e, concomitantemente, apresentar-se tão empenhado em conhecer – que o outro, provavelmente, dono da ironia, tem certamente grande satisfação em deixá-lo “dar uma olhada nos seus vastos terrenos, diante de um entusiasmo sentimental e lânguido”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 250).

A postura irônica põe a ironia na dinâmica incessante da dualidade: o irônico, aparentando ser simplório, honesto e sincero, obtém o entusiasmo sublime do outro. Assim, quanto menos irônico se mostra ser, mais a ironia ganha superioridade, pois o irônico, velado em sua interioridade, ignoto, conserva-se ainda mais liberto para representar, não obstante, sempre se conserve cômico e longe do próprio jogo da figuração.

Kierkegaard postula que a ironia tem como um de seus objetivos falsear a realidade dada, para que o outro se revele em uma dissimulação cujo objetivo seja colocar em xeque o que está instaurado, e afirma:

[...] a ironia se mostra como aquela que compreende o mundo, que procura mistificar o mundo circundante, não tanto para ocultar-se quanto para fazer os outros se revelarem. Mas a ironia também pode se mostrar quando o irônico procura levar o mundo circundante a falsas pistas a respeito dele mesmo. (KIERKEGAARD, 2013, p. 251)

Assim, compreende-se que ironizar não é dissimular, entretanto, frequentemente, o vocábulo ironia ganha o significado de dissimulação e fingimento, conduzindo a uma perspectiva equivocada. A dissimulação é ocultação, o engodo efêmero em frente do objeto. A ironia é imposição de ser outro em determinada circunstância, entretanto com infinitude poética, com arte.

Diferentemente da ironia, a incorreção provocada por ignorância jamais é voluntária, mas somente resultado da insciência. O irônico simula o erro com o propósito de provocar uma consequência, que é possível, ou não ser atingida sem que seja ironia, o que de maneira alguma é intuito daquele que somente desconhece. Na mentira, no fingimento e na dissimulação, por seu turno, há um propósito intencional. Porém esse não se finda na significação e dele faz uso com o intuito de que o locutor tenha qualquer tipo de vantagem ou ocasione algum tipo de prejuízo. No sarcasmo, ainda que possua em si amalgamada a ironia, este é um meio para alçar outra finalidade, de zombaria, escárnio e, não algumas vezes, agravo. E o hipócrita? Este encobre sua real natureza por razões interesseiras, utilizando o discurso para dissimular defeitos e simular virtudes e sentimentos que não tem.

Na ironia o que se expressa tem que contradizer a realidade, estar oposta à ela. Fala-se o contrário do que se pensa. O dito nega o pensamento intencionalmente, como maneira de se fazer compreender. Ou, contrariamente, como meio de menosprezar aquele com quem se constrói o diálogo, proposição em que mais se beira do sarcasmo.

E ainda há a ironia sobreposta como possibilidade. Esta última ocorre quando o sujeito emissor crê ter sido compreendido com sua expressão irônica, quando na realidade isso não ocorreu. Assim, a ironia, de certo modo, se volta contra ele.

Por outro viés, Kierkegaard<sup>12</sup> destaca que a dessemelhança fulcral entre ironia e dissimulação é que o modo de agir dissimulado mostra ato objetivo, porque tem propósito extrínseco, separado da própria dissimulação. Já a ironia é inerente a si própria, é deleite subjetivo, satisfação gozada à proporção que o indivíduo se veja livre da realidade ao qual está cingido, pois o irônico se exime de qualquer propósito imediato, de qualquer fim em si mesmo. A condição da ironia é que se viva poeticamente, poetizando a si mesmo.

Ademais, o irônico, ao ser capaz de infundir verdade à sua dissimulação e intervir na realidade representada por ele, apercebe-se livre, “quando o irônico se apresenta como diferente do que ele realmente é, [...], sua intenção é propriamente o sentir-se livre”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 256). Essa liberdade é outorgada por ação da ironia, no entanto, não se pode elencar, ante o posicionamento irônico, as balizas do correto, do verídico, do absoluto e do definitivo, porque o irônico não é capaz de dar garantias, salvo, paradoxalmente, ao seu próprio posicionamento irônico, tal comportamento se manifesta pela convicção de comoção, de percepção, estratégia cujo efeito resulta naquilo que é provocado no próximo. Caso a liberdade facultada pela ironia seja o viver poeticamente, a postura irônica é capaz de se reconhecer com a conduta hipócrita, ao passo que a ironia se mostra com o exterior em oposição ao interior. “Na medida em que é essencial à ironia ter um exterior oposto ao interior, poderia parecer que ela se identifica com a hipocrisia”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 256). O hipócrita, contudo, para Kierkegaard, tem instituído o sentimento da maldade, mesmo que se empenhe por aparentar-se bom. Ao irônico, só importa apresentar-se de modo diferente do que é, encobrindo sua galhofa na austeridade ou vice-versa, fato que, até certa medida, pode se baralhar com

---

<sup>12</sup> Kierkegaard em *O conceito de ironia* assim diferencia ironia e dissimulação: “[...] dissimulação denota mais o ato objetivo que leva a cabo o desacordo entre essência e fenômeno; ironia denota, além disso, o gozo subjetivo, na medida em que na ironia o sujeito se liberta da vinculação à qual está preso pela continuidade das condições de vida; assim se pode dizer do irônico que ele se libera. Acrescente-se a isso que a dissimulação (ou fingimento), se a colocamos em relação com o sujeito tem uma intenção, mas esta intenção é um objetivo exterior, estranho à dissimulação mesma; a ironia, ao contrário, não tem nenhuma intenção, seu objetivo é imanente e ela mesma é uma intenção metafísica. A intenção não é nada mais que a ironia. [...] a ironia se mostra como aquela que compreende o mundo, que procura mistificar o mundo circundante, não tanto para ocultar-se quanto para fazer os outros se revelarem. Mas a ironia também pode se mostrar quando o irônico procura levar o mundo circundante a falsas pistas a respeito dele mesmo. (KIERKEGAARD, 2013, p. 251).

escárnio. A ironia coloca-se, apenas, no campo metafísico, pois indicações morais como ser bom ou mal, são por via de regra, “demasiado concretas para a ironia”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 256).

Nesse ínterim, o sujeito livre era, para o pensador dinamarquês, o sujeito irônico. A ironia o alforriava ao mesmo tempo em que a liberdade possibilitava a ele ser irônico. Contudo, o autor ressalta que a verdadeira legitimidade da ironia está quando ela se circunscreve à exata significação. Mais do que uma demonstração de subjetividade, ela se constituiria dispositivo para uma vida de fato humana. Ou seja, a ironia tem incoerentemente seu vigor ao ser domada. Transferindo essa compreensão para a esfera do jornalismo, vê-se que ao ser suscetível de análise ela, concomitantemente revela uma verdade, mas, também, sustenta a consciência. Ela constitui-se como itinerário, porém não se coloca como um fim em si mesma. Com sua subjetividade, garante ao sujeito apoderar-se de uma conjuntura que tem valor apenas ao ser confrontada com a sua interioridade.

Considerando ainda a discussão de uma definição para ironia por meio da filosofia kierkegaardiana, é válido destacar que o pensador dinamarquês busca categorizar o que ele chama de indivíduo profético e de indivíduo irônico. Segundo ele, o primeiro é aquele que pressente o futuro, mas não consegue visualizá-lo, ao mesmo tempo em que não se opõe à realidade que está instaurada, por isso convive de modo pacífico com ela; já o segundo, mesmo com uma visão profética do amanhã, na qual aponta para um porvir sem certezas, rompe com seu tempo e coloca-se em oposição a ele. “Aquilo que deve vir lhe é oculto, jaz atrás dele, às suas costas; mas a realidade a que ele se opõe como inimigo é aquilo que ele deve destruir; contra ela se volta seu olhar devorador”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 262).

Tal postura coloca a ironia como a negatividade infinita absoluta, uma vez que nega de modo geral e absoluto a realidade que lhe é dada, ela não se

opõe a um ou outro fenômeno em específico, mas refuta de modo infinito e absoluto toda a realidade histórica.<sup>13</sup>

Destaca o autor dinamarquês:

O que às vezes custa tempo ao irônico é o esmero que ele emprega para vestir a roupagem correta, adequada à personagem que ele mesmo inventou de ser. Neste aspecto o irônico entende do assunto e possui um lote considerável de máscaras e fantasias à sua livre escolha. (KIERKEGAARD, 1991, p. 244).

Frente a isso, é possível afirmar que reavaliando o jogo entre palavra e ideia, poética e ironia, Kierkegaard demuda a própria escrita em mecanismo de insubordinação, método de emancipação e de consolidação perante às suas inquições de ser no mundo. A ironia kierkegaardiana denomina-se por uma manifestação retórica em que o sentido é o oposto do que se pensa. Ainda que a definição de ironia não seja articulada em razão da inexactidão da linguagem e a redefinição do próprio conceito ao longo da história universal perdure, na sua definição mais elementar, de sentido de oposição ao que é dito.

O ponto fulcral da ironia de Kierkegaard é seu caráter socrático, e alça, especialmente, os liames contextuais de suas escritas estéticas. Do jogo estético surge a ideia, o juízo, o engajamento da imaginação com o real, no entanto, ao estético alia-se à matéria dada a burla, o fingimento e a própria ilusão. A estética de Kierkegaard é irônica, entremeada pelo jogo isento da inventividade, jogo esse desfeito em oportunidades existenciais fictícias.

Portanto, a partir do que foi explanado até aqui vemos que definir ironia é uma tarefa laborosa, pois uma definição apropriada esbarra sempre na imprecisão e subjetividade do enunciador e do enunciatário, uma vez que ela só

---

<sup>13</sup> Nas palavras de Kierkegaard: “ A ironia é uma determinação da subjetividade. Na ironia o sujeito está negativamente livre, pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas ele é negativamente livre e como tal flutuante, suspenso, pois não há nada que o segure. Mas esta mesma liberdade, este flutuar, dá ao irônico um certo entusiasmo, na medida em que ele como que se embriaga na infinitude das possibilidades, na medida em que ele, quando precisa de um consolo por tudo o que naufraga, pode buscar refúgio no enorme fundo de reserva de possibilidade. (KIERKEGAARD, 2013, p.263)

se materializa na subjetividade. Não há ironia sem ambiguidade, sem polissentidos, sem variadas interpretações, da mesma maneira como também não existe como concebê-la sem levar em consideração a ideologia e o capital cultural dos interlocutores, que são elementos decisivos no fenômeno irônico.

### **3.2 Abordagem linguístico-discursiva dos estudos da ironia**

Beth Brait, por sua vez, em seu livro *Ironia em perspectiva polifônica* assinala que a ironia se constitui enquanto conjugação de discursos que apontam para uma forma particular de interdiscurso. Segundo a pesquisadora, a ironia, do mesmo modo que o humor, se relaciona a um conjunto de mecanismos expressivos construídos em diversos níveis linguísticos, e que são designados e ordenados por um sujeito enunciatador, dotado de uma formação discursiva própria e que tenha vivenciado diferentes sistemas de referências.

Para Brait, a ironia se constrói não apenas pelo locutor, mas também pelo enunciatário que participa de toda a dimensão significativa da elocução, tendo em vista que todo o processo comunicativo e suas finalidades visam o receptor, que se torna o foco direto das estratégias organizadas pelo produtor. Daí “o conceito de efeito de sentido parece pertinente na articulação produção-recepção envolvida por um texto, por um conjunto de textos que podem configurar um discurso, ou mesmo pelo discurso entendido como manifestação da linguagem em funcionamento” (BRAIT, 2008, p.15). Logo, o humor e a ironia são recursos expressivos que levam em consideração a formação discursiva tanto do produtor quanto do receptor na construção de sentidos.

Ao estabelecer critérios que visam uma conceituação da ironia, Brait (2008, p.16) aponta para esta como uma confluência de discursos que, conforme sua organização, provocará determinados efeitos de sentido pretendidos. A ironia é, desse modo, um recurso da linguagem que participa dos discursos e mobiliza, por meio deles, variadas vozes que colaboram para a construção de um efeito polifônico. Logo, a ironia, enquanto esfera ordenadora do texto,

objetiva evidenciar uma perspectiva por meio de uma construção argumentativa indireta que precisa do receptor para se construir.

Ademais, Brait ainda aponta outros aspectos que devem ser considerados no tratamento da ironia: ideia de contradição, de duplicidade, ironia como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso. (BRAIT, 1996, p.34).

Ao traçar um panorama histórico dos estudos sobre ironia, Brait realiza um rico estudo acerca do tema e aponta Friedrich von Schlegel (1772-1829) como autor do conceito romântico de ironia. Para o estudioso alemão<sup>14</sup> a arte coloca a ironia como o elemento que garante ao poeta a liberdade de espírito. Estabelecida como beleza lógica e forma do paradoxo, a ironia romântica de Friedrich Schlegel apreende a antiga ironia socrática e a reexamina, colocando-a como ponto fulcral de sua teorização crítico-literária.

Para Schlegel, a ironia é a evidente consciência da agilidade infinita do caos e surge da compreensão do caráter contraditório da realidade, estabelecendo uma postura de superação por parte do eu, das contradições e conflitos entre o absoluto e o relativo. Vejamos:

A ironia é a única dissimulação absolutamente involuntária e, no entanto, refletida (...). Nela, tudo deve ser brincadeira e seriedade, expansão sincera e profunda dissimulação. Ela contém e suscita o sentimento de conflito insolúvel do absoluto e do circunstancial, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação total (...) (SCHLEGEL *apud* BRAIT, 2008, p. 30).

Estabelecida e utilizada de diferentes maneiras por filósofos, poetas e prosadores “a ironia romântica pode ser traduzida como o meio que a arte tem para se auto representar” (BRAIT, 2008, p. 34). Ela atua como elemento

---

<sup>14</sup> Vale destacar aqui que Schlegel foi poeta, linguista, filósofo, crítico literário, indologista e tradutor, tendo participado da primeira fase do romantismo alemão.

articulador entre filosofia e arte, uma vez que não cria limites entre princípio filosófico e estilo literário. “[...] uma dimensão irônica ultrapassa um trabalho atomizado em frases e em características particulares de um escritor (...), desconhecendo (...) os limites entre discurso literário e não literário” (BRAIT, 2008, p. 34).

Diversamente da ironia socrática em que o sujeito era “real”, a partir do primeiro romantismo alemão, a ironia designa um diálogo autorreflexivo e metacrítico no interior do próprio texto literário. Ao conservar a natureza atópica da ironia socrática, ou seja, a peculiaridade de ser capaz de se achar em qualquer categoria de obra, e mesmo em qualquer parte, a ocorrência da ironia faz Schlegel dizer que ela já se inseriu na própria língua (SUZUKI, 2007, p.180). Além da tradição socrática, na ironia romântica acham-se alocados outros fundamentos, como o bufão e a parábase. Esses elementos foram inferidos por Schlegel da tradição literária e usados em sua definição de ironia.

Como mostra J. E. Vendramini (2002, p. 57), o bufão era uma das figuras da *commedia dell’arte*, um gênero de teatro popular dos séculos XVI e XVII. Essa personagem polêmica representava o autor em sua atuação, deslocando e sumariando o instante da crítica e da criação artística.

Outro recurso da tradição alocado na concepção de Schlegel acerca da ironia é a compreensão de parábase. A referência mais longínqua da expressão na tradição literária está na comédia grega de Aristófanes (Séc. IV a. C.). Conforme J. A. Cuddon, a parábase evidencia o instante em que o coro se destaca da comédia e se remete ao público, usualmente para manifestar alguma opinião do autor (CUDDON, 1998, p. 634).

Assim, tanto o bufão quanto a parábase são esferas onde acontece a autocrítica e a reflexão autoral na obra de arte literária. Ao permitir ao autor o devido afastamento no que se refere à própria obra, a ironia romântica propicia a manifestação objetiva que o crítico achara no legado dos antigos. Exposto como beleza lógica, a ironia é também entendida por Schlegel (1963, p. 85) como uma parábase permanente, o que indica que essa atitude demonstra uma frequente reflexão metacrítica na arte literária.

Para que a ironia acontecesse, da maneira como prescrevia o romantismo alemão em seu primeiro momento, fazia-se necessário um conjunto de ações, denominados por Schlegel como movimentos de espírito e assim determinados: autocriação, autoaniquilamento e autolimitação. Desse modo, a autocriação é o instante de criação espontânea; a autolimitação representa o distanciamento necessário realizado pelo artista em relação a sua obra; e o autoaniquilamento concebe o poder do criador em criticar a própria obra. Acerca disso Szondi aponta que:

A matéria da ironia romântica é o homem isolado, tornado seu próprio objeto e privado pela consciência do poder de agir. Ele aspira à unidade e à infinitude, e o mundo se lhe afigura cindido e finito. O que se entende por ironia é a tentativa de suportar sua situação crítica pelo recuo e pela inversão (SZONDI, 1991, p.109 *apud* BRAIT, 2008, p.34).

Inserido no núcleo da teorização crítico-literária de Schlegel, o conceito de ironia romântica, mostrou-se como uma resposta à ausência de objetividade na literatura de seu tempo. Por outro viés, a ironia romântica pode aparecer no espectro da literatura de variadas maneiras, seja como metacrítica e discurso filosófico reflexivo, ou ainda como metodologia de ocultamento e afastamento do autor em relação à própria obra.

Assim, a ironia é fundamental para a criação literária, por ser ela um recurso capaz de promover mudanças dentro da obra, atuando tanto na forma quanto no conteúdo. Quando a literatura reflete sobre si mesma, fazendo uma metacrítica, ela está usando esse recurso.

Kierkegaard ao resgatar em sua análise os preceitos schlegelianos acerca da ironia e buscar um enfrentamento com sua concepção, despreza a proposta de Schlegel de que a ironia é um elemento organizador e exclusivo do âmbito literário, pois entende que “a ironia é alçada à condição de expressão de uma atitude de espírito, determinada basicamente pelas idiossincrasias dos escritores e por seus pontos de vista sobre o mundo”. (BRAIT, 2008, p. 40). Ou

seja, ele reinstaura o conceito de ironia socrática; desprezando a ideia de que a ironia é um princípio estruturante e específico, conforme aponta Schlegel.

Beth Brait, por sua vez, centraliza a tessitura de sua análise acerca da ironia na ambiguidade argumentativa: “A ironia distingue-se das outras formas de contradição pelo fato de ser uma contradição de valor argumentativo”. (BRAIT, 2008, p 88). Ela tem como característica argumentar, sugerir ideias, ela fundamenta e conduz-nos a acreditar na autenticidade de uma conclusão. Para a estudiosa, a ironia surge como quebra à lei da coerência, isto é, ela se constrói.

Ao considerar a ironia enquanto construção, observa-se que uma enunciação análoga se coloca ao mesmo tempo em duas posições: a dos argumentos favoráveis e a dos desfavoráveis a uma mesma proposição. “Daí resulta a percepção da contradição, que existe não do ponto de vista de uma verdade referencial, mas do ponto de vista de um valor argumentativo” (BRAIT, 2008, p.89).

Para a autora, a conceituação tradicional de ironia, figura pela qual se faz compreender o oposto do que se diz, é delicada, uma vez que um enunciado pode ter múltiplos contrários. De acordo com Brait, essa definição pode ser aceita se o contrário for compreendido como valor argumentativo inverso. Daí, Brait (2008, p.15) pontua que o papel do receptor é de fundamental importância dentro deste íterim, pois será ele que colaborará com a dimensão significativa do que fora enunciado.

Assim, pensando ainda na ironia pelo viés filosófico e sua intersecção com o literário é relevante destacar também o que aponta Henri Bergson acerca da ironia. Ele desenvolve o conceito de interferência de séries e de transposição, mesmo que não exclusivos do discurso irônico.

De acordo com o estudioso do riso, a interferência de séries acontece no momento em que uma mesma situação refere-se, ao mesmo tempo, a duas séries de ocorrências que não têm nenhuma relação, mas são interpretadas, simultaneamente, de modos distintos, ou seja, tem-se dois significados distintos que se superpõem em uma única frase. Já a transposição indica, de acordo com Bergson, uma produção da comédia pela própria linguagem. Consiste, como o

nome sugere, em *transpor* determinada manifestação de ideia para um tom diferente daquele espontaneamente esperado. Veja:

Para resumir o que até agora dissemos, há em primeiro lugar dois termos de comparação extremos: o muito grande e o muito pequeno, o melhor e o pior, entre os quais a transposição se pode efetuar num sentido ou noutro. Ora, diminuindo aos poucos o intervalo, obteremos termos de contraste cada vez menos bruscos e efeitos de transposição cômica cada vez mais sutis.

A mais geral dessas oposições seria talvez a do real com o ideal: do que é com o que deveria ser. Ainda aqui a transposição poderá ser feita nas duas direções inversas. Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a ironia. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do humor. O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela ideia do bem que deveria ser. Por isso a ironia pode aquecer-se interiormente até se tornar, de algum modo, eloquência sob pressão (BERGSON, 1983, p.61).

A contribuição do filósofo se situa em colocar o fenômeno da ironia no campo da linguagem. Para Bergson, a ironia se constrói exatamente no interesse de dizer não exatamente o que se pretende entender, e assim, ele rompe com a tradição filosófica e coloca a ironia na esfera do idealismo, pois ao irônico não interessa a realidade como foi dada, mas sim a que interessa é a que foi concebida em sua mente, daí o seu efeito nostálgico, pois se almeja sempre uma realidade idealizada.<sup>15</sup>

Beth Brait, ao citar Bergson também trata da maneira como ele concebia sentido literal e figurado, concepções tão importantes para a compreensão do fenômeno irônico.

---

<sup>15</sup> Vale destacar que neste momento nossa definição perscruta o caminho da ironia concebido por Henri Bergson, adiante, no decorrer do trabalho, trataremos com mais profundidade das questões postuladas pelo autor acerca do riso e do humor. É importante comentar que, ao tratar de ironia, Bergson se atém nesta para tratar do humor, por isso alguns aspectos dos pressupostos bergsonianos serão melhor abordados no capítulo específico do tema.

Segundo o filósofo francês, os interlocutores conhecendo a “expressão natura”, não precisam encontrá-la expressa na frase, pois ela já faz parte de seu universo linguístico/conceitual. Dessa forma, a transposição é feita, na medida em que os interlocutores partilham conhecimentos. Embora alguns estudiosos contemporâneos critiquem a teoria bergsoniana justamente por ela não reservar ao interlocutor um papel de destaque no conhecimento e na compreensão da ironia, uma leitura mais atenta vai apontar para o trabalho interativo na construção da significação irônica, conforme a ideia de conhecimento partilhado. Essa visão se alinha à ideia de interferência de séries na medida em que, envolvidos pelas formações ideológicas imaginárias e discursivas [...], os interlocutores partilham conhecimentos a ponto de decodificar, conscientemente ou não, as implicações, as sugestões que estão veiculadas (BRAIT, 2008, p. 53)

Assim, compreende-se que a construção de sentidos para os textos é realizada pela partilha, uma vez que o conhecimento prévio do interlocutor terá papel fulcral para o entendimento dos sentidos construídos, sejam eles literais ou figurados.

No âmbito da psicanálise, Sigmund Freud pensou a construção dos sentidos irônicos em seu texto *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Para ele, “A única técnica que caracteriza a ironia é a representação pelo contrário” (FREUD, 1969, p.92). Além do enunciador e o discurso que constrói a ironia, o enunciatário também tem relevância no conjunto da obra, uma vez que retoma a prerrogativa de que o ironista diz sempre o contrário do que sugere, no entanto, seu discurso traz sempre marcas que indicam ao ouvinte quais são suas reais intenções.

Além disso, para Freud o receptor sente prazer em compreender a contradição entre o que se fala e o que se pretende que seja entendido.

Pode ser que a representação pelo oposto agradeça o favor de que desfruta sem qualquer necessidade de remissão ao inconsciente. Refiro-me à ironia, muito próxima do chiste e contada entre as subespécies do cômico. Sua essência consiste

em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, mas poupando a esta uma réplica contraditória fazendo-lhe entender – pelo tom de voz, por algum gesto simultâneo, ou (onde a escrita está envolvida) por algumas pequenas indicações estilísticas – que se quer dizer o contrário do que se diz. A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não se possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida. Proporciona à pessoa que a utiliza a vantagem de capacitar-se prontamente a evitar as dificuldades da expressão direta, por exemplo, no caso das invectivas. Isso produz prazer cômico no ouvinte, provavelmente porque excita nele uma contraditória despesa de energia, reconhecida como desnecessária (FREUD, 1969, p.199).

Portanto, para Freud a ironia remete-se aos fenômenos do inconsciente, daí a linguagem ser o meio pelo qual a ironia se manifesta. Na proposta freudiana, tem-se dois recursos fundamentais de constituição do inconsciente na formação dos sentidos no enunciado irônico. A condensação se apresenta na medida em que o conteúdo declarado não carrega a verdade do enunciado levando-nos pelo deslocamento dos sentidos para uma verdade que se constrói fora dos signos.

Assoun, ao se dedicar aos estudos freudianos acerca da ironia, aponta que a ironia pode ser definida como “uma forma de consciência e uma concepção de mundo [...] que implica toda uma relação do sujeito com a verdade e com seu desejo” (apud BRAIT, 2008, p.56), e pontua a relação inerente entre ironia e inconsciente codificada por Freud:

1) o inconsciente funciona como uma retórica na medida em que se trata para o sujeito de articular sua verdade e sua linguagem a seu desenvolvimento; 2) a ironia é a figura de retórica que supõe uma certa posição do sujeito diante da verdade, forma invertida; 3) a ironia revela o funcionamento do inconsciente como retórica, na medida em que a verdade, do ponto de vista do inconsciente, só pode se dizer pelo inverso [...] a ironia exprime uma lógica de inversão característica do inconsciente (ASSOUN, 1980, p.157 *apud* BRAIT, 2008, p.56).

Vê-se, a partir das concepções apontadas acima, que o tripé ironia-linguagem-verdade se articula para a construção do processo irônico que se elabora na translação semântica, mas para que tal processo se sistematize e efetivamente ocorra é fundamental que o outro, a quem o discurso é remetido, esteja preparado para entender os polissentidos que revestem o enunciado, o outro deve estar pronto para entender os contrários. Brait, ao discorrer sobre as propostas teóricas de Freud e Assoun, aponta:

Ao chamar a atenção para o caráter alusivo da ironia, e para as formas como o “eu” e o “outro” participam ativamente desse “jogo de representações”, a concepção freudiana de ironia procura evidenciar, como ressalta Assoun, que “o percurso em direção à verdade” é feito pela contramão, mas que o locutor conta com a sintonia do seu interlocutor. Ou seja: “É de fato no espírito do destinatário que a verdade irônica faz eclodir seu efeito, mas de maneira a estabelecer uma sequência de três elementos: o eu consciente, o outro e o inconsciente” (BRAIT, 2008, p.58)

A professora Eunice Piazza Gai, desenvolve um trabalho que mapeia a questão da ironia na esfera da filosofia e afirma:

Há certa necessidade humana de atribuir alguma finalidade aos atos dos indivíduos isolada ou coletivamente, razão pela qual a maioria dos estudos sobre as obras dos ironistas intenta vislumbrar algum ideal escondido sob os escombros da negatividade. A rigor, no entanto, a visão irônica do mundo não pretende instaurar ou indicar um melhor caminho do que o que está sendo trilhado; seu objetivo é criticar o existente, mas também está voltada para outros princípios, que a justificam como uma prática indispensável à liberdade de pensamento. A prática irônica consiste em desmistificar, desvelar formas carentes de valor, não obstante tidas como significativas por indivíduos isoladamente ou por grupos sociais (GAI, s.d., s. pág.).

O que podemos depreender do que foi exposto até aqui é a compreensão de que a definição de ironia não é unívoca. Existem perspectivas de investigação que se alocam em nível histórico compreendendo as épocas em que a ironia compôs o centro de discussões, seja no período da ironia grega, passando pela ironia romântica até chegarmos à ironia moderna. Há também a perspectiva de entendermos a ironia enquanto função retórica ou como um posicionamento frente a arte ou ainda a ironia enquanto núcleo de debates sobre a própria arte. Portanto, uma questão que se coloca no que diz respeito à ironia é a de entender qual perspectiva deve ser usada ao se analisar um corpus pelo viés da ironia.

### **3.3 Abordagem literária dos estudos sobre ironia**

No século XIX, D.C. Muecke (1815 – 1898), ao analisar as funções da ironia e a relevância da partilha de eventos e circunstâncias irônicas no cotidiano dos diversos grupos sociais amplia sua atenção pela ironia como arte dedicando-se a investigar o que efetivamente se compreende por ironia, como ela age, qual a sua finalidade, função e o seu valor, como é elaborada, como é reconhecida, qual a origem do conceito e o seu destino.

Na busca por uma conceituação, o estudioso afirma ser a ironia um recurso indistinto e fluido, apontando diferentes ordens para a definição, elencando tipos de ironia, dizendo que ela ganha funções variadas, que mudam conforme o efeito, meio, técnica, função, objetivo, praticante, tom ou atitude. Ademais, cada pessoa possui sua maneira de realizar a ironia, que não se diferencia somente em técnicas, estratégias ou estilos de época.

Outro entrave para o estabelecimento de uma definição seria o ofuscamento do conceito pela frequente ligação de ironia com sátira, paródia, humor, cômico ou grotesco, com os quais ela nem sempre se liga, ainda que se aponha, certas vezes, até mesmo ao trágico. Linda Hutcheon aponta que um dos

conceitos errôneos que os teóricos sempre têm de enfrentar é a fusão da ironia e humor (2000, p.20), não que entre essas duas esferas não haja ligação, mas uma não está diretamente ligada a outra.

Na diligência de traçar um caminho para definir ironia, D. C. Muecke, em seu estudo *Ironia e o irônico*, apresenta as modificações no uso desse vocábulo desde Aristóteles até a Modernidade para alocar a evolução de tal conceito desde o Romantismo.

Todos os tipos principais de ironia que foram praticados e todas as classes de fenômenos que ora consideramos irônicos foram reconhecidos, com maior ou menor clareza, como ironia. A partir de então, quase tudo pode ser classificado ou como reformulações, redescobertas, distinções entre a ironia “real” e a “chamada” ironia, esclarecimentos, classificações ou subclassificações; ou pode ser encarado como discussões mais gerais da natureza da ironia, seu lugar na vida intelectual e espiritual do homem e seu lugar com relação a outros modos literários (MUECKE, 1995, p.46).

Muecke argumenta acerca de uma “natureza dupla” (MUECKE, 1995, p.34) da ironia desta época, classificando-a em Ironia Instrumental, de natureza intencional, em que se usa a linguagem ironicamente a fim de se alcançar algum propósito; e em Ironia Observável, na qual se percebe algum acontecimento do mundo ou da humanidade como irônico.

Esse alargamento da definição de ironia que extravasa os limites do retórico (“dizer uma coisa e dar a entender o contrário” [MUECKE, 1995, p.48]) faz dela um constructo não apenas de linguagem, mas também de conhecimento de mundo que estimula “uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1995, p.48). Dessa maneira, a questão da conceituação atual da ironia ter tido início no Romantismo não é um fato fortuito.

A contradição própria da realidade humana em estabelecer uma existência, a que o próprio homem estará sujeitado e submetido, forma o cenário paradoxal perfeito para a inserção da ironia, que aparecerá tanto com o exame

crítico deste paradoxo (Ironia Observável), quanto na representação de uma conjuntura que desmistifica a suposta harmonia da condição humana em sua relação com o mundo (Ironia Instrumental), como se este em sua completude fosse um grande “palco irônico” (MUECKE, 1995, p.35), em que o homem teatraliza o drama da existência.

Muecke destaca, ainda, que existe uma atitude de cumplicidade, de identificação, entre o ironista e seu público que é essencial para que as etapas da ironia sejam rematadas, e que a tornará mais ou menos intensa, de modo proporcional ao “capital emocional” (MUECKE, 1995, p.76) investido pelo ironista no objeto da ironia.

O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não-expresso de significação contrastante (MUECKE, p.58).

Não obstante sua natureza plurifacetada, o que não se pode contestar é que a concepção contraditória da ironia, em que se falava algo a fim de que se fizesse compreender outra, alargou-se, e ser irônico é permitir um grande número de interpretações, cingidas apenas pelos limites da língua.

Para Muecke, a literatura sempre foi um grande cenário para contemplar e desenvolver a ironia. O autor sinaliza que a ironia tem substancialmente uma finalidade corretiva, possuindo a competência de recompor a estabilidade no momento em que passamos a enxergar a vida de maneira muito austera ou o contrário, quando não a levamos a sério de modo suficiente. Logo, “ela estabiliza o instável, mas também desestabiliza o excessivamente estável” (MUECKE, 1995, p. 19).

Ao estabelecer por via histórica um conceito para ironia, os apontamentos de D. C. Muecke nos revelam que a conceituação deste termo se

trata de algo vago, instável e que se mostra de múltiplas maneiras. De acordo com Muecke, o vocábulo ironia passou por diferentes significações no decorrer dos séculos ganhando significados diferentes conforme os lugares em que fora usado. Para Muecke, a transformação sofrida pela significação do termo ironia ao longo do tempo é resultado de uma mudança de paradigmas,

[...] e onde se encarava a ironia como algo essencialmente intencional e instrumental, em que se chegava a um propósito usando a linguagem de forma irônica, passou-se a considerá-la como algo observável e, por conseguinte, representável na arte, tornando-a passível de dupla significação. Onde ela era tida como uma prática mais restrita ou ocasional passou-se a generalizá-la. Onde se encarava a ironia como um ato finito ou uma forma de comportamento passou-se também a considerá-la como algo constante e autoconsciente". (MUECKE, 1995, p.34-35)

Para o professor Muecke, a figura do ironista é a de alguém que é capaz de

Ver alguma coisa irônica na vida [para] apresentá-la a alguém como irônica. (Se somos um artista, então apresentamo-la aos outros). Esta é uma atividade que exige, além de uma larga experiência devida e um grau de sabedoria mundana, uma habilidade, aliada a engenho, que implica ver semelhanças em coisas diferentes, distinguir entre coisas que parecem as mesmas, eliminar irrelevâncias, ver a madeira a despeito das árvores, e estar atento a conotações e ecos verbais (MUECKE, 1995, p.31).

Desse modo, perceber um sentido irônico resulta não apenas na capacidade de ver analogias, mas também na habilidade de moldar contrastes na mente de alguém. Agrega o poder de imaginar, de recordar ou de constatar alguma coisa que comporia um contraste irônico.

Ademais, um dos aspectos fulcrais da ironia é a oposição de aparência e realidade que atua, de maneira a possibilitar que tanto uma quanto outra possam ser compreendidas pelo leitor, o que a afasta inteiramente de qualquer tipo de engodo ou mentira, os quais objetivam ocultar completamente uma realidade pela aparência que se anseia criar.

Lélia Parreira Duarte em estudo que dedicou à compreensão dos fenômenos da ironia e do humor na literatura afirma:

Em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciadores irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (DUARTE, 2006, p.19).

A ironia incentiva o leitor a distinguir as múltiplas contingências de interpretação que o texto desnuda, ordenando, desse modo, que este atue de modo ativo, alerta ao que o texto tem a ofertar. O leitor participante, segundo Lélia Parreira Duarte, 2006, tem de possuir a habilidade de entender que a linguagem não tem significados fixos e que o texto pode revelar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar.

De acordo com Duarte, “a ironia é uma estrutura comunicativa que se relaciona com a sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente do que lírica ou envolvida” (2006, p.19), ou seja, é na literatura que a ironia se apresenta de modo mais intenso, uma vez ali o trabalho com a linguagem se realiza de modo mais reflexivo, pois os autores sabem a que fim pretendem chegar, têm consciência de seu processo de construção e percebem de modo claro a fragilidade da linguagem como produtora de sentidos.

E nenhuma linguagem se presta mais à presença da ironia que a literária, por suas características de arte feita com as palavras encenadas, as quais pretendem apresentar como verdadeiro um sentido fictício, tecido com a trama ilusória de sinais vazios a que se pode atribuir uma arbitrária significação” (DUARTE, s.d., p.8).

Em 2006, Lélia Parreira Duarte, em estudo que denominou *Ironia e humor na literatura*, classificou a ironia em dois tipos: retórica e *humoresque*.

Segundo a pesquisadora a chamada ironia retórica contempla a perspectiva intelectual, causada pelo estranhamento, pelo inesperado e pelo paradoxal, que se colocam em embate com o habitual, com o previsível. Em conformidade com Muecke, Duarte reitera que o papel essencial do receptor do discurso irônico é realizar o seu próprio raciocínio, agregando a contradição ao sentido pretendido. E afirma:

Esse tipo de ironia será assim basicamente (...) uma volta da seta semântica em que a palavra passa a ter outro conteúdo/significado, diferente do conteúdo/significado primitivo. Constitui-se então como ornato, luxo do discurso, cuja função será a de um sedutor deleite pragmático que, jogando com a expressão linguística e com o prazer da compreensão, pode fazer chegar a um conhecimento efetivo capaz de preencher possíveis lacunas da convicção intelectual. Ao mesmo tempo, a retórica do discurso irônico está sempre ligada a algum tipo de disputa pelo poder e pela dominação do outro (DUARTE, 2006, p.21/22).

Para Lélia Parreira Duarte, a ironia retórica representa o primeiro grau de evidência da ironia, por meio da qual entendemos a mensagem com a significação que contrasta com o exposto, recurso que pode provocar tanto a simulação quanto a dissimulação. Ainda que o conteúdo não exprima claramente o sentido almejado, não se pode deixar de levar em consideração que existe uma mensagem para ser compreendida, que algo é afirmado nela e pode significar a exaltação ou defesa de determinada ideologia.

Esse tipo de ironia preocupa-se com o convencimento, intentando a realização de desejos a fim de alcançar ou promover a manutenção do poder. De acordo com a pesquisadora, ele é usado com mais frequência no plano do enunciado de um texto, considerado como aquele em que os significados são estabelecidos e no qual há a identificação entre mimese e literatura, e completa: “trata-se de procedimento pragmático, com o objetivo determinado de busca de sentido e de realização de desejo, configurado geralmente através de jogos de engano, especialmente pelo complexo esquema do enganador enganado” (DUARTE, s.d., p.09).

Além disso, destaca-se sua recorrência na sátira social, uma vez que a ironia retórica apresenta tendência a enaltecer valores considerados como verdadeiros, servindo à moralização dos costumes na busca em combater males ou vícios sociais. De acordo com Lélia Parreira Duarte, “essa ironia de primeiro grau é antifrástica e simplista: a presença de incongruências indica que no texto onde ela se encontra não se diz o que se diz, o que nele está dito é o contrário do que deve ser compreendido” (s.d., p.09).

A finalidade da ironia denominada *humoresque*, ou de segundo grau, não é falar o contrário ou dizer algo sem realmente fazê-lo, mas sim preservar a ambiguidade da ironia e mostrar a “impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, pois o texto construído com essa ironia se configura como código evanescente e lugar de passagem” (DUARTE, 2006, p.31-32). Esse tipo de ironia se apoia na de primeiro grau para desmistificá-la, considerando que a *humoresque* se estrutura na e pela linguagem, vale destacar que ela se coloca no plano do significante para mostrar a existência de múltiplos sentidos para um texto e a impossibilidade de estabelecimento de um sentido absoluto. Alocada na esfera da enunciação e não na do enunciado, o uso desse recurso na literatura mostra-nos que os sentidos de um texto podem ser relativizados pelo seu receptor, por isso o autor usa de recursos próprios para comunicar-se com o leitor a fim de demonstrar a variada possibilidade de significados que podem ser tecidos conforme se dá a organização da trama textual.

Enquanto o campo da ironia retórica é o do engano, da sedução, o da literária é o da denúncia de jogos de enganos, da desmistificação da sedução. Do bordado em torno do vazio, no lugar onde a linguagem se confessa construção, artifício, busca ilusória de significação” (DUARTE, s.d., p.09)

E a professora Lélia completa:

(...) a ironia *humoresque* ocorre em momentos de distensão, embora exija um espírito alerta e ativo, capaz de afirmar sua substância nas fronteiras, consciente de que o absoluto se realiza e ao mesmo tempo se destrói num momento fugidio.

Ironizar será, nesse sentido, distanciar-se, poder colocar questões, transformar presença em ausência, introduzir no saber o relevo e o escalonamento da perspectiva. Em razão disso o mesmo já não será o mesmo, mas um outro. Será ter flexibilidade, prevenir-se contra o desencanto com a arte de examinar superficialmente, sem se envolver como o fanatismo exclusivista. Pela recusa do envolvimento e do encantamento, a ironia *humoresque* será uma *gaieté* um pouco melancólica, inspirada na descoberta da pluralidade: nossos sentimentos e ideias devem renunciar à solidão senhorial e coabitar no tempo e no espaço com a multidão, preferindo a justiça à intimidade. (DUARTE, 2006, p.33).

A ironia *humoresque*<sup>16</sup>, segundo a autora, (2006, p.37), aparece da compreensão de que a existência está em discordância consigo mesma e com o mundo, porque os anseios do homem enfrentam-se contra a infalibilidade de sua morte, o enigma do futuro, a limitação de seus poderes, a força da biologia, a obstinação das forças naturais, em que a infinita insaciabilidade do desejo encontra finitas possibilidades de satisfação. Por isso, existe tanta manifestação de decepção nos textos que usam essa ironia como recurso textual.

---

<sup>16</sup> A ironia *humoresque* é também chamada de filosófica, de conciliação, literária ou simplesmente humor.

Frequentemente existem mais anelos do que meios para colocá-los em execução. Sempre a realidade se apresenta mais circunscrita do que o plano das ideias. Novamente, não teria como ser diferente, a função do leitor e sua interpretação são essenciais, já que a observação dessa ironia é realizada “pela consciência do contraste entre aparência e realidade e pela capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios e nas incongruências” (DUARTE, 2006, p.38).

Na realidade, essa ironia será um fruto comum partilhado entre o autor e leitor, uma vez que os componentes essenciais da organização comunicativa são emissor, receptor e mensagem, o que pressupõe uma partilha do código entre os dois extremos do processo.

Caminhando, temos ainda o grandioso trabalho desenvolvido por Linda Hutcheon, *Teoria e política da ironia*, em que a autora discorre acerca da ironia enquanto tropo retórico que se constitui como maneira pela qual o sujeito enxerga o mundo. A estudiosa se interessa pela temática ao perceber que a ironia passa a ser um modo de expressão problemático no fim do século XX, daí sua tentativa incide em buscar entender como e por que a ironia acontece, buscando tratá-la como um tópico político, em seu sentido mais amplo.

Hutcheon aponta em seu estudo a natureza transideológica da ironia que consiste no fato de a ironia conseguir funcionar taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses. Vale destacar que em Hilda a ironia apropria-se desta natureza constituindo-se em uma importante estratégia de oposição marcada por relações plurais entre o texto, a elocução e seu contexto. A cronista apropria-se do discurso irônico para fazer uma transmissão intencional tanto da informação quanto de sua atitude avaliadora do fato narrado em suas crônicas, indo além do que é apresentado explicitamente, pois a ironia acontece, justamente, “no espaço entre o dito e o não dito” (HUTCHEON, 2000, p.30).

Portanto, o percurso traçado até aqui aclara o ponto de partida e chegada em que nos apoiaremos para tecer as discussões acerca do uso da

ironia em Hilda Hilst e nos conduz a compreender de que maneira este fenômeno foi se constituindo enquanto recurso estético na esfera literária.

### **3.4 Finas farpas destiladas: a ironia hilstiana**

É justamente dessa ironia reveladora de uma tensão do homem com o mundo que a voz hilstiana se apropria. Dona de uma dicção que sabe onde chegar, Hilda recorre ao recurso da ironia demonstrando plena consciência de seu processo de escritura. Hilst, a molde de Sócrates e sua técnica de partejar ideias, instaura questionamentos que visam contestar aspectos sócio-políticos e humanos, abalando concepções tidas como adequadas para o contexto e desvelando, dessa maneira, a potencialidade do dizer literário e a capacidade própria da literatura de dar sentido aos vazios humanos. Ou seja, por meio da ironia, Hilst potencializa um discurso que demonstra toda a consciência de que a literatura é construída em um espaço onde se desvela um anseio de comunicar-se a fim de completar os vãos da alma humana, escreve-se para vencer a frustração diante da vida e também para vencer o medo e as angústias que atormentam a alma humana.

A postura polêmica adotada por Hilst em sua produção cronística revela-nos a voz de uma escritora preocupada com as questões de seu tempo e que não pretende fazer literatura como forma de fugir da realidade, mas como maneira de pensá-la criticamente. Em textos polêmicos, Hilst destilou seu “veneno” e arrancou as máscaras de uma sociedade hipócrita; a autora falou sem medo e sem pudores de problemas sociais historicamente consolidados e desmascarou a elite não apenas campineira, embora essa em especial, mas toda a burguesia brasileira.

A adoção desse comportamento tido por muitos como ousado sempre foi motivo de duas posturas por parte dos seus leitores ou se afastavam ou se aproximavam cada vez mais usando como justificativa sempre o hermetismo ou

profundidade de sua escrita ou a ousadia de seu projeto literário. Mesmo declarando nunca ter pensado em leitor (HILST, 2007, p.127), vemos que os textos de Hilda buscam um leitor que está perdido e que precisa ser encontrado. Sem se render a uma literatura de massa Hilst mergulha seus textos em uma linguagem que beira o banal, mas que na verdade tratam de assuntos sérios e que precisam ser pensados de modo universalizante, e o veículo encontrado pela escritora foram as páginas do jornal campineiro.

Ao pensarmos seus textos produzidos para o jornal é importante destacar que, naqueles em que a autora opta pela instauração de polêmicas, nada é gratuito. Dona de uma dicção incisiva e que, muitas vezes, pretende atacar os valores burgueses da sociedade brasileira, ora pela via da ironia ora pela do questionamento agressivo, Hilst apresenta em alguns textos expressões depreciativas a fim de atingir os objetivos que tem em mente: estabelecer um lugar de fala, delimitar seu posicionamento político, estético, literário, etc., demarcar as ideias que pretende suscitar e as que anseia que sejam sobrepujadas, assim como também apresentar quem são aliados e quem são adversários. Outro aspecto recorrentemente usado por Hilda em suas crônicas é a abertura para o humor provocado pela ironia. Ao fazer isso Hilst pretende suavizar expressões mais fortes, tornando-as mais agradáveis e cativando o leitor, ou intensificar a crítica, dando ao texto um matiz de galhofa que achincalha seu alvo ou seu destinatário, por meio da mobilização de um capital cultural e social.

Ao tentar caracterizar os textos tidos como polêmicos Nívia Maria Santos Silva destaca que “O texto polêmico, antes de tudo, é uma performance em defesa de uma opinião (ou opiniões) que revela muito das escolhas de seu produtor e, conseqüentemente, de seu campo de atuação” (2015, p.03).

Assim, com uma linguagem viperina Hilst incita as pessoas a pensarem a sociedade contemporânea e suas mazelas, como faz na crônica “Ou estaremos em Londres?”:

Gente! Tô besta! Nunca vi uma urna provocar tanto bizantino fuzuê! Não é de uma urna qualquer que eu estou falando, mas de uma urna fúnebre! Resumindo: os meios literários de São Paulo estão alvoraçados porque dois vates brasileiros, os senhores Bruno Tolentino e Augusto de Campos, fizeram diferentes traduções de um poema intitulado *Praise for na urn* (que naturalmente todos vocês conhecem) do poeta norte-americano Hart Crane (matou-se em 1932, atirando-se ao mar). Dois grandes jornais paulistas têm publicado páginas e páginas sobre a “celeuma” das traduções, e os dois vates se digladiaram com muita emoção. Um, porém, o sr. Bruno Tolentino, escreveu com bastante fair-play e graça, no meu entender, e outro, o sr. Augusto de Campos, com a cólera espumante de Jeová, aquela de te deixar largada e acabadaça. Quero, neste meu espaço, dar minha modesta contribuição a essa ‘querela’ da maior importância pro nosso miserável, analfabeto e triste quinto mundão. Ou estaremos em Bizâncio? Alô alô, Constantinopla?

*Modesta contribuição de Hirido Hirdis, poetinha da região*

E rabo de rei cê come assado?  
 E do sapo Liu-Liu cê come cru?  
 E que cor que é a crica da barata?  
 E bunda de grilo é poesia abstrata?  
 E concretude, negada, o que é, o que é?  
 E fiofó engole bolinha de gude?

*Ode a uma turma*

Ó Tolentino, Ó Augusto  
 Que importa se houve “urnas”, “corcéis”  
 E “arrebóis” até?  
 O certo é que entre vosotros  
 Houve cascos  
 E ao invés de licores e “gargântuas”  
 Houve turras e mé.  
 O coração preclaro do Poeta  
 Emurcheceu de tantos dissabores  
 E a rodela de muitos escritores  
 Vos sentiu a curra  
 Fechando-se no escuro  
 Engruvinhada, aos urros  
 Panicosa de medo das palavras  
 De dois vates de lustro  
 Mexericando sobre urnas fúnebres.  
 Aquietai-vos, vos peço.  
 Já não nos basta o pejo  
 De saber nada nos Brasis-“subúrbio”  
 Muito menos em inglês  
 Essa língua de lobbies e de reis  
 Pois, porque os nós daqui  
 Só reconhecem o braço do FMI  
 Que quando se levanta

Se transmuta em machado  
 E portanto da língua não sabemos  
 Pois na hora da crica, os celerados  
 Graças ou não a Deus, nunca a meteram.  
 Meteram-na ou não? De gramática  
 E prazeres, perdão, ando esquecido  
 Pois de sabença, foi-se-me  
 Formalidade e tesão.  
 Aquietai-vos, ó bardos!  
 De oiti fechado  
 Muito menos não durmo  
 E muito menos cago  
 Tremuloso de medo  
 Dos dois dardos!

(domingo, 9 de outubro de 1994)  
 (HILST, 2007, p.-274-276)

Podemos observar que a crônica hilstiana brinca com as palavras surpreendendo seu leitor ao usar a realidade para provocar sua reflexão. Enquanto a sociedade parece se digladiar em razão de traduções diferentes para um poema, ela chama a atenção para a insignificância de tal fato em comparação aos grandes problemas sociais enfrentados diariamente pelo cidadão brasileiro.

Trata-se, no caso, da polêmica que ganhou as páginas de grandes jornais brasileiros, possivelmente uma das maiores discussões na história da tradução brasileira, ocorrida entre setembro e outubro de 1994, usada por Hilst como mote de sua crônica: o tradutor e poeta Bruno Tolentino<sup>17</sup> escreveu uma resenha sob o título "Crane anda para trás feito caranguejo", na qual teceu severas críticas a uma tradução de Augusto de Campos para o poema "Praise for an Urn"<sup>18</sup>, de Hart Crane.

---

<sup>17</sup> A nível de informação destaco que Bruno Tolentino morou com Hilda Hilst em a Casa do Sol, onde permaneceu por um tempo, até que Hilda pediu que ele procurasse outro lugar para viver, pois não se sentia à vontade com ele, e considerava que ele levava as coisas muito a sério. Yuri Vieira, amigo de Hilda e que também morou junto com ela e Bruno na Casa do Sol escreveu uma crônica intitulada "Por que Bruno Tolentino chateava Hilda Hilst?" que reproduzo aqui em anexo:

<sup>18</sup> Acho interessante destacar em anexo as traduções do poema original, uma vez que a análise do poema e o próprio texto construído por Hilst leva em consideração elementos que aparecem nas traduções que provocaram a polêmica.

Tolentino em seu texto refere-se a Campos como um " vaidoso prepotente", "um delirante autoritário", um "mata-mosquitos" cultural que "sucumbe a um subparnasianismo". Como resposta a essas afirmações consideradas vituperativas, Campos publica uma resposta em que critica a posição assumida por Tolentino no debate: "o articulista (*B.T*<sup>19</sup>) se permite alinhar um expurgo de insultos e grosserias a meu respeito, com a clara intenção de injuriar-me e de tentar denegrir a minha reputação de escritor"; e completa: "Não se pode confundir, no entanto, divergência com violência e crítica com coice", mas não deixa de tecer críticas à tradução feita por Tolentino e afirmar o quão se sente injustiçado com o posicionamento dele:

[...] estou certo de que não mereço a infame tentativa de linchamento intelectual de que fui vítima e me sinto à vontade não só para repudiar esse injusto tratamento como para recusar-me a trocar argumentos com um mero arrivista, um saltapocinhas internacional, que em vez de ascender por seus próprios méritos, quer conquistar espaço e notoriedade a tamancadas, fazendo uso da tática surrada de provocar e difamar os seus pares mais conhecidos. Sobre a leitura torpe que faz dos meus versos, basta-me dizer com Marcial: "Quem recitas meus est, o Fidentine, libellus: / sed male cum recitas, incipit esse tuus." Ou em tradução sempre livre: "Os versos que citas, Fedentino, são meus: / mas tão mal os recitas que parecem ser teus."

[...] é tão risível o seu arremedo, recheado de pés-quebrados e de rimas pobres, frouxo e adiposo a ponto de acrescentar ao texto uma estrofe inteira inexistente no original, que não é preciso buscar nenhuma pérola de retórica para retrucar a esse ataque de cólera ao mesmo tempo tolo, doente e cretino –ou numa só palavra-valise: Tolentino. O leitor que julgue... (CAMPOS, 1994, s. pág.)

Tal polêmica permaneceu estampada nos jornais ainda por algumas semanas, em um bate-rebate de críticas estendidas em réplicas e tréplicas em defesa de um ponto de vista. Em todas, o caráter polêmico permaneceu por meio de afirmações fortes que, muito além de criticarem as traduções do poema

---

<sup>19</sup> B.T leia-se Bruno Tolentino.

inglês, criticavam as posições teóricas dos tradutores. Nesse processo todo, os mesmos contaram com adesões que valorizavam, ou não, suas posturas. Tal embate ganhou tamanha notoriedade e alvoroço que Hilst optou por entrar em cena para ironicamente criticar a tamanha preocupação dos intelectuais brasileiros com a problemática da tradução frente ao cenário de miséria e caos que o país vivia naquele período.

O título da crônica, de caráter questionador, já nos coloca uma dúvida: “estaremos em Londres?”. A referência espacial escolhida pela cronista nos remete a uma nação de primeiro mundo com economia desenvolvida onde a problemática suscitada seria normalmente aceitável, considerando os índices de desenvolvimento local, no entanto esse questionamento tem como objetivo nos situar no contexto de produção que o debate se instaura: Brasil, país em desenvolvimento cuja economia é corroída pelos índices de corrupção que afetam ferozmente a oferta de serviços básicos para a população, contribuindo para aumentar os índices de desigualdade social e econômica, problema crônico enfrentado pelo brasileiro diariamente.

Além disso, vale destacar que ao iniciar o título por uma conjunção coordenativa alternativa Hilst sugere que há opções que não foram expostas e que a pergunta subjetivamente nos remete à importância do debate dos autores no contexto sócio-político em que se inserem. Portanto, a proposta da autora pode ser entendida pelo questionamento implícito: estaremos no Brasil ou estaremos em Londres?

Já no final do primeiro parágrafo a autora trabalha mais uma vez com a dúvida marcada pela conjunção ‘ou’ na afirmação “Ou estaremos em Bizâncio?”, o que nos aponta mais uma vez que a polêmica apresentada por Hilda e todo o espaço a ela dedicado no jornal faz todo sentido em países social, econômica e culturalmente desenvolvidos, como é o caso de Londres e de Bizâncio, hoje conhecida como Constantinopla, cidade requintada e cosmopolita. Mas lembrar, também, que trazer Bizâncio para a discussão é lembrar que bizantinismo é pejorativamente usado para referir ato ou tendência frívola, pretensiosa, inútil. Tudo isso sinaliza também outro questionamento que é desenvolvido no corpo

da crônica: o debate é relevante para o contexto brasileiro? A resposta para essa pergunta vem claramente exposta em: “Quero, neste meu espaço, dar minha modesta contribuição a essa ‘querela’ da maior importância pro nosso miserável, analfabeto e triste quinto mundão”.

Observa-se que o discurso hilstiano se constrói de acordo com a concepção irônica clássica, aquela em que se diz algo pretendendo que o oposto seja compreendido; ao dizer “maior importância” e em seguida elencar uma série de características que desfavorecem tal importância a cronista pretende que o leitor veja que o debate acalorado entre Tolentino e Campos não tem relevância nenhuma para a grande maioria dos brasileiros que mal têm acesso a uma educação de qualidade e, por isso, não podem participar ativamente deste debate, pois sequer sabem do que ou de quem se trata, concepção reafirmada pelo uso da ironia na passagem: “[...] os senhores Bruno Tolentino e Augusto de Campos, fizeram diferentes traduções de um poema intitulado “*Praise for an urn*” (que naturalmente todos vocês conhecem) [...]”.

A ironia se instaura aqui enquanto estratégia argumentativa que visa despertar no leitor o interesse, não pela ‘querela’ acerca da tradução de “*Praise for an Urn*”, mas pelas questões políticas e sociais que tanto afligem os cidadãos brasileiros diariamente, mas que são ora esquecidas, ora omitidas, ora ignoradas ou ora maquiadas pela grande mídia, donde o recurso à ironia é usado para intensificar o teor da crítica social desenvolvido ao longo da crônica. Estratégia que Hilst usa para que seu texto não constitua apenas um olhar amargurado em face das questões por ela suscitadas.

Pode-se também observar que a organização do texto baseada na lógica dos contrários, coloca a perspectiva apresentada pela autora na esfera da contradição, e, ao trabalhá-la, é possível perceber a contradição na sua qualidade de evento polifônico, que atesta a presença do enunciador, faz escutar uma voz e diferencia locutor e enunciador. Dessa maneira, a ironia contrapõe o dito com o que de fato se quis dizer, como aponta Ducrot (1987, p. 197): “Um enunciador irônico consiste sempre em fazer dizer, por alguém diferente do

locutor, coisas evidentemente absurdas, a fazer, pois ouvir uma voz que não é a do locutor e que sustenta o insustentável.”

Outro aspecto relevante que merece ser destacado nesta análise é a maneira como a voz enunciativa da crônica personifica a indignação e perplexidade frente ao que será exposto. Em “Gente! Tô besta!” a recorrência a uma linguagem coloquial e o uso do vocativo para interpelar o leitor são recursos utilizados para provocar uma aproximação com a voz narrativa e marcar a sua indignação diante de tanto “fuzuê” provocado pela discussão em voga. Desse modo, essa tentativa de aproximação feita por Hilst ao inserir o leitor em sua escrita e chamá-lo para participar de sua perplexidade é uma estratégia que faz da ironia destilada pela autora um recurso argumentativo que demanda dele, leitor, uma ação ativa no processo de negociação e interpretação do sentido. Assim, bem se verifica que o implícito não se recupera prontamente na troca dos enunciados, mas na contradição dos valores argumentativos arraigados às comunidades.

Neste processo de aproximação, Hilst brinca com a multiplicidade de sentidos da palavra ‘urna’<sup>20</sup> e delimita sua significação ao deixar claro que “não é de uma urna qualquer que eu estou falando, mas de uma urna fúnebre!”, e logo em seguida, por meio do emprego da palavra “resumindo” ela simplifica toda a polêmica em poucas linhas e deixa clara sua opinião acerca do posicionamento dos autores: “[...] os dois vates se digladiaram com muita emoção. Um, porém, o sr. Bruno Tolentino, escreveu com bastante fair-play e graça, no meu entender, e outro, o sr. Augusto de Campos, com a cólera espumante de Jeová, aquela de te deixar largada e acabadaça”.

Vemos que, ao brincar com a polêmica, Hilda Hilst recorre ao humor para inserir-se na discussão. Vale lembrar que a autora em nenhum momento

---

<sup>20</sup> Segundo dicionário Houaiss virtual, a palavra **urna** pode significar: local, geralmente um recipiente pequeno e com tampa, onde se depositam as cinzas dos mortos; receptáculo usado para recolher votos, cupons, números para um sorteio, sugestões etc.; *metragem antiga* entre os romanos, unidade de capacidade equivalente a meia ânfora; cápsula ('parte essencial').

pretende desvalorizar o papel da literatura e a importância de que ela seja discutida nos veículos de comunicação, mas tem em vista colocar a questão como irrelevante frente a todo um contexto social de miséria, analfabetismo e tristeza enfrentado pelos brasileiros diariamente e ignorado por esses mesmos veículos midiáticos que tanto privilegiaram tal embate de ideias circunscrito a um pequeno grupo social. Por isso, Hilst opta por usar o “seu” espaço do *Caderno C* para dar sua “modesta contribuição”.

Nesse momento, mais uma vez a autora brinca com a linguagem e afirma que fará uma “Modesta contribuição de Hirdo Hirdis, poetinha da região”. Observa-se que tal brincadeira se constrói de modo irônico e excita o riso que escancara a crítica. Ao usar termos como ‘modesta’ e ‘poetinha da região’ a autora quer apresentar termos que mostram a insignificância do debate, e a ‘modesta’ contribuição de seu sujeito poético, aqui nomeado Hirdo Hirdis, que em nada mudará os rumos da discussão, pois ela é também uma ‘poetinha da região’ e não integra o grande cânone literário e nem se instala no centro da produção literária brasileira.

O uso da expressão “poetinha da região”, também nos faz pensar numa analogia com global e local, ou local e universal. Se considerarmos que a dinâmica do debate suscitado pela tradução do poema inglês atingiu uma esfera global, a contribuição de Hilst pretende sair desse mesmo “local” para alçar-se a essa outra esfera, mais ampla. Esta seria uma forma encontrada por Hilst para inserir-se nos espaços relegados a ela pela crítica que por muito tempo ignorou sua vasta produção literária, acusando-a de hermeticidade. Quer algo mais hermético que este debate? poderia ser o questionamento hilstiano.

E a “modesta contribuição” vem marcada por uma linguagem ferina, cheia de coloquialidade que brinca com a baixeza de um linguajar chulo que aborda as genitálias para tratar de conceitos estético-literários. Linguagem esta que permeou a discussão entre Tolentino e Campos. Em seis versos o sujeito poético sinaliza a imprecisão dos conceitos de poesia abstrata e concreta e lança uma série de questionamentos elencados para investir, com toda a ferocidade do seu ácido dizer poético, a crítica certa que desvela o real:

Modesta contribuição de Hirdo Hirdis, poetinha da região

E rabo de rei cê come assado?  
 E do sapo Liu-Liu cê come cru?  
 E que cor que é a crica da barata?  
 E bunda de grilo é poesia abstrata?  
 E concretude, negada, o que é, o que é?  
 E fiofó engole bolinha de gude?

Observe-se ainda que todos os versos são constituídos por interrogações plasmadas com o emprego de gírias que se referem à genitália: como ‘rabo, crica, bunda, fiofó’, sendo que, muitas vezes, o pudor cerca a referência vulgar a esses órgãos. Mas aqui Hilst usa tais termos, evitando maquiá-los, e elegendo-os mesmo provocativamente. Seria, sem dúvida, uma forma de chamar o leitor para o texto. Escandalizando-o, também o atrai, haja visto o inegável interesse despertado por textos que optam por esse tipo de linguagem.

Esta é uma alegação da própria autora que em determinado momento de sua carreira escolhe escrever o que foi vulgarmente chamado de ‘pornografia’ ou ‘bandalheira’ a fim de atrair a atenção do leitor para suas obras. Atitude essa muito abordada pela crítica especializada, mas que lhe rendeu muitos leitores.

Uma curiosidade: na crônica-poema aparece ainda a personagem Liu-Liu, que é o sapo de *O caderno rosa de Lori Lamby*. Em uma espécie de empréstimo, Hilst recupera uma personagem que conta histórias sobre o cu<sup>21</sup> para questionar de que maneira se come o rabo do rei e do sapo Liu-Liu.

Ainda na mesma crônica observamos que Hilda faz uma espécie de bricolagem de gêneros para mostrar toda a sua indignação frente ao debate de

---

<sup>21</sup> Basta lembrarmos das histórias do sapo Liu-Liu em *O caderno Rosa de Lori Lamby*: “Mas olha, tio, o segredo é que eu estou escrevendo agora histórias para crianças como eu e só quero mostrar para o senhor pra ver se essas também o senhor quer botar na máquina. Eu acho que elas são lindas! São histórias infantis, sabe, tio. Se o senhor gostar, eu posso fazer um caderno inteiro delas. O nome desse meu outro caderno seria: *O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias*”. (HILST, 1990 [2005, p. 97])

Tolentino e Augusto. E depois de uma pequena narração para situar o leitor e uma “modesta contribuição” para tratar de conceitos estéticos, Hilda constrói uma ode<sup>22</sup>, nos moldes clássicos.

Em “Ode a uma turma”, poema que integra a crônica “Ou estaremos em Londres”, percebemos inicialmente a quem o sujeito poético deseja se referir: a ode é construída para aqueles que estão se debatendo em torno das concepções estéticas norteadoras do embate entre Bruno Tolentino e Augusto. E o sujeito começa o poema evocando “Ó Tolentino, Ó Augusto”. Aqui mais uma marca da ironia hilstiana é destilada: uma mudança brusca no emprego da linguagem é a estratégia encontrada para mostrar a delimitação do debate: se a linguagem coloquial amplia o público, a formalidade da ode o afasta. Esta estratégia usada pelo eu poético visa mostrar o quanto a discussão em voga restringe-se a um público específico, uma vez que até aquele momento a autora parece estar dirigindo-se ao leitor, mas é a partir deste momento que começa a falar com os autores da polêmica. Como se quisesse chamar o ‘ouvinte’ para a discussão e a referência dos nomes dos poetas envolvidos na polêmica claramente especifica a quem ela convoca.

Vê-se em “Ó Tolentino, Ó Augusto/Que importa se houve “urnas”, “corcéis”/ E “arrebóis” até?/ O certo é que entre vosotros / Houve cascos / E ao invés de licores e “gargântuas”/ Houve turras e mé.”, que a convocação feita por Hilda a Tolentino e Augusto é uma chamada para a falta de foco, que saiu da esfera estética e alcançou a personalidade, transformando-se em uma mera troca de ofensas que objetivavam mostrar quem possuía maior contundência de ataque. Basta observar de que modo a polêmica foi conduzida pelos próprios autores nos textos veiculados nos jornais do período:

“não é preciso buscar nenhuma pérola de retórica para retrucar a esse ataque de cólera ao mesmo tempo tolo, doente e cretino

---

<sup>22</sup> A ode caracteriza-se por um poema que possui um tom alegre e entusiástico, e trata-se de uma composição de tom elevado.

–ou numa só palavra-valise: Tolentino”.(CAMPOS, 1994, s. pág.)

“o episódio só evidencia que ele (B.T.) não tem nível intelectual nem responsabilidade para ocupar o posto que ocupa nesse prestigioso jornal. Mostra-se da mesma altura do apagado esboço de poeta e tradutor (alguém conhece?) que irremediavelmente é e sempre será”. (CAMPOS, 1994, s. pág.)

“um vaidoso prepotente, mais um delirante autoritário em um país que se cansou deles”. (TOLENTINO, 1994, s. pág.)

“não sabe versificação inglesa,, mal sabe inglês e não consegue fazer versos na própria língua...” (TOLENTINO, 1994, s. pág.)

[...] é tão risível o seu arremedo, recheado de pés quebrados e de rimas pobres, frouxo e adiposo a ponto de acrescentar ao texto uma estrofe inteira, inexistente no original. (CAMPOS, 1994, s. pág.)

Que ‘reputação de escritor’ é essa que não suporta começar ou acabar numa análise de texto? (TOLENTINO, 1995, s. pág.)

Nívia Maria Santos Silva no estudo em que se debruça sobre a atitude polêmica de autores enquanto atitude estética e eletiva afirma sobre Bruno Tolentino:

[...] Tolentino produz classificações depreciativas acerca da tradução de Augusto de Campo, através das quais objetiva colocar em cheque sua erudição: “cacoetes pseudo-cultos” (TOLENTINO,1995, p.45), sua escolha estético-literária: “o augusto escriba sucumbe ao sub-parnasianismo” (TOLENTINO,1995, p.47), sua inteligência: “ignorância do inglês idiomático” (TOLENTINO,1995, p.47), e chega à conclusão de que Campos não passa de “um insosso dublê de Pitanguy literário” (TOLENTINO,1995, p.51).

O sujeito poético em Hilst ao afirmar :“houve cascos [...] turras e mé” aponta que o debate instaurado em torno da tradução do poema de Crane foi apenas um estopim para um debate muito maior: a oposição teórica dos autores participantes da polêmica, pois enquanto Augusto de Campos posicionava-se como um defensor da poesia concreta que rompia com o verso tradicional e propunha uma nova forma poética, sendo inclusive um de seus criadores, Bruno

Tolentino repudiava o concretismo e apostava na defesa das formas tradicionais da poesia, pregando o conservadorismo e a valorização das formas clássicas. Por isso, o embate travado pelos autores nos jornais pode ser considerado um debate teórico acerca de suas concepções estético-literárias.

Além disso, o eu poético deixa claro que ao invés de se sentarem à mesa para celebrarem, os envolvidos preferiram o ataque e a briga. No poema a celebração negada é marcada pelos termos licores e gargântuas<sup>23</sup> em oposição a cascos e turras.

Ademais, como forma de referenciar a polêmica em torno das traduções o sujeito poético usa termos que aparecem nos textos traduzidos por Campos e Tolentino e afirma que pouco importa a distinção dos termos nas diferentes traduções, o importante de fato é que ao pensar e traduzir o mesmo texto sob múltiplas concepções teóricas o debate foi implantado. Todo esse embate de ideias silenciou vozes “o coração preclaro do Poeta / Emurcheceu de tantos dissabores”, pois quem se envolveu na polêmica não foram os poetas, mas os críticos literários.

Sobre o histórico dessa polêmica acerca das duas traduções do poema inglês, percebe-se que houve o envolvimento de vários intelectuais brasileiros em favor dos lados que representavam seu ideário.

No entanto, a ode aqui significa uma analogia com os textos de Tolentino e Campos, mas ao invés de louvar “urnas”, o eu lírico repudia toda a problemática contextualizando histórico-socialmente a irrelevância da discussão dos vates:

Aquietai-vos, vos peço.  
Já não nos basta o pejo  
De saber nada nos Brasis -“subúrbio”  
Muito menos em inglês

---

<sup>23</sup> No Brasil é comum a celebração marcada por bebida e comida.

Essa língua de lobbies e de reis  
 Pois, porque os nós daqui  
 Só reconhecem o braço do FMI  
 Que quando se levanta  
 Se transmuta em machado  
 E portanto da língua não sabemos  
 Pois na hora da crica, os celerados  
 Graças ou não a Deus, nunca a meteram.  
 Meteram-na ou não? De gramática  
 E prazeres, perdão, ando esquecido  
 Pois de sabença, foi-se-me  
 Formalidade e tesão.  
 Aquietai-vos, ó bardos!  
 De oiti fechado  
 Muito menos não durmo  
 E muito menos cago  
 Tremuloso de medo  
 Dos dois dardos!

Vemos que a ironia hilstiana é destilada de modo ferino e a crítica se constrói tomando o contexto social dos brasileiros como pano de fundo. O clamor registrado para que cesse o debate vem seguido de uma justificativa muito plausível: os autores desconhecem os Brasis-subúrbio, ou melhor, não conhecem os vários Brasis dentro do próprio Brasil, por isso o pedido para que se aquietem está acompanhado de uma descrição clara da realidade brasileira.

A ironia veicula uma crítica que procura olhar para aqueles que foram esquecidos, para as vítimas de todo um processo social excludente e massacrador.

Lembremo-nos que para Muecke, a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas (1995), processo recorrente na obra hilstiana, pois o dito por ela não está pronto, ele é construído em um processo de relações que se estabelecem na relação leitor-texto, uma vez que a ironia aparece enquanto modo de representação da realidade demonstrando o modo como as relações sociais são vistas pelo olhar de Hilda.

Linda Hutcheon mostra em seu estudo acerca do tema de que modo a ironia pode se transformar em instrumento de crítica e, em Hilda, notamos que a

atitude irônica é ferramenta de denúncia e desvelamento social, instrumento questionador da ordem vigente, dos códigos de conduta e das estratégias repressivas. Ao desferir o tom irônico em crônicas que buscam no real o substrato para a palavra, a escritora paulista demonstra claramente sua tomada de consciência face às realidades histórico-sociais.

“Aquietai-vos, ó bardos!”, eis o clamor chave da ode, em que o silenciamento de uma discussão restrita é solicitado, bem como se registra uma conclamação para o uso da literatura para pensar questões mais relevantes do cenário brasileiro.

Característica recorrente na produção cronística de Hilst, a ironia incita o riso e propicia um posicionamento diante do cenário sóciopolítico como já assinalamos em vários pontos, rompendo-se assim na crônica a leveza que sempre caracterizou o gênero, e instituindo-se um tratamento cáustico e feroz. Trata-se, então, de uma ironia que pode denunciar o desespero humano frente a uma sociedade que perdeu a noção de ética.

### **3.5 As arestas da ironia na cronística hilstiana**

Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia* apresenta a ironia enquanto tropo retórico que se revela como um modo de ver o mundo, buscando tentar entender como e por que a ironia é usada e entendida como uma prática ou estratégia discursiva, preocupando-se com a ironia em uso, no discurso, na cena social e política.

No longo estudo que desenvolveu, a estudiosa mostrou que a ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação (HUTCHEON, 2000, p.17), abordando o modo como as arestas críticas da ironia apontam para a complexidade semântica que envolve o processo irônico, suas

comunidades discursivas, a intencionalidade do ironista<sup>24</sup> e os elementos contextuais que se apresentam como estruturadores do discurso irônico.

Daí a compreensão da ironia ser um jogo em que o estabelecimento das estratégias depende não apenas da intenção de quem produz a ironia, mas também daquele que a recebe, denominado por Hutcheon de interpretador, o qual “pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta” (HUTCHEON, 2000, p.28). Assim, o interpretador e o ironista são os principais participantes deste jogo.

Para a estudiosa: “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal – pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia ‘acontecer’” (HUTCHEON, 2000, p.22/23). Além disto, a situação discursiva, juntamente com o dito ironista e o interpretador, formam o tripé que colabora para a construção do sentido irônico alavancado nas relações dinâmicas e plurais entre o texto e a elocução e todos os fatores e elementos envolvidos no jogo.

Hutcheon considera ainda que a ironia representa uma atitude avaliadora do ironista em relação ao fato ironizado, constituindo-se na “transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente” (HUTCHEON, 2000, p.28); daí a ironia ser considerada uma importante estratégia de oposição.

Nessa perspectiva, Hilda Hilst usa a aresta afiada da ironia em suas crônicas para atacar paradigmas sociais em voga, destacando as consequências de determinados modelos sociais:

### **As afinidades não eletivas**

---

<sup>24</sup> Para Linda Hutcheon, o ironista define-se como aquela pessoa que “pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação)” (HUTCHEON, 2000, p.28).

Perguntaram àquele mocetão que degolou pai e mãe o porquê daquele horror. Resposta: “Meus pais me reprimiram”. Coitadinho! Fofada: enquanto durar esta epidemia de matricídios e parricídios, sinto-me na obrigação de “ofertar” alguns prudentes conselhos aos pais e às mães. Primeiro: se o seu certamente brilhante filhinho adolescente estiver tristinho ocioso ou com *spleen* ou *cafard* ou inquieto, com pulsões surreais sensoriais, por favor, não o tencione, não o reprima, não se atreva a sugerir a prima, “faça você mesma”, coloque-se de imediato em decúbito dorsal, peça perdão aos guias, e tente antes de deitar-se a dança do ventre, pois se você tiver sorte ele há de se tranquilizar só com isso. Se ele ficar muito agitado procurando o facão, chame o papi, e os dois poderão ir juntinhos ao lupanar (informe-se) mais adequado. Tente tudo pelo seu certamente brilhante filhinho adolescente, para que ele possa se desenvolver em liberdade e em plenitude, e você, mami, possa envelhecer sem levar cem facadas no peito, ou uma só, bossa guilhotina. Se o mocinho quiser arrebentar o carro zero no muro, consinta, não o reprima, os muros são feitos pra isso mesmo, são rompantes benéficos esses que irrompem na certamente brilhante “ervilha craniana” de seu certamente brilhante filhinho adolescente, rompantes que retardam consideravelmente a *dementia precocex*, e o que é mais importante: transferem para o muro a porrada letal que vocês iam levar na cabeça. Nunca digam não, viu mami? Acumule-o de mimos. Não seja preconceituosa a ponto de descartar o mais velho emprego do mundo, aquele de virar bolsinha. Isso de sexo é uma bobagem, é só desligar, enquanto um gorila está por cima você faz meditação transreal, pense nas lindas praias de Majorca (sim, porque o Caribe já é coisa de pobre agora), e na linda moto que você com sorte poderá ofertar ao seu certamente brilhante filhinho adolescente, e naquele capacetão também para proteger a tal ervilha. Ah! quando eles não vos assassinam, que benção são os filhos não? A três por quatro estão sempre ganhando o prêmio Nobel, adoram música erudita, leem demais, são finos cultos e meigos, e que humor tem essa moçada de hoje! Conheci um moçoilo que deu uma porrada de mestre na ‘mina’ dele e ela ria tanto que quase se afogou. Ria é? Sim, porque a mãezinha dele pedia: ria, Carolina, ria, ele não pode perceber que te magoou! Carolina morreu em seguidinha, linda, mas com aquele esgar devocional, e a mãezinha do moçoilo dizendo pro próprio:

viu, filhinho, ela dormiu contentinha  
 num fiz nada, né, mãe?  
 claro que não, amorzinho!  
 foi só uma cravada, uma munhequinha, né, mãe?  
 claro, filhinho!  
 e pur que que ela tá puxando um ronco, hein, mãe?  
 Brincadeirainha, né, bem  
 hu hu hu! Então vou brincar de vampiro!

cuidado com os teus incisivos, queridinho, ela já tá durinha!  
(pano rápido)

P.S.: “Crescei e multiplicai-vos” (Asmodeu)

*(domingo, 30 de outubro de 1994)*

(HILST, 2007, p.282-284)

O texto hilstiano discute a questão de uma concepção de educação que contempla a atitude de fazer tudo que o filho quer para não causar mágoa ou traumas, sob essa égide a cronista descreve um quadro no qual as consequências desse modelo de educação seriam trágicas.

O jogo de palavras acena para um retrato irônico no qual a escolha das palavras sinaliza para uma jogada interpretativa intencional que pode ser compreendida, revelando, implicitamente e de um modo mais liberal, uma verdade que está explícita no texto, resultado de uma tensão proposta pela própria temática escolhida e pelo modo como a cronista a desenvolve, descrevendo de modo natural e paródico uma situação considerada por muitos como absurda e inconcebível.

A incongruência entre a naturalização dos atos narrados e a realidade vivenciada pelo leitor diariamente, juntamente com suas ideologias e crenças, faz com que a ironia, alavanca motriz do discurso hilstiano, se construa de modo a contar com a coparticipação do leitor na construção do sentido irônico. Camila Alvarce (2009), ao apontar a colaboração do leitor na construção de sentidos como uma via para a instauração de um movimento de reflexão e, conseqüentemente, de ampliação do conhecimento e da percepção crítica, dá ao leitor o papel ativo que lhe cabe no processo de instauração e assimilação das estruturas contraditórias dos discursos por meio do exercício da razão. Segundo ela,

É realmente significativa a possibilidade de esses discursos alargarem a visão de mundo do sujeito, permitindo que ele acesse outras realidades ou, ainda, que delineie sua própria forma de enxergar e entender a realidade (que pode destoar, e muito, do senso comum ou da concepção da maioria). (ALAVARCE, 2009, p. 12)

Como maneira de alargar o olhar do leitor acerca do fato narrado a crônica se inicia sugerindo que descreverá as razões pelas quais o filho tenha sido motivado a matar seu pai e sua mãe e já neste momento o leitor é surpreendido ao entender que o motivo do jovem realizar tal atrocidade foi o fato de os pais o repreenderem.

A ironia pincelada já no início intensifica-se quando muda-se o tom do discurso ao optar por elencar uma série de conselhos nada usuais, e se desenvolve neste caminho. As atitudes indiscutivelmente atrozés, denominadas por conselhos, levam o leitor a inferir que está diante de uma atitude irônica.

O uso frequente do diminutivo ao longo de toda a crônica faz a ironia beirar o sarcástico, a voz narradora parece querer instaurar uma brincadeira a fim de minimizar os efeitos das atrocidades que narra, ou melhor, os conselhos que ‘oferta’ propondo total subserviência dos pais para evitar o comportamento agressivo do filho, sugerindo inclusive que os pais devem ceder aos desejos sexuais do filho para não causar nenhum sentimento de repressão nele: “não se atreva a sugerir a prima, ‘faça você mesma’, coloque-se de imediato em decúbito dorsal, peça perdão aos guias, e tente antes de deitar-se a dança do ventre”.

O trabalho no desenvolvimento da crônica aponta para o tom dissonante que marca a ironia; percebe-se claramente a astúcia narrativa em explorar os enunciados na construção do texto de modo a deixar perceptível a dualidade de sentidos instaurada. O narrador-ironista se propõe irônico e tranforma seu discurso para que tal finalidade seja alcançada e se complete no processo de recepção do texto, no qual o leitor perceberá a duplicidade e/ou inversão de sentidos existente entre a mensagem enunciada e a pretendida. Essa

transformação se dá por meio de uma organização discursiva que colabora para a efetivação da dissonância.

Lélia Parreira Duarte afirma que “nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal (2006, p.55), ou seja, a ironia é um tropo retórico planejado e o discurso que a instaura é laborado de modo a atingir finalidades específicas. Daí que em “Afinidades não eletivas” a voz que narra constrói seu discurso irônico pela negação de uma realidade que é rejeitada. Tal rejeição elabora-se, inicialmente, pela tentativa paródica de, por meio da organização ideológica discursivamente trabalhada no texto, inverter o real tomando seu lugar, ou seja, a situação narrada é tomada como aceitável por meio do narrador que faz arranjos no discurso para naturalizar os conselhos dados como algo comum à realidade. É por isto que os conselhos elencados subvertem o esperado, invertendo a lógica ao romper com aquilo que é socialmente considerado correto, levando o leitor ao questionamento e reflexão crítica. Também para Maria Lucia Aragão:

A obra literária, por ser uma inversão dos códigos estabelecidos, por questionar a ideologia do modo como ela se apresenta, por ser menos setorial, faz aparecer o que se esquivou no conceito superficial. O literário, por ser um fenômeno, ilumina o que a ideologia, por si mesma, não tem condições de mostrar. Ele opera uma variação sobre a realidade. Reconstrói um outro sistema, a partir de uma ruptura com o sistema ideológico vigente, provocando o questionamento (1980, p.19).

Questionamento este que o leitor faz ao ler a crônica e perceber a relação entre os ‘prudentes conselhos aos pais e às mães’ e o comportamento do ‘brilhante filhinho adolescente’, porque rompem com um sistema ideológico vigente que postula aos filhos obediência aos pais, respeitando-os e amando-os e propondo uma educação dos filhos mediada por limites, diferentemente do elencado pelas sugestões do narrador nas quais os filhos devem se “desenvolver em liberdade e em plenitude” para que “você, mami, possa envelhecer sem levar cem facadas no peito, ou uma só, bossa guilhotina’.

A técnica se repete ao longo do texto: dá-se um conselho que nega o usual, sempre em função de zelar por uma educação não repressora, assim, a concepção de educação desenvolvida ao longo da crônica questiona as mudanças nas compreensões sobre a educação dos filhos em relação ao aumento de crimes cometidos pelos próprios filhos contra seus pais.

Ao sugerir que a mãe se prostitua para satisfazer os desejos de consumo do filho, a sacada irônica brinca e, em seguida, diz o contrário do que sabem as verdades do leitor, correspondendo às teorias que afirmam a necessidade de conhecimentos extratextuais para a percepção da ironia. Ali, a ironia está tão explícita que não é necessário buscar elementos fora do contexto textual. Além disto, desfaz um mito com uma informação real e plausível para a situação, o aumento dos parricídios e matricídios, preenchendo o vazio que ficara na informação incongruente, instaurando-se um cenário que pode ser tido como bizarro em um texto de “lúcida irreverência, humor e crítica impiedosa das mofinezas humanas, bem como da comiseração pela fragilidade e desatinos da espécie” (FUENTES, s.d, s.pág.), característica preponderante das crônicas hilstianas.

A opção da mãe por minimizar os efeitos das ações praticadas pelo filho é a proposta de uma moralidade invertida que vem marcada também pela recorrência ao diálogo aparentemente infantilizado assinalado pela presença de diminutivos.

Esta fórmula de sugerir ações descabidas para situações que ocasionalmente podem provocar asco nas pessoas, notadamente pela inversão de valores que propõem, aparece novamente em “Como você é má! Ou gorila? Onde? Onde?”

Se você quiser estuprar algumas donas neste verão e Carnaval, vista-se de índio, encomende colares-cocares aos caiapós e estupe quantas donas desejar, porque as leis brasileiras não consideram como prova material o esperma do índio, e mulher de índio é inimputável, então leve também sua amiguinha sado, modelito Irecrã, para dar dentadas na escolhida. Seus amiguelhos vão adorar tão sóbrio exotismo e tão divertida

façanha. O caso Paiacã/Irecriã é um exemplo das circenses e grotescas leis brasileiras e exemplo também da grossura jumentosa de alguns juízes.

Sugestão número dois: se você quer uma empregada para toda a tua vida, jamais se dirija a ela em tons suaves ou educados nem comece a frase pedindo por favor, nem ajude com extras pagando-lhe médico ou dentista, pois ela sempre vai achar que você é idiota e também vai gargalhar três horas atrás da porta se perceber que você tem a intenção de trata-la como um ser humano. Nunca dê casa de graça, banho quente, luz, nem tenha pena dos filhinhos que aos cinco comem como estivadores, não faça isso porque aí sim ela irá à Justiça Trabalhista porque já viu que você também é imbecil e sempre ganhará qualquer causa ainda que tenha arrebetado o bolso e o fiofó e entupido tua garganta de tremoços. Outra coisa: nunca dê bom-dia. Ela pensa que você está gozando. Um grunhido ela entende.

Cuidado com aquelas velhinhas do Esquadrão Geriátrico de Extermínio. De início, só matavam políticos corruptos, agora continuam usando aquelas bengalas com estilete banhado em curare, mas resolveram ampliar o alvo em direção à humanidade inteira. Anões são os mais perseguidos. Ninguém sabe o porquê. Eu também não.

Tem aparecido bebês amestrados em vários pontos da cidade. Cuidado. Eles te imobilizam só com o bafo. Dizem, quando falam (mas só em inglês), que são guias turísticos do cosmo. Ninguém sabe o que isso vem a ser. Mas sempre te fodem.

Consta, segundo estatísticas francesas ou inglesas, que o livro *O suicídio: modo de usar* está na bilhonésima edição, mas singularmente usado para matar mãezinhas avaras e paizinhos truculentos-mãos-de-vaca. Cuidado! Façam depressinha doações em vida a seus filhinhos. Eles estão com pressa de comprar toda essa parafernália importada, o Natal tá aí, cuidado!

Cuidado também com aleijados.  
São todos dissimulados  
Escondendo algo...  
Cuidado com gorilas  
Se você defecar no mato...  
Porque aí você vai ficar apaixonado  
E ele nunca vai mandar carta  
Nem telegrama, nem recado

P.S.: Chupa pau, né menina?  
Sim senhora, dez real.

(domingo, 4 de dezembro de 1994)  
(HILST, 2007, p.291-293)

Com um discurso que nasce da indignação, a voz narrativa hilstiana apropria-se da retórica irônica para destilar sua crítica ao caso em voga no momento da publicação do jornal e/ou escrita da crônica. Trata-se do caso do cacique Paulinho Paiakã, acusado, juntamente com sua mulher Irecrã, de estuprarem uma jovem de 18 anos. O caso aconteceu em 1992, na cidade de Redenção, no sul do Pará, e ganhou as manchetes de jornal novamente em 1994 em razão do julgamento do caso, quando os acusados foram inocentados sob a justificativa de falta de provas para condenar o índio, e sua esposa, por ser considerada não emancipada. No entanto, o Ministério Público recorreu da decisão. Em um novo julgamento, em 1998, Paulinho foi condenado a seis anos de reclusão em regime fechado e Irecrã a quatro anos em regime de semiliberdade pelo crime de estupro.

Daí a voz que conduz a narrativa cronística, reforçando a estratégia já usada, elenca a sugestão ao leitor de que caso ele deseje estuprar alguém, basta vestir-se de índio, em referência ao caso de Paiakã. Instaura-se, já nos primeiros momentos do texto cronístico, uma jogada irônica que pode ser percebida mais facilmente por aqueles que partilham da mesma comunidade discursiva, como pontuou Hutcheon, ao afirmar que essas já existem e fornecem o contexto tanto para o emprego quanto para a atribuição da ironia, a qual é tornada possível quando os receptores partilham do conhecimento e do contexto, ou seja, as comunidades discursivas tornam mais claras o exercício da crítica irônica proposta por Hilda.

Percebemos frequentemente que a ironia hilstiana vem carregada de uma forte carga afetiva, a autora não se despe de sua atitude avaliadora ou julgadora para tecer as arestas do discurso irônico, mas ao contrário, carrega-se de uma intensa subjetividade que nega o distanciamento fingido ou a neutralidade aparente suscitada por Hutcheon, é neste momento que ganha força a certeza de que as palavras podem dizer muito mais do que apenas o que dizem.

Outra característica recorrente na cronística hilstiana e que vemos aparecer aqui também é a mescla de gêneros literários. Em “As afinidades não

são eletivas” há a inserção de um diálogo que muda o tipo de discurso empregado e parece sugerir uma cena teatral.

A hibridização do gênero é uma característica recorrente nas crônicas contemporâneas, assim como na produção hilstiana, que ao brincar com a hibridez do gênero rompe com a ideia de que a crônica é um mero relato subjetivo dos acontecimentos cotidianos contados cronologicamente e marcado somente pela mescla do jornalístico com o literário, revelando-a como um laboratório de testes de estilo, o espaço no qual desnuda-se e propaga-se a transmissão de um olhar sensível capaz de compreender o quão a literatura mescla-se ao real e está intimamente relacionada com a beleza e a escolha consciente de uma linguagem com a forma como se tem verbalizado o discurso. A crônica reforça, assim, seu alto grau de referencialidade e atualidade, e mostra que sobreviveu graças a esta vontade de estetização, uma vez que os fatos narrados e sua proximidade perdem qualquer significado imediato, sendo capaz de revelar o valor textual em toda a sua autonomia.

Este novo modelo de fazer crônica, o qual Hilst desenvolve com propriedade, é produto de uma nova maneira de olhar o mundo, é mais sofisticado e engenhoso quanto ao próprio contexto a ser desenhado. Por isso, utiliza ferramentas de diferentes disciplinas como a psicologia, a antropologia ou a filosofia. Descreve e desnuda a realidade, mesmo aquela que por vários motivos escapa à pupila do espectador. Nela se estabelece um mandato fundamental: "o leitor não pode escapar, pois o cronista fala de forma confidencial e cúmplice". O olhar crítico (*voyeur* ou testemunha) se funde com a experiência ou com a subjetividade, resultando num tecido que organiza e disseca os acontecimentos sob uma caneta multiforme: lírico, lúdico, irônico, transgressor e subversivo, para minar a realidade objetiva do que traça.

Daí, a crônica buscar estabelecer um diálogo com seu provável leitor, ou seria com os prováveis aconselhados, característica que pode ser percebida pelo modo como os diálogos são indiretamente estabelecidos e pelo uso dos pronomes, a fim de criar um sentimento de intimidade: “se você tiver sorte ele há de se tranquilizar só com isso”; “transferem para o muro a porrada letal que vocês

iam levar na cabeça. Nunca digam não, viu mami? Acumule-o de mimos”; “que benção são os filhos não?”.

Por isto, a crônica contemporânea dá acomodação a todos os assuntos, gêneros e vozes. Constituindo-se em um espaço de hibridização no qual cruza-se com outros gêneros literários, conhecimentos disciplinares e eventos artísticos e, claro, outras formas de pensar.

Em meio a tudo isso, Hilda pincelava as páginas do jornal com trechos de sua obra, como alguns poemas publicados em outros tempos, que chegavam a destoar um pouco da proposta e da linguagem adotada ali. Segundo Alcir Pécora, essa era uma das saídas inventadas pela autora para fugir dos parâmetros de uma escrita “coerente e agradável” que, na época, se abatia sobre os cronistas. “Aproveitei para divulgar o meu trabalho, voltar aos meus textos. É uma necessidade que eu tenho. Quando eu estava de saco bem cheio, não tinha nada para falar, aí eu punha trechos dos meus textos” (1998), disse Hilda em entrevista à Revista Cult.

Desse modo, o espaço do jornal também serviu de vitrine para seus textos e muitas vezes Hilda presenteou seus leitores com a transcrição completa de contos, poemas ou trechos de romances, dando outra dimensão ao Caderno C, estabelecendo uma amostragem de tais procedimentos. Veja-se a transcrição do poema da coletânea *Poemas aos homens de nosso tempo*.

Alguns homens geniais sugeriram que o problema do homem é o de encontrar alguma substância química que o imunize da barbárie. E digo simplesmente que é preciso devolver a alma ao homem. Digo-o novamente leitores:

Que te devolva, a alma  
Homem do nosso tempo  
Pede isso a Deus  
Ou às coisas em que acredita  
À terra, às águas, à noite  
Desmedida.  
Uiva se quiseres

Ao teu próprio ventre  
 Se é ele quem comanda  
 A tua vida, não importa.  
 Pede à mulher  
 Àquela que foi noiva  
 À que se fez amiga,  
 Abre a tua boca, ulula  
 Pede à chuva  
 Ruge  
 Como se tivesses no peito  
 Uma enorme ferida.  
 Escancara a tua boa  
 Regouga: A ALMA. A ALMA DE VOLTA.  
 (HILST, 1998, p.16)

É importante salientar que a escolha dos poemas ou trechos de outros textos do legado hilstiano, não fora feita de modo gratuito, trazendo a voz de um eu que suplica e pede ajuda, pois “diante da selvageria, do pânico, da desordem, só nos resta a poesia” (HILST, 2008).

Em “Senhor de Porcos e de Homens” a autora, após uma série de reflexões, mescladas de indignação, acerca do que é ser humano - “Com o mesmo horror e perplexidade, hoje me pergunto: por que alguém mata alguém com doze punhaladas? Daniela Perez, doze punhaladas. Margot Proença, minha amiga de infância, doze facadas. Aparício Basílio, meu amigo de mocidade, oitenta ou noventa tesouradas. E centenas, milhares de anônimos assassinados, torturados, linchados.” (HILST, 2007, p.33) - deixa para os leitores sua “modesta contribuição ao Criador” transcrevendo trechos da coletânea *Amavisse*:

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco  
 À espera da Tua Fome, permita-me a pergunta,  
 Senhor de porcos e homens:  
 Ouviste acaso, ou te foi familiar  
 Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve  
 O verbo amar?

Porque na cegueira, no charco  
 Na trama dos vocábulos  
 Na decantada lâmina enterrada  
 Na minha axila de pelos e de carne  
 Na esteira de palha que me envolve a alma

Do verbo apenas entrevi o contorno breve:

É coisa de morrer e de matar, mas tem som de sorriso  
 Sangra, estilhaça, devora, e por isso  
 De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.

É verbo?  
 Ou sobrenome de um Deus prenhe de humor  
 Na périplo aventura da conquista?

(HILST, 2007, p.34-35)

Talvez essa prática de transcrever trechos ou até mesmo poemas completos em seu espaço no jornal tenha como motivo sua paixão pela poesia ou apenas para preencher o espaço, quando não estava afim de escrever um novo texto, como afirma na crônica “Oi. Ai. Não há salvação” em que transcreve um texto da obra Fluxo-floema: “Não tô a fim de escrever crônica, não. Tô a fim de quimeras. Na vida e no texto. Então é isto aqui: eu mesma, lindo palimpsesto” (HILST, 2007, p.354).

Por várias vezes Hilst também declarou abertamente que escrevia crônicas pois precisava do dinheiro para saldar as inúmeras dívidas que tinha junto aos órgãos públicos, ou até mesmo para alimentar os cães que ela cuidava na Casa do Sol. Além disso, o espaço da crônica tornou-se um espaço de divulgação pois, devido ao grande alcance do jornal, seus textos ganhavam uma circulação maior tirando a autora da obscuridade em que viveu ao longo de vários anos de produção literária. Segundo relata Hilda em entrevista sobre a experiência e a motivação de escrever crônicas: “[...] Foi muito diferente. Eu até aproveitei para divulgar o meu trabalho, voltar aos meus textos. [...] Mas, aí teve um ano que eu fiquei sem dinheiro [...]. Nas crônicas às vezes dava pra falar do dia a dia. Eu gosto especialmente das crônicas engraçadas.” (HILST, In: DINIZ, 2013, p. 175).

Outro artefato utilizado por Hilst para preencher seu espaço foi a transcrição completa de coletâneas produzidas por ela, a seleção de cinco poemas que compõem “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, publicados na obra *Júbilo, memória e noviciado da Paixão* ganhou as páginas do Caderno C por duas semanas consecutivas.

Logo, a escrita cronística de Hilda tem sua marca nas peculiaridades que são agregadas tanto estruturalmente no corpo de suas publicações semanais, quanto em seu discurso fazendo da ironia o mote crítico que conduz o leitor a lançar seu olhar para a realidade e pensá-la.

Dessa maneira, em toda a sua contextura, as diferentes manifestações do discurso e as múltiplas formas como o espaço da crônica é preenchido, bem como sua intencionalidade são elementos que se constituem na atribuição de sentido irônico. Assim, o tropo estético e comunicacional desse tipo de discurso exige um trabalho mútuo tanto do ironista quanto do leitor, pois na mescla entre esses dois patamares de leitura do texto literário os sentidos são construídos e as significações tecidas, revelando a dinâmica da ironia.

O que pode ser observado na construção das crônicas hilstianas é que além de usar a linguagem para ironizar as situações de que se apropria para a construção de seus enredos, a própria situação narrada já é por si irônica, porque rompe com as expectativas do leitor e sugere, em alguns casos, um comportamento às avessas.

Na crônica “Receitas à la Jonathan Swift. Para patroas” Hilda joga com as situações descritas ironizando os comportamentos que descreve. O que temos é uma ironia que se observa a nível de linguagem e poderia beirar o absurdo, mas que na inversão dos comportamentos faz uma denúncia acerca do modo como são tratados diariamente milhares de brasileiros.

Ajoelha-te diante da tua empregada e chupa-lhe o dedão do pé se ela ameaçar sair. Uma coisa que as comove muito é joelho de porco. Você pode comprar três a cada dia e ir comendo o teu peru defumado. Jamais grite com ela se, depois de você ter pedido mil vezes pra limpar a geladeira “por favor”, ela não o fizer. Limpe você mesma. É chato limpar a geladeira. E só por isso ela pode ir embora. Deixe principalmente que o amante dela durma com ela. Aí você não vai precisar dessa maçada de ter de matar-se porque ele há de fazer o serviço. Se você sofrer um enfarto, peça sussurrando uma ambulância. Não se afobe, não se descabele, não grite; ela pode ficar ofendida e ir embora na hora, e aí morre mesmo. Se ela acabar com todos os teus

“marrom-glacê” não se descabele; apenas sorria e compre outros com o cuidado de comê-los escondida no banheiro, mas isso sem que ela perceba.

Cuidado! Se ela aparecer com seu filhinho, agente firme os ranhos, as mãos imundas no teu vestido do Saint-Laurent. Compre um novo e mande fazer babadores com esse que o nenê sujou. Ou jogue no lixo; afinal, um Saint-Laurent não pode ser assim tão caro. Se ela tiver tendências lésbicas, aguenta firme. Será uma experiência nova para você que é mulher e pode até virar um bom negócio, porque aí ela pode ficar pra sempre. (Será? Tenho minhas dúvidas.) Mas nunca dê aquele grito: o quê?!?!?!? Lésbica?!?!?!? Se ela não for lésbica e começar a cantar o teu marido, liberte-se dos preconceitos.

Os maridos adoram criadas, ficam sempre pelos cantos chupando-lhes a teta. Você pode até levar-lhes um cafezinho no canto enquanto você namora o mordomo.

Há mordomos perfeitos na “arte de servir”. E você vai ficar sossegada e feliz de ter alguém “limpinha” para satisfazer filhos e maridos. Assim você descansa um pouco e tem sempre tempo pra “variar”.

Nunca faça escândalos se encontrá-la pondo a mão no fiofó e depois o mesmo dedo na manteiga. Ela vai ficar acanhada de ter sido vista e vai embora na hora e aí você... tem de fazer tudo sozinha. Já pensou que maçada!? E agora a melhor receita: largue tudo, compre um *trailer* e vá morar na praia. Com o mordomo, talvez. Se puder, vá só com o cachorro.

(domingo, 9 de abril de 1995)

(HILST, 2007, p.360-362)

O uso de verbos no imperativo que marcam o texto já sugerem desde o início a relação de ordem entre os sujeitos que são mencionados no decorrer da crônica, no entanto Hilda propõe uma inversão nessas relações, propondo uma total subserviência da empregada à sua patroa. Ao mesmo tempo que essa inversão trabalha uma ironia declarada, ela conduz o leitor ao riso, pois as situações inusitadas narradas fogem completamente aos padrões sociais.

Há claramente no texto uma ironia cômica que deixa explicitada a mescla dos valores do observador com uma ironia trágica ou absurda que mostra uma realidade depreciadora dos valores humanos.

Para Muecke, 1995, a efetivação da ironia depende do receptor. Assim, ao narrar tais situações Hilda pretende que o leitor se mobilize na construção dos sentidos para o texto, uma vez que as situações narradas só se tornam irônicas à medida que o leitor se incomoda, e para tanto empreende seu capital emocional a fim de compreender as relações que se estabelecem.

Em iguais circunstâncias, as ironias serão mais ou menos poderosas, proporcionalmente à quantidade de capital emocional que o leitor investiu na vítima ou no tópico da ironia. Dizer isso não significa abandonar os reinos da arte e da ironia e entrar nos da pura subjetividade e preferência individual [...] (MEUCKE, 1995, p. 76)

Para Muecke, é possível que coexistam em um mesmo texto diferentes manifestações irônicas, daí que seja possível observarmos tal ocorrência no texto hilstiano, pois há a ironização da realidade e do contexto que a cerca. “Diz-se comumente que um escritor está sendo irônico quando na realidade o que ele está fazendo é apresentando (ou criando) algo que considerou irônico” (ibidem, p.84), exatamente o que Hilda faz quando recorta as situações do ambiente doméstico e inverte os papéis dos envolvidos.

Ao pensar as explorações, humilhações e violências verbais a que estão submetidas milhares de empregadas domésticas diariamente, a voz narrativa usa a trama da crônica como maneira de denúncia, e tal inversão é apenas um desvelamento das relações abusivas que são tecidas diariamente, o que Hilda considera ironicamente trágico.

No que se refere à ironia verbal ou instrumental, esta ocorre quando há uma inversão semântica e, nesse caso, a ironia se funda em falar uma coisa

para significar outra, “como uma forma de elogiar a fim de censurar e censurar a fim de elogiar [...]” (MUECKE, 1995, p.33).

Para observar a construção irônica proposta por Hilst, basta pensar se essa troca de papéis sugerida na crônica seria aceitável, e como a resposta é negativa, vemos que há uma atribuição de sentido que a torna irônica, estabelecendo um pacto entre quem lê e quem escreve. Neste pacto é que está a expressividade irônica arquitetada por Hilda. No entanto, ao mesmo tempo em que a articulista trabalha a linguagem de modo que a organização semântica colabore para a manifestação da ironia, o leitor desempenha papel fundamental, pois infere a ironia a partir do contexto situação/contexto descrito.

Dessa maneira, na crônica hilstiana não somente a ironia verbal/instrumental é manifestada, há também a manifestação da ironia observável, a qual, conforme postula Muecke, refere-se a um fato ou um evento que devem ser percebidos pelo observador e ser considerados irônicos, não existindo, desse modo, “alguém sendo irônico”. É relevante observar, contudo, que, mesmo dizendo respeito a uma ironia verbal, é necessário que o contexto/situação seja levado em consideração senão o sentido almejado pelo emissor não é atingido pelo receptor.

Assim, se o leitor desconhece a situação de opressão e humilhação em que vivem muitos empregados domésticos, tão pouco conseguirá associar os sentidos implícitos e relacioná-los com as ações narradas para então compreender que a ironia é a construção de uma relação entre o dito e o sabido.

Nesse ínterim, a compreensão dos sentidos irônicos pretendidos por um texto, deve levar em consideração a relação estabelecida entre a aparência e a realidade, pois de acordo com Alvarce (2009) esse é o traço básico de toda ironia. Tal característica permeia toda a crônica hilstiana “Receitas à la Jonathan Swift. Para patroas” em que algo é aparentemente afirmado, no entanto, na realidade, observa-se uma mensagem inteiramente diferente. A tensão entre aparência e realidade revela-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou, ainda, por meio de uma incompatibilidade nas

relações apresentadas. Logo, essa característica básica de toda ironia – o contraste entre aparência e realidade – marca o texto hilstiano e sinaliza para o emprego não apenas da ironia verbal, mas também da ironia observável.

Desde o primeiro parágrafo ao ordenar que a patroa realize uma série de ações para, provavelmente, não desagradar a empregada e fazê-la querer abandonar o emprego, como, por exemplo, chupar-lhe o dedão do pé, não gritar quando ela não fizer o serviço ou mesmo quando você estiver precisando de socorro, mostra a fragilidade das relações humanas descrevendo quadros diários em que a aparência das relações são, por si só, contraditórias.

Outro aspecto interessante a ser observado é o uso recorrente no texto dos advérbios de negação com a finalidade de reforçar as ações que não devem ser praticadas pela patroa que ganha, na crônica, um papel subserviente em relação à empregada. Os comportamentos que são negados ao longo do texto e atribuídos à patroa mostram na verdade uma série de estereótipos negativos, ideologicamente associados à imagem da empregada como preguiçosa, suja, desonesta, traindo o ranço patriarcal e escravista subjacente à visão patronal, encenando a perversidade dessas relações, ou seja a patroa representada no texto é o estereótipo que prevalece no imaginário social acerca da imagem da empregada.

O texto, elaborado como o próprio título sugere, elenca os passos a serem seguidos em diferentes situações, numa espécie de ação-reação, em que cada ação feita de modo contrário ao sugerido poderá ocasionar uma reação catastrófica que será sempre a cisão das relações patrão/empregado, apresentando como resultado o fato da empregada não aceitar tais imposições, pois essa é, ironicamente, a parte mais forte da pirâmide social, por isso pode fazer escolhas e impor suas vontades ou aceitar ou não os mandos e desmandos.

E ironiza “aguenta firme os ranhos, as mãos imundas no teu vestido do Saint-Laurent. Compre um novo e mande fazer babadores com esse que o nenê sujou. Ou jogue no lixo; afinal, um Saint-Laurent não pode ser assim tão caro”.

Além disso, observa-se a repetição de uma estrutura recorrente em outras crônicas em que a voz narrativa parece querer criar modelos de comportamento que são contraditórios e rompem com os padrões daquilo que é tido como aceitável, provocando uma desestabilização do dito e a ironia ganha sua característica principal de exprimir o contrário do que se pensa e do que se quer fazer entender.

É nessa perspectiva que a ironia hilstiana vai ganhando as páginas do jornal campineiro semanalmente e a articulista aborda as polêmicas que choca a tradicionalíssima sociedade de Campinas, não no sentido de esvaziar os discursos, mas de realmente causar espanto com determinadas proposições, para que por meio disso o sujeito fosse conduzido à reflexão. Assim o espaço do jornal é usado por Hilst não apenas como uma vitrine para expor suas produções, mas também como um espaço usado para incomodar e fazer pensar, explicitando a sua plena consciência acerca do que faz

Portanto, ao se valer do discurso irônico como característica de sua escrita crônica Hilda inova indo muito além do dizer algo pretendendo que a compreensão seja oposta. A ironia passa a ser um recurso para incomodar e abrir os olhos para enxergarmos uma sociedade que se despiu de seus valores em nome de ambições, daí o caráter de denúncia que tal recurso composicional ganha na voz e letra hilstiana.

## 4 O riso como forma de dizer

*“o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência” (MINOIS, 2003, p.19).*

*O riso é o tecido da festa.*

*(MINOIS, 2003)*

Fugidio e vago, assim é o riso. Categoria teórica sob a qual pensadores desde a Antiguidade até estudiosos na modernidade se debruçam em caráter investigativo e é sobre ele também que nos voltaremos neste trabalho: o riso enquanto possibilidade de conhecimento, como nova forma de olhar o mundo ou como discurso instaurador de incongruências e dissonâncias, fruto das tensões e instabilidades da vida.

O riso vem, através da História, nos acompanhando tal qual a famosa imagem da serpente do velho testamento. Na espreita, ele espera a hora certa de subverter o sério, o trágico, o inevitável. O riso, assim como o hábito de desfrutar de uma boa mesa ou música, transportou, ao longo do tempo, a levidade que se pode dar no tratamento das questões humanas, que ao mesmo tempo que se constituem em razão de angústia para alguns, servem, para outros, como conteúdo de boas piadas.

O riso que nos conduz é aquele instaurado a partir da incongruência entre a realidade e a razão, permeado pela via da ironia como modo de construir o risível. Neste espaço se instala o riso provocativo destilado por Hilst ao longo de toda a sua produção, contemplaremos especialmente a produção cronística da autora, objeto desta tese.

### 4.1 Um passeio pela história do riso

Desde a Antiguidade, o riso é objeto de investigação. A defesa do tema por Platão em *Filebo* e *A República* balizou a filosofia por vários séculos, e foi

posteriormente adotada pela teologia medieval: a poesia, a comédia e o riso seriam culpabilizados porque estariam duplamente errados, uma vez que desviariam o ser humano de seu princípio, o filosófico, sempre em busca da verdade. A comédia e o riso estariam para Platão igualmente ligadas “ao elemento inferior da alma humana, à parte irrazoável e distante da sabedoria” (ALBERTI, 1999, p 44). A correspondência entre o pensamento e o riso se dá desse modo, conforme o pensamento platônico, no fato de não existir relação entre eles, na sua não-existência, já que o último é um empecilho à chegada à sabedoria, deleite maior pelo qual deve ansiar o filósofo.

Para Platão, o risível define-se como uma prática oposta ao que sugere o oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”, ou seja, “aquele que desconhece a si mesmo, acreditando, por exemplo, ser mais do que, de fato é, torna-se risível” (ALAVARCE, 2009, p. 72). Como segunda condição para o risível, o filósofo aponta ainda que o sujeito que não se conhece seja também fraco, ou seja, “poder-se ia falar aqui de uma dimensão política da teoria de Platão: os fortes e os poderosos que se acham mais sábios, mais belos ou mais ricos do que na verdade são, não se tornam objeto de riso” (ALBERTI, 1999, p.42).

Daí a consideração negativa do riso, de acordo com o pensamento platônico, uma vez que este acaba por postular que o riso e o risível seriam prazeres falsos, vivenciados por sujeitos medíocres e privados da razão, devendo ser condenados por provocar o afastamento de uma visão racional.

Aristóteles, por sua vez, também teve grande importância nos estudos acerca desta temática. Embora a maior parte de seus escritos sobre o assunto tenham se perdido, o pensador ocupou-se do tema e foi o precursor em afirmar que o riso é uma especificidade humana marcada por uma deformidade que não causa dor nem destruição. Conforme o pensamento aristotélico, o riso é um sinal da racionalidade humana.

Afastando-se da concepção nociva acerca do riso, postulada no pensamento platônico, a concepção aristotélica associa o riso ao que é agradável e produz prazer. A diferença entre o pensamento de Platão e Aristóteles aparece na definição de Verena Alberti:

Verifica-se então a distância entre essa concepção e aquela que ressalta do *Filebo* e de *A República*: a comédia e o cômico não são ligados de antemão a valores negativos, a nada que possa lembrar o desconhecimento de si e a inveja, que opõem o prazer cômico ao prazer verdadeiro do conhecimento. A representação de homens baixos, apesar de seu cunho eticamente negativo, não implica uma inferioridade a priori da comédia, que é tão legítima quanto a tragédia do ponto de vista da criação poética. (1999, p. 48)

Aristóteles destaca-se também por ser o precursor em tratar da relevância do fator surpresa em sua teoria da incongruência, abordado posteriormente por Schopenhauer. O uso ou substituição de um termo por outro seria o atilho para o riso, que desviaria a atenção do receptor do fato.

Mais tarde, Cícero considerou o riso como mecanismo de expressividade - “o aspecto mais interessante comentado por Cícero é a utilização do riso com finalidade retórica” (ALAVARCE, 2009, p.74) - devendo ser utilizado para atenuar o discurso, contudo com bastante moderação. Verena Alberti elenca um conjunto de benefícios, citados pelo romano, que podem ser alcançados quando se usa o riso como elemento do discurso.

O emprego do risível no discurso torna o ouvinte benevolente, produz uma agradável surpresa, abate e enfraquece o adversário, mostra que o orador é homem culto e urbano, mitiga a severidade e a tristeza, e dissipa acusações desagradáveis (ALBERTI, 1999, p. 58)

O pensador romano segmentou o riso entre aquele que é fomentado pelas coisas e aquele fomentado pelas palavras. É válido observar que entre as “coisas” estariam categorias como o “possível, mas impróprio; a surpresa e o inesperado – que podemos identificar como aquelas em que o risível resulta do pensamento” (ALBERTI, 1999, p.62). O que significa afirmar que essas classes implicam um acordo entre o que é falado e o que é pensado, em um vínculo de analogia: o que se diz não se equipara ao que eu pensei ou esperava ouvir, daí o riso.

De qualquer maneira, é possível observar um modo de ver que está de acordo com a tradição filosófica, de cunho representacionista: a língua retrata as doenças da alma e essas não diferem. Caso o que foi enunciado não diga respeito àquilo que o interlocutor imaginou, é porque essa correspondência foi

equivocada, uma vez que dado o contexto, ele havia esperado ouvir outra coisa. Contudo, isso não denota que aquilo que em uma determinada ocasião foi motivador de riso – por sua incongruência - não seria uma representação adequada, em outra situação.

Nesse ínterim, Cícero destaca a seriedade do risível e recomenda a relevância do contexto para seu uso, além da observação acerca da adequação do riso de acordo com a situação, ou seja, o riso deve ser suscitado para finalidades próprias, objetivos sérios, destacando a necessidade de adaptação e uso em situações específicas e, assim sendo, enfatiza a utilização do riso alvejando o aprazimento do orador em relação ao seu discurso. “O riso acrescentaria, pois, aos discursos um tom amigável e descontraído, que estreitaria os laços entre o orador e seu público, tornando-se mecanismo significativo para atingir o convencimento e a persuasão” (ALAVARCE, 2009, p.75).

Quintiliano, por sua vez, amplia a definição de riso, afirmando que ele pode ser resultado de uma inocência falseada, “a ingenuidade fingida torna-se claramente um caso de risível localizado ‘em nós’ - ou seja, nas pessoas prudentes que deixam escapar o dito espirituoso deliberadamente.” (ALBERTI, 2009, p. 64), constituindo-se em um estratagema premeditado a fim de alcançar uma finalidade definida.

Alberti destaca:

(...) do ponto de vista da relação entre o riso e o pensamento, encontramos em Quintiliano duas asserções particularmente interessantes. A primeira, no início do texto, destaca, entre as dificuldades de tratamento do assunto, o fato de julgarmos um dito espirituoso de modos variados, ‘porque não o validamos de acordo com um *princípio racional*, mas por uma espécie de propensão do espírito, de que mal podemos dar conta’. A segunda asserção informa que ‘todo sal de uma palavra está na apresentação das coisas de uma maneira contrária à lógica e à verdade’ (1999, 67).

Voltamos, desse modo, à compreensão segundo a qual o riso estaria vinculado ao pensamento, mas de modo irracional, o que seria considerado ilógico. De fato, conforme Alberti (1999), a concepção de Quintiliano em colocar o riso externamente à lógica não deve ser compreendida como algo negativo. O

*ridiculum* não seria regido pelos princípios racionais, de acordo com os parâmetros estabelecidos pela filosofia clássica, mas disporia de sua lógica particular.

Por sua vez, Demócrito, considera o riso fruto da insensatez humana, aproximando-se do pensamento platônico:

Se os homens fizessem as coisas prudentemente, [...] me poupariam o riso. Mas, ao contrário, eles, como se as coisas fossem firmes e estáveis nesse mundo, vangloriam-se loucamente, sem poder reter sua impetuosidade, por faltar-lhes a boa razão, o discernimento, o julgamento. Porque esse único aviso lhes bastaria: de que todas as coisas têm seu turno, o qual advém por mudanças súbitas [...]. Eles, como se a coisa fosse firme e perdurável e esquecendo os acidentes que ocorrem ordinariamente, se envolvem com várias calamidades. Se cada um pensasse fazer todas as coisas de acordo com seu poder, certamente se sustentaria em uma vida certa e tranquila, conhecer-se-ia a si mesmo, [...] contentando-se com as riquezas da natureza. [...] Eis o que me dá matéria de riso. Ó homens insensatos, vocês são bem punidos de sua loucura, avarice, insaciabilidade, [...] e de fazerem do vício virtude (apud ALBERTI, 1999, p.76)

Outra característica postulada por Demócrito é a concepção de que o riso é consequência dos ‘defeitos’ e ‘vícios’ humanos. Para George Minois,

O riso de Demócrito aplica-se, portanto, à vaidade das 'ocupações e inquietudes humanas. Mas ele vai mais longe. Esse riso também é uma crítica radical do conhecimento, a expressão de um ceticismo absoluto. [...] Demócrito, o homem que ri de tudo, é a encarnação extrema de um ceticismo niilista que se encontra, em germe, nos pensadores céticos [...]. (2003, p.61-62)

Dessa forma, o historiador francês compreende que, em Demócrito, o riso é resultado de uma atestação da inépcia extrema do ser humano de se conhecer e conhecer o mundo. Assim, o riso de Demócrito é, para Minois, um riso herege, em sua acepção mais radical. Logo, a compreensão do homem acerca de sua condição leva-o a pensar que nada deve ser levado a sério, pois sem o autoconhecimento e o conhecimento do mundo, o sujeito – imerso em desmedida cegueira - está mergulhado na fantasia, na dissimulação e soberba. “O riso de Demócrito pode significar um solipsismo patológico, porque é um riso

de desinteresse pelas coisas da vida, mas também o recolhimento filosófico, requisito para a sabedoria mais profunda” (apud ALBERTI, 1999, p.77).

Ambíguo em sua natureza, o riso, na acepção de Demócrito, deixa-nos na dúvida entre a loucura e a sabedoria, e Alberti comenta a ambiguidade postulada pelo estudioso que assegura duas interpretações distintas para a questão: “Como louco, ele não tem a medida do bem e do mal; como sábio, está acima do bem e do mal e conclama os homens à sensatez, ao mesmo tempo em que receita o riso como remédio para todos os males, inclusive o da loucura” (1999, p.79)

Caminhando cronologicamente, na Idade Média o que se tem é a condenação do riso, sob a alegação de que Jesus nunca teria rido (MINOIS, 2003, p.120-121). Em oposição à Antiguidade grega, o riso nos afastava de Deus. Donde surge a oposição ao riso, ou ao menos seu ostracismo teórico – o que efetivamente não surtiu resultados, uma vez que a Idade Média fora considerada a fase de ápice pela “cultura do riso” segundo Bakhtin (1993), para quem:

O riso tem um profundo valor de concepção e o mundo é uma das formas capitais pelos quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade sobre a história, sobre o homem; é o ponto de vista particular e universal sobre o mundo que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (p. 57).

Dentro do processo histórico, essa natureza subversiva aprimora-se e, em algumas situações, acaba sendo apreendido pelo próprio sistema em vigor, com a instituição de ambientes e tempos de rir. A piada controlada elabora uma autocrítica sem permitir que escape ao controle. Essa imprescindibilidade da vigilância do riso aparece logo no início da Idade Moderna. Minois (2003) afirma que “o riso é a desordem, o caos e a contestação. Não é rindo que se fundam as bases de um mundo estável e regenerado. O recreio terminou” (p.317).

A reflexão sobre o riso, de acordo com Verena Alberti, sempre foi apagada pelo sério. Aristóteles diz que o cômico avilana o homem e o trágico o enaltece.

A asserção de que o “homem é o único animal que ri” encontra-se em Aristóteles atestada por compreender que o não-riso dos animais está na falta de conhecimento e imaginação, indispensáveis à concepção do risível. O cômico para Aristóteles vincula-se aos homens inferiores.

Aristóteles surge plenamente com o riso arcaico, zombeteiro, agressivo e triunfante. Apenas é permitido rir de uma deformidade física caso ela não seja sinal de dor ou doença. O riso só é justificável em restritas doses, para tornar mais agradável a conversação, com brincadeiras finas que não causem mágoas. (MINOIS, 2005, p. 73).

Para Ritter (apud Verena Alberti, 2002, p.24), a prática de pensar o riso constantemente foi determinada pelo sério e, por isso, deixa de lado os lugares granjeados pelo humor, pelo cômico, pelo escárnio, lugares estes onde as demandas sobre correto ou incorreto, padrão ou não padrão, são colocadas por terra, pelo simples ato de rir. Ainda em Alberti (2002), o sério suprime o riso, julgando-o inapto para afirmar algo sobre o próprio pensamento. “O riso devastador de Aristófanes não deixa nada de pé; sagrado e profano tombam igualmente no ridículo e no obsceno, por mais cru que ele seja” (MINOIS, 2005, p.39).

É possível enunciar, então, que há uma associação entre o riso e o impensável, o que causa a existência de um espaço onde nem a linguagem pode atingir. O pensamento sério define-se, logo, pela relação de sentido entre as palavras e as coisas. Para Freud, o objeto do riso genericamente confronta-se às esferas do consciente e da razão.

*“Ridendo castigat mores”* ou corrige os costumes rindo, é uma divisa latina constantemente utilizada nas fachadas dos jornais sarcásticos para a diversão e caricaturas do século XIX. Na cultura popular a subversão por meio do riso pode ser observada “no culto ao baixo ventre, na liberdade dos bufões, no castigo dos costumes pela boa risada, (n)os meios que o povo utiliza para manifestar-se contra a opressão, (n)a castração, (n)os padrões gerados, (n)as institucionalizações de belo e correto.” (OLIVEIRA, 2009, p.10)

Na Idade Moderna, ao se distinguir a cultura popular da erudita, anelava-se deixar o grotesco e a pilhéria em favor de uma mudança dos costumes tidos

como desviantes ou subversivos. O cidadão acaba sendo o pior inimigo do indivíduo (BAUMAN, 2000, p. 46) e vice-versa. Isto por diligenciar padronizá-lo em máscaras ou papéis, numa formalização pleiteada pela sociedade que institui a sujeição dos instintos em razão do convívio, e que acolhe a visão por vezes unidirecional de uma sociedade que está distante de ser equânime. Tais cidadãos censuravam o que consideravam importante em defesa da ordem, contudo o homem popular não encontrava motivo para abolir o humor. O sujeito ria do poder admitindo-o, o popular ria argumentando. O sociólogo Maffesoli (2006) completa:

O riso e a ironia são explosões de vida, ainda, sobretudo quando esta é explorada e dominada. A zombaria destaca que mesmo nas condições mais difíceis, é possível, contra, ou à margem daqueles que são responsáveis por elas, reapropriar-se de sua existência e tentar de maneira relativa usufruir dela... É, pois, com naturalidade que ironia e humor desembocam na dimensão festiva, da qual o trágico, o que frequentemente se esquece, é um elemento de grande importância... Retomando a terminologia de G. Bataille, o “dispêndio” resume, ao mesmo tempo, o vitalismo natural do povo e o aspecto risível do poder (p. 99-100).

Porém qual o objeto do riso? Para o antropólogo alemão Helmuth Plessener (apud Alberti, 2002, p. 29), aquilo que suscita a ligação insolúvel, contraditória e polissêmica entre o sério e o não-sério, entre o sentido e a ausência de sentido, ligação com a qual o homem não consegue lidar e da qual não consegue escapar através do riso é seu objeto. Rir, desse modo, é por si só a atitude da transgressão quando reconhecemos que o sentido pode ser a não-razão. Michel de Certeau (1994) assevera que os sujeitos têm a capacidade de elaborar suas próprias significações e que a hegemonia pode ser negociada, renegociada e vulnerável a ataques e à subversão.

O riso subversivo alavanca o imaginário e o “imaginário como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para exprimir-se e, por sua vez, o símbolo pressupõe a capacidade imaginária” (LAPLATINE e TRINDADE, 2005, p. 23-24). Ao elaborar uma rede imaginária, o impulso histórico das criações dos sujeitos possibilita compreender a organização simbólica por trás da sociedade e o próprio entendimento da história humana.

O riso subversivo que habitava esse imaginário, portanto, está repleto de uma logicidade própria, o que viabiliza a investigação das possibilidades desses sentidos a cada tempo e espaço. Os *Fabliaux* da Idade Média eram um dos agentes do riso, assim como na Idade Contemporânea as paródias vão encontrar seu lugar.

Caminhando no tempo, George Minois aponta:

Na primeira metade do século, o riso é ainda essencialmente uma maneira de conduzir-se e de ver o mundo; esse riso existencial, muitas vezes burlesco, confere grande espaço à dimensão corporal. As novas exigências de refinamento dos costumes e a promoção de valores sérios, da pastoral do medo, da decência, da ordem e do equilíbrio, provocam uma reflexão sobre o riso e, portanto, uma tomada de consciência sobre a natureza e seus usos (MINOIS, 2005, p. 367).

Então, no século XVIII, a sátira substitui a bufonaria. O riso transforma-se em um dispositivo para o exercício da crítica social, da política e da religião, passando a ser utilizado de maneira consciente, tornando-se uma arma agressiva e destruidora.

Para o novo poder monárquico em ascendência, há um objetivo: pôr as coisas nos lugares que o riso burlesco tirou. O próprio riso devia ser disciplinado, moralizado, enfim civilizado. Porém observou-se que não havia possibilidade de domar o riso. Nos jardins palacianos o riso, já intelectualizado, transforma-se em humor ácido e, castigando os costumes, deteriora as estruturas basilares do poder e da própria sociedade. “Antes ele subvertia pelo desejo, agora subverte pela razão” (OLIVEIRA, 2009, p.24).

Os séculos XVII e XVIII foram invadidos pela zombaria e pela acidez. O riso revisado pela razão perde seu caráter de bufonaria e grotesco, ele aparece no teatro e na literatura com um poder reconhecido. É o tempo do riso policiado, submisso e disciplinado. Minois (2003) afirma que:

O riso não é mais um sopro vital, um modo de vida; tornou-se uma faculdade de espírito, uma ferramenta intelectual, um instrumento a serviço de uma causa, moral, social, política,

religiosa ou anti-religiosa. Ele se decompôs em risos mais ou menos espirituais, em risos funcionais, correspondendo a necessidade precisas. O ridente generalista deu lugar aos especialistas, quase se pode dizer aos profissionais com tudo o que isso significa de competência e enfraquecimento (p. 409).

Havia, deste modo, neste período, duas concepções sobre o riso. Uma delas ocupava-se da superioridade, na qual o riso norteava o medo do ridículo, grande receio da sociedade da época. O ridículo representava o erro, o vício e o desvio. Ser centro do ridículo encerrava uma risada perversa que indicava o desprestígio de quem estava na mira.

A segunda teoria referia-se ao riso benevolente e buscava compreender o contraste ou a incongruência das coisas. O riso benevolente advindo do liberalismo inglês era algo que poderia existir no modo de agir dos indivíduos. Em oposição ao riso malevolente, surgido na França, que deveria ser obstado de qualquer maneira. Claramente, não se referia a uma abordagem estanque. As duas poderiam ser achadas fora de seus lugares de origem.

É no Iluminismo que o pensamento racional ganha força e o cômico é revisitado. Ganha espaço as produções que incitam os sujeitos a um riso irônico, sarcástico, quase revelador da alma desta nova sociedade.

A *commedia dell'arte*, surgida na Itália no século XV e integrada à França no século XVII, foi uma das marcas importantes da revisão sofrida pelo riso popular. Ao mesmo tempo em que, na França, Molière era mais sério e moralizante em seu riso (Para os franceses deveria rir-se somente de alguns tipos tidos como maus ou “ridículos”), os italianos riam de qualquer comédia social inevitavelmente má. Quando as pessoas queriam rir, era o teatro da feira, o Arlequim quem era requerido. Molière era para os palácios. “O diabo é ironista porque é um grande ilusionista, o grande mágico. Nada existe verdadeiramente, nada é realmente sério, tudo se presta ao riso. O ironista termina por flutuar entre o real e o irreal, entre o autêntico e o virtual” (MINOIS, p.2005, p.436).

Do mesmo modo que Asmodeu, o demônio Zombador, a *commedia dell'arte* não livrava ninguém. De nobres a plebeus, de banqueiros a militares, todos estavam em sua mira do ridículo e da ironia. As artimanhas, habilidades e

paisagens minimalistas eram os agentes ilusórios que auxiliavam com o texto improvisado e espetacularmente adaptável. O teatro fazia seu papel de revelador de costumes e apreciador da comédia privada. Na opinião de Minois, “o riso é, portanto, relegado à oposição. Reduzido à função crítica, de escárnio, de derrisão, de zombaria, ele se torna ácido” (2003, p.363).

Nesta esteira, temos o pensamento de Shaftesbury nos acenando para o riso enquanto ‘arma de combate’ às verdades impostas, constituindo-se como ferramenta de inquirição a ser usada de modo harmonioso e racional. Este pensador trabalha em defesa da exposição de nossas críticas como acesso ao progresso, utilizando o riso como forma de desmascarar imposturas e superstições. Segundo Alvarce, Shaftesbury:

(...) defende a junção das duas formas de manifestação do riso: o humor e o espírito (*wit*). O humor, mais sentimental, nos faria perceber que qualquer forma de coincidência perfeita do ser consigo mesmo e, depois, com o outro nada mais é do que estupidez e fanatismo. O *wit*, mais intelectual seria a expressão do desenvolvimento de um espírito crítico. (2009, p.85)

Shaftesbury, conforme compreensão de Minois, anuncia em sua concepção, o que se constituiria no espírito iluminista:

Shaftesbury defende a liberdade de zombar, a liberdade de questionar tudo, em uma linguagem decente, e a permissão de esclarecer e refutar qualquer argumento, sem ofender o interlocutor [...]. Sem a liberdade de rir, de caçar e fazer humor, não há progresso da razão. (MINOIS, 2003, p.451)

Portanto, a liberdade do riso shaftesburyano elabora-se como um modo de discutir verdades estabelecidas a fim de criar novas possibilidades de pensamento e se tornar uma forma de mudanças.

Outra figura importante, cujo pensamento despontou no final do século XVIII, foi Kant, para quem o riso é resultado de uma contradição embora seja

fruto de um excesso de compreensão que vem da incapacidade de continuar pensando, Camila Alvarce aponta sobre o riso em Kant:

Para Kant, o prazer proporcionado pelo riso não é um prazer do julgamento, uma vez que o risível não faz parte das artes agradáveis e a sensação provocada por ele não estaria, pois, associada à razão. De forma semelhante, o prazer do risível também não pode ser um prazer do entendimento, já que o entendimento frustra-se quando não encontra o que esperava: é a expectativa reduzida a nada. ( 2009, p.88)

Bergson, ao estudar o riso e a comicidade, busca pensá-lo em relação à sua função na sociedade, atentando-se em especial a sua função social, distanciando-se de uma abordagem estética ou filosófica. Assim,

O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de gesto social. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (BERGSON, 1983, p.15)

O fenômeno do riso encontra-se em duas esferas, isto é, uma relação entre uma situação percebida intelectualmente e o aspecto de absurdo que essa situação evoca. Esse contraste entre o intelectualmente percebido e o absurdo que a situação produz que consagra o risível em nossas sociedades. Assim, Bergson destaca que o riso é a condição da sensibilidade sobre o inteligível, isto é, um dos momentos nos quais permitimos que a inteligência seja dirigida pelo sensível.

Outro aspecto destacado por Bergson para a compreensão do cômico encontra-se na inversão, na qual um personagem assume um papel social distinto ou inverso ao esperado. Como destaca, uma situação torna-se cômica quando ela pertence a duas séries de eventos absolutamente independentes que podem ser interpretados sob um mesmo sentido, isto é, trabalhando sobre duas noções ao mesmo tempo, da independência e da coincidência dos eventos.

Bergson destaca que poderemos obter o efeito do cômico transportando uma expressão ou ideia de um tom para outro tom, ou seja, o deslocamento ou a degradação de uma ideia em uma série de linguagens, tons ou dispositivos, por exemplo, a passagem de um discurso solene em trivial, redefinindo o valor simbólico desse discurso. A ironia, de acordo com Bergson, constitui no mesmo transporte de sentido de um discurso para outro ou de um evento para outro.

Já no século XIX, o riso ganha relevância como um ato social, passível de colocar em dúvida valores impostos e acordar um juízo de reflexão. Ao estudar a comicidade como elemento gerador do riso instaura, em oposição ao que preconiza a Idade Média, o riso sério, satírico e irônico, retomando em parte a proposta italiana da *commedia dell'arte*. Observa-se o que nos diz Verena Alberti ao tratar do alargamento do riso e sua entrada no universo do saber:

Essa inserção do riso no terreno do entendimento não corresponde evidentemente ao desafio enfrentado por Joubert que era pensar o riso como objeto passível de ser apreendido pelo entendimento. Agora, trata-se de pensá-lo como vinculado à atividade do entendimento. Isso fica mais claro em contraste com os ensaios de Shaftesbury, nos quais a relação entre o riso e o pensamento já sobressaía, mas para denunciar a falsidade. Entre o “ridículo” e a “verdade” havia, para Shaftesbury, uma relação de exclusão; agora o risível será capaz de alargar o conhecimento, como se fosse mais incompatível com a verdade (1999, p.159-160)

Outro pensador que se dedicou a estudar o riso apontando-o como resultado de um abismo entre o sujeito e o mundo foi Johann Friedrich Richter, para quem o cômico não está no objeto, e sim no sujeito. Assim, a situação só se torna cômica porque a vemos “em espetáculo”, pois o objeto nunca apresenta características próprias que o tornem cômico. É a primazia do sujeito que comiciza as situações: “O empréstimo da opinião do sujeito ao ser cômico é ainda confirmado pelo fato de nós mesmos jamais nos considerarmos cômicos no momento da ação, mas somente depois, quando um ‘segundo eu’ julga o primeiro” (ALBERTI, 1999, p.168). Desse modo, o riso não se opõe ao sério, mas traz a possibilidade de ampliação do conhecimento e revelação da verdade.

Neste mesmo caminho, o pensamento baudelairiano assinala:

A força do riso está em quem ri e não no objeto do riso. Nada é cômico em si mesmo. É a intenção maldosa do ridente que vê o cômico; aquele que ri não é o homem que cai, a não ser que este tenha adquirido a força de se desdobrar rapidamente e assistir como espectador desinteressado aos fenômenos de seu eu. Mas isso é raro. (BAUDELAIRE apud MINOIS, 2003, p.534)

Assim, uma marca que permanece ao pensarmos o riso é a da intencionalidade, “não há risos desprovidos de intenção ou risos inocentes” (ALAVARCE, 2009, p.94), a constatação do cômico deve passar pelo sujeito que considerará ou não uma situação, um objeto e até mesmo uma pessoa como tal.

Até aqui, nosso interesse em criar um panorama sobre os estudos acerca do riso caminhou na tentativa de mostrar as múltiplas facetas e concepções que permeiam o riso enquanto manifestação produtora de saberes e fruto das múltiplas incongruências criadas nas expressividades linguísticas, ele se instaura enquanto convite para que o sujeito reflita e transcenda o sério enquanto ordem estabelecida, ao que Verena Alberti complementa:

O riso seria um conceito histórico – um objeto a ser preenchido pelo pensamento – e um conceito filosófico – um conceito em relação ao qual o próprio pensamento é pensado [...] a significação do riso (o resultado de sua apreensão enquanto objeto do pensamento) é dada pelo fato de ele se situar em um espaço além do pensamento sério, necessário ao próprio pensamento moderno sobre o riso, já que, até esse momento, apreender o significado do riso não era declarar sua relação com um fundamental não-sério; até esse momento, o não-sério não era fundamental (1999, p.199)

Assim, a historicidade do riso bem como suas múltiplas significações nos conduzem ao pensamento de Minois que afirma:

O riso tem um poder revolucionário. Melhor: é um verdadeiro demiurgo, uma potência criativa capaz de ressuscitar os mortos [...]. É o riso de alívio que arruína os esforços terroristas da pastoral oficial; é a divina surpresa, o relaxamento brutal da tensão, no qual os analistas veem uma das principais fontes do

riso. Ele exorciza o medo, sem negar a existência do inferno. Teologicamente, poder-se-ia dizer que esse castigo por inversão não é pequeno. Mas o que o torna imperdoável é que ele é apresentado pelo riso. É em torno do riso que a divisão e o confronto se efetuam. [...] O riso aparece como uma arma suprema para superar o medo. Quem ri do inferno pode rir de tudo. O riso – eis o inimigo – para aqueles que levam tudo a “sério” (2003, p.275)

Portanto, os tentáculos que marcam o discurso que incita o riso desnudam a ambivalência da realidade e, por consequência sua dualidade e o sujeito se vê neste entremeio pronto para a compreensão do riso enquanto ato social e arma para a crítica.

#### **4.2 Uma superfície ancorada no gelo: o riso como um modo de dizer em Hilda Hilst**

Assim como postula Baudelaire ao afirmar que não há risos desprovidos de intenção ou risos inocentes, o riso provocado por Hilda Hilst em suas crônicas é intencional e cheio de significados, não anela provocar o riso desprezioso, mas sim, marcar a que se propõe.

Nascido da incongruência entre o que se afirma e o que se tem, o riso hilstiano é fruto de uma ironia que se arraiga no discurso a partir do momento em que se toma consciência da percepção dos contrários ou, como afirma Schopenhauer, da falta de congruência entre a nossa racionalidade e a realidade causadora do efeito risível.

Johann Friedrich Richter vê o riso não somente como algo que se contrapõe ao sério, mas também como um acontecimento que pode ampliar o conhecimento e até revelar o sério ou a verdade. O que vemos em Hilda é exatamente isto: ao partir de situações risíveis a autora busca levar o leitor a uma reflexão que questiona os fatos narrados ou as situações colocadas como temas em suas crônicas semanais. Ao tornar risível uma situação séria, Hilst busca revelar as verdades que estão veladas por trás dos discursos midiáticos

ou dos preconceitos arraigados na mentalidade da tradicionalíssima sociedade campinense.

Alcir Pécora, na apresentação da obra *Cascos e Carícias & outras crônicas* aponta: “Estar sob o influxo do humor de Hilda Hilst era, portanto, estar implacavelmente exposto a um processo educativo, entendido como aprendizado de rir de si mesma e desistir de toda afetação vulgar” (2007, p.17).

Elemento decisivo na caracterização da escrita cronística de Hilda, o riso e suas facetas apresentam-se como uma expressão do mais alto nível. O que se percebe é que o riso, intencionalmente provocado pela cronista, traz em si a dubiedade de sua constituição, ora ele se escancara, ora surge veladamente, aquele riso de canto de boca.

Em “EGE (Esquadrão Geriátrico de Extermínio)” o que se percebe é esse riso que surge por meio de uma proposta cômica a fim de questionar o que está imposto como realidade aceitável.

O poeta pode ser violento. A maior parte das vezes contra si mesmo. Um tiro no peito, gás, veneno, um tiro na boca, como fez Hemingway, que também foi poeta em *O velho e o mar*; Maiakóvsky, um tiro no peito; Sylvia Plath, gás de cozinha; Ana Cristina César, um salto pelos ares; etc. etc.etc. “Os delicados preferem morrer”, dizia Drummond. Mas esta modesta articulista, sobretudo poeta, diante das denúncias feitas pela revista *Veja*, todos aqueles poços perfurados em prol de uma única pessoa ou em prol de amiguinhos de sua excelência, presidente da Câmara, senhor Inocêncio (a indústria da seca), e o outro com seu lindo carro às custas de gaze e esparadrapo... Credo, gente, quando você vê na televisão ou *in loco* o povão famélico, desdentado, mirrado... Um amigo meu foi para o Ceará e passou os dias chorando! As crianças todas tortas, todos pedindo comida sem parar... e quinhentas toneladas de farinha apodrecendo... e montes de feijão desviados para uma só pessoa ... (Um parênteses, porque meu coração de poeta pede a forca, o fuzilamento, cadeia, cadeia para aqueles que se locupletam à custa da miséria absoluta, da dor, da doença.) Gente, eu já estou uma fúria e para ficar mais calma proponho algumas coisas mais sutis, por exemplo: o Esquadrão Geriátrico do Extermínio, a sigla óbvia seria EGE. Arregimentaríamos várias senhoras da terceira idade, eu inclusive, lógico, e com nossas bengalinas em ponta, uma ponta-estilete besuntada de curare (alguns jovens recrutas amigos viajariam até os Txucarramãe ou os Kranhacarore para consegui-lo) nos comícios, nos palanques, nas Câmaras, no Senado,

espetaríamos as perniciosas nádegas ou o distinto buraco malcheiroso dos vilões, nós, velhinhas misturadas às massas, e assim ninguém nos notaria, como ninguém nunca nota a velhice. Nossas vidas ficariam dilatadas de significado, ó que beleza espetar bundões assassinos, nós faceiras matadoras de monstros!

O curare é altamente eficiente, provoca rapidinho a paralisia completa de todos os músculos transversais (bunda é transversal?) e em seguidinha sobrevém a morte por parada respiratória. Ficaríamos todas ao redor do coitadinho, abanando: óóóó, morreu é? Um pedido ao presidente Itamar: severidade, excelência, é ignominioso, indigno, insultante para todos nós, deste pobre Brasil tão saqueado, que essas terríveis denúncias terminem no vazio, no nada, na impunidade. É sobretudo perigoso [...]

(segunda-feira, 3 de maio de 1993)

(HILST, 2007, p.74-76)

Já de início, Hilda afirma que ao poeta não cabe apenas tratar das amenidades ou vivê-las como expressão da arte que produz, ele “pode ser violento” e para tanto elenca uma série de exemplos de grandes nomes da literatura cuja morte nos remete às tragicidades da vida.

O uso dessa introdução é apenas um alerta para o fato que será o estopim da crônica, a indignação que coloca em xeque a fome e a pobreza da maioria dos brasileiros, em especial aqueles que vivem as consequências da seca no Nordeste, frente aos benefícios de um pequeno grupo que usa dos direitos de uma grande maioria para beneficiar-se. O caso de que trata a crônica refere-se, em especial, ao caso dos políticos que se beneficiam da seca para ganho próprio, fato este que recebeu o nome de indústria da seca.

Os “industriais da seca” se utilizam da calamidade para conseguir mais verbas, incentivos fiscais, concessões de crédito e perdão de dívidas valendo-se da propaganda de que o povo está morrendo de fome. Enquanto isso, o pouco dos recursos que realmente são empregados na construção de açudes e projetos de irrigação, torna-se inútil quando estes são construídos em propriedades privadas de grandes latifundiários que os usam para fortalecer seu poder ou então, quando por falta de planejamento adequado, se tornam imensas obras ineficazes, como relata Hilda ao tratar da construção de açudes nas terras

dos amigos do então presidente da Câmara Inocêncio de Oliveira, denunciada pela revista *Veja*: “todos aqueles poços perfurados em prol de uma única pessoa ou em prol de amiguelhos de sua excelência, presidente da Câmara, senhor Inocêncio (a indústria da seca), e o outro com seu lindo carro às custas de gaze e esparadrapo”.

É ao pensar a situação política do país e as calamidades causadas pela corrupção que a cronista propõe uma saída inusitada e até engraçada, relativizando os valores de uma sociedade em que o riso passa a ter uma função social que se apresenta como possibilidade de pensar uma correção para a sociedade ou como uma possibilidade de tornar aceitável uma ideia insuportável, como afirma Umberto Eco. Eis que a solução encontrada para os fatos narrados surge a partir da criação de um ‘esquadrão geriátrico do extermínio’.

Arregimentaríamos várias senhoras da terceira idade, eu inclusive, lógico, e com nossas bengalinas em ponta, uma ponta-estilete besuntada de curare (alguns jovens recrutas amigos viajarão até os Txucarramãe ou os Kranhacarore para consegui-lo) nos comícios, nos palanques, nas Câmaras, no Senado, espetaríamos as perniciosas nádegas ou o distinto buraco malcheiroso dos vilões [...]

Vale observarmos que a criação deste esquadrão é uma saída bem-humorada para uma situação crítica. É um humor provocador de um riso transgressor que aborda circunstâncias exteriores que tornam ineficaz ou mesmo impossível o ataque verbal explícito. O cômico, portanto, adquire o poder de criar uma consciência crítica pelo desvio, capaz de alimentar a reação contra a estrutura social escarnejada.

A descrição feita por Hilda cria uma situação que ao ser imaginada torna-se engraçada, um bando de velhinhas com bengalas pontudas em mão, espetando os vilões, entenda-se políticos, em suas partes íntimas, mas ao mesmo tempo que o cômico aparece para fazer rir, ele conduz o sujeito à reflexão. Segundo Georges Minois, estamos vivendo a era do riso e a sua morte ao mesmo tempo. Isso porque o mundo “encontrou no riso forças para zombar dos seus males” (p.553), exatamente o que encontramos nas crônicas hilstianas

em que o riso se torna a mola propulsora para colocar em evidência questões político-sociais responsáveis por outros problemas de ordem maior. Daí que se pensarmos o riso hilstiano, ganha destaque a sua característica multiforme, pois aparece ora irônico, ora escarnecedor, ora maldoso e muitas vezes difícil de ser delimitado.

A imagem da degradação do corpo consumido pelo tempo, da falta de motivação e de objetivos e da velhice como a etapa de aceitação da morte é apresentada na crônica em uma nova roupagem. Hilst traz a imagem da velhice revestida de ares revolucionários, ressimbolizando a vida e a própria velhice, num protesto contra os que, na política, insistem em encharcá-la de morte. Trata-se de “velhinhas misturadas às massas, faceiras matadoras de monstros”, reassumindo pelo riso a chance de reconquistar a vida.

Desse modo, o humor que conduz ao riso em Hilst é um humor que toma uma posição de afronta, um humor crítico, inteligente que conduz à reflexão sobre a situação do humano em todos os seus espectros. A cronista reconstrói o fato exposto no jornal à sua maneira, não deixando de revelar uma opinião, um ponto de vista, mostrando de uma maneira bem-humorada uma realidade ou um acontecimento atual que pretende criticar.

A sociedade que aparece nas crônicas hilstianas é a mesma que se estampa com suas mazelas nas páginas dos jornais, a voz narrativa toma os fatos em voga e lança seu olhar sob eles. E a solução encontrada por ela foi provocar o riso para enfrentar esses dilemas, ou como postula Lélia Parreira Duarte “[...] em geral visto como sinal de alegria, o riso pode revelar o sofrimento em toda a sua crueza.” (2006, p.51)

Neste contexto a crônica ganha uma função importante, ironizando os acontecimentos a articulista tece textos, os quais concomitantemente distraem os leitores, mostram uma possibilidade de rir de tudo e também denunciam os sistemas.

O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa

acreditar nela. O riso ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido. (MINOIS, 2003, p. 570)

As crônicas produzidas por Hilda neste momento suscitam exatamente este riso ironista, parodiando a hipocrisia de uma nação na qual predominam as desigualdades sociais e regionais, a má distribuição de renda, apresentando uma elevada taxa de mortalidade infantil e uma elevada inflação. Com tanta corrupção política e mazelas sociais o humor produzido se torna então uma arma de denúncia tanto política como social e econômica.

Outro aspecto levantado por Hilda é a participação dos velhos nos movimentos sociais de luta, em oposição ao que se tem: apagamento do papel social desses sujeitos na construção da história. À medida que a idade avança o imaginário social tende a colocar esses sujeitos em uma posição de descartabilidade, considerando o poder de transformação a partir da ação dos jovens. Hilst sugere exatamente o contrário, ironicamente ela efetiva a relevância da participação desse grupo social nas mobilizações, e afirma: “nós, velhinhas misturadas às massas, e assim ninguém nos notaria, como ninguém nunca nota a velhice.”, deixando aqui uma espetada para os que consideram essas invisíveis senhoras como inúteis.

Em “Teje presa!” Hilda retoma mais uma vez a velhice, assim como fez ao sugerir a criação do Esquadrão Geriátrico do Extermínio, agora para a constituição de um bordel geriátrico, dando força e voz aos velhos como forma de questionar novamente a situação caótica do país:

Diante da situação caótica miserável paupérrima de todos nós (menos daqueles que todo mundo sabe quem são: PC, Collor, banqueiros – é o cúmulo um banco te cobrar quarenta e seis por cento de juros! - , sequestradores, deputados que têm verba de mais de duzentos milhões de cruzeiros para tratar dos dentes – os meus estão caindo – e ainda conseguem empréstimos lá mesmo na Câmara e sem juros – (!!!) – e acham o salário de cem milhões de cruzeiros, um lixo...), bem, dizia eu que, diante da situação absolutamente calamitosa, além daquela sugestão adorável do Esquadrão Geriátrico do Extermínio que lhes propus, proponho uma nova, também só para velhinhas... Suspense... Um bordel geriátrico, que tal? Há gosto pra tudo... E contrataríamos velhinhas magníficas, risonhas, letradas, umas

quituteiras (que faz quitutes), outras pacienciosas, adorando ouvir relatos chatérrimos como este “ah... como eu quis tanto dormir com mamãe, ela era linda gostosa etc., como não consegui, sou assim agora”. E depois será que não tem alguém curioso que até pague para ver uma velhinha pelada? Até só para rir um pouco? É tão difícil rir nos tempos de hoje! Eu, por exemplo, adoraria ver velhinhos deslumbrantes como Bertrand Russel, o Einstein, meu Deus, acho que riríamos tanto... Olha que engraçado que você ficou! E isso aqui, o que é? É aquilo. Não acredito, ficou assim é? E riríamos, riríamos. Outra coisa, gente, tenho pensado tanto em como ganhar dinheiro... Que tal se importássemos os dejetos do Primeiro Mundo pra fazer qualquer coisa, sim, porque os dejetos do Primeiro Mundo devem conter todas as vitaminas que aquelas pastilhas geriátricas caríssimas contêm. E será que não é mais barato bosta de rico? Tô pensando, gente, tô pensando. Aceito sugestões para uma possível sociedade. [...]

(segunda-feira, 24 de maio de 1993)

(HILST, 2007, p.83-86)

A crônica já começa com uma sucessão de adjetivos que sugerem a situação vivida por milhões de brasileiros, excetuando-se os detentores do poder político e econômico do país. Novamente, o tom que introduz a crônica é o da indignação que coloca os opostos em seus lugares e destaca as desigualdades sociais que assolam o país.

E Hilst apela para o riso como maneira de se salvar das calamidades que descreve, e a ressignificação da imagem da velhice por meio de uma incitação à libido é a estratégia da cronista para instaurar o humor e alargar o riso.

E assim, como a proposição insuspeitada de um Esquadrão Geriátrico do Extermínio, Hilst traz como elemento surpresa a ideia de um bordel geriátrico, rompendo outra vez com a ideia já cristalizada socialmente para o perfil de mulheres e frequentadores deste tipo de ambiente, daí que surge o riso. Ele é, conforme aponta Duarte, “provocado por algo que instantaneamente rompe com o círculo de automatismos cristalizados em torno do ser” (2006, p.52).

Na realidade, o elemento surpresa proposto na crônica vigora frente aquilo que era tão ignoto e, simultaneamente, estava sempre evidente nas minudências visíveis e risíveis de um cotidiano. As velhas se envolvem com o

motivo da revolta e da transgressão em face de uma política embotada pelas falsas promessas e as intenções veladas.

É nesta perspectiva que a autora sugere a criação do EGE, Esquadrão Geriátrico de Extermínio e logo em seguida do bordel geriátrico.

Reginaldo Oliveira Silva, ao discorrer sobre o a recepção e fluxo do grotesco em Hilda Hilst, afirma:

Universo recheado de riso, de uma vontade de rir, um desejo de vida ante o estado calamitoso da vida, do mundo, da política e do ensandecimento generalizado que a todos e a tudo contamina. O bordel, lugar da vivência e fantasias sexuais, renova-se na proposta de uma vida que se esvai, mas que ainda assim encontra neste estado de coisas possibilidades de riso e de exercício da libido. O bordel geriátrico é um bordel como qualquer outro, no entanto, o seu fim está no riso. (2013, p.169)

A descrição já é por si só bem humorada e contraria a expectativa em relação ao que se espera encontrar em um bordel – “contrataríamos velhinhas magníficas, risonhas, letradas, umas quituteiras (que fazem quitutes), outras pacienciosas, adorando ouvir relatos chatérrimos” - e nos faz alargar ainda mais o riso quando a crônica ganha um tom pessoal e Hilda sugere: “E depois será que não tem alguém curioso que até pague para ver uma velhinha pelada? Até só para rir um pouco? É tão difícil rir nos tempos de hoje!”.

A própria ideia de geriatria aliada a bordel já surpreende o leitor na tentativa de arrancar-lhe o riso. Logo, a imagem do bordel, considerado como espaço do desfrute e do gozo em que as vivências e fantasias sexuais podem ser experienciadas sem pudor, é reconstruída no alvitre de uma vida que se esvai, porém que ainda assim descobre neste estado de coisas possibilidades de riso e de exercício da libido, ainda que não em seu caráter sexual, propriamente falando. O bordel geriátrico é, na voz hilstiana, um bordel como qualquer outro, contudo, o seu fim está no riso

Ainda na senda que dá à velhice um novo papel frente a crise do país, o EGE aparece outra vez na crônica “Para buchos e neurônios” como uma alternativa de contestação pelo riso:

Por que não agilizar aquela minha ideia do Esquadrão Geriátrico de Extermínio, o *muy conocido* EGE, *muy conocido em mi casa*, velhinhas contundentes com suas bengalas em ponta de estilete, estilete lambuzado de curare, e iríamos lá no Congresso, e faríamos parcas perguntas antes de espetar-lhes a bunda: então não se lembra da compra de uma fazenda de um milhão e seiscentos mil dólares? Não lembra mesmo, negão? E aí, a espetada fatal na gorda ilharga. (HILST, 2007, p. 152)

Observa-se nas proposições hilstianas que o EGE surge no plano do imaginário como uma alternativa à situação política do país e dá materialidade discursiva ao riso enquanto representação de um comportamento social contestador.

Na Antiguidade Clássica, o riso “podia ser perigoso, e seu lugar na cultura tinha de ser limitado a ocasiões estritamente definidas. Os gregos sabiam que o riso poderia conter um lado muito desagradável” (BREMER; ROODENBURG, 2000, p. 30). Qual seria esse lado desagradável? Inferimos que o lado obscuro do riso está relacionado ao medo de a sociedade perder o controle, pois a ordem social poderia ser modificada e isso não poderia ocorrer. O que percebemos é que o riso nas crônicas de Hilda é esse afrontamento ao que desagrada, é uma contestação acerca de algo que incomoda e sobre o qual a luta é ideológica. Contudo, diferentemente do período clássico o riso não pode ser controlado, a modernidade trouxe a liberdade da crítica pelo riso, rompendo com a ideia de um controle social pelo controle do riso.

Na atualidade há uma liberação do riso, alcançando a esfera de serem tidos como estranhos ou anormais aqueles sujeitos que demonstram tristeza ou sisudez. Contudo, esse riso exagerado e cultuado revela que a população ri de si mesma e de suas desgraças e tragédias como forma de suportá-las. A sociedade desse século, de acordo com Minois (2003, p. 553), faz apologia da felicidade, tornando o riso obrigatório de um lado, e de outro “os espíritos tristonhos são postos em quarentena, a festa deve ser permanente”. Assim, o riso se expande e ressurgem em variadas comunidades discursivas.

Jacques Le Goff (2000, p. 65) confirma o que acabamos de dizer:

O riso é um fenômeno cultural. De acordo com a sociedade e a época, as atitudes em relação ao riso, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, são mutáveis. O riso é um fenômeno social. Ele exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri. É uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus atores e seu palco

Assim, percebemos que o riso enquanto manifestação sociocultural que vemos explorada nos textos hilstianos está sempre muito bem trabalhada na cronística da autora, a qual deixa claro que o riso instaurado é sustentado pelo tripé proposto por Le Goff. A tessitura sabe exatamente do que rir e de onde e para onde parte esse riso, o riso se elabora das situações reais, não para simplesmente comicizá-las ou quiçá para dar leveza ao texto, o riso é o desnudamento das máscaras que insistem em cair para revelar a situação calamitosa de uma sociedade que agoniza por transformação.

Outro exemplo em que Hilda faz do humor instrumento de crítica é na crônica “Ai, João, que saudade!” em que discorre sobre suas experiências no Colégio Santa Marcelina e fala sobre a fé cega vivenciada por várias pessoas, mostrando inclusive sua indignação frente às narrativas bíblicas; “[...] eu chorava demais com a estória de Jesus crucificado, nunca entendia isso do Pai ter mandado o Filho pra morrer na cruz e nos salvar. Eu pensava, credo, que pai! [...] Como é que um Pai, ainda que seja um deus, pode mandar um filho pra morrer na cruz?” (HILST, 2007, p. 329); e continua a descrever sua lembrança: “[...]chorava com a estória dos porcos e dos demônios de Gerasa. [...] E a estória das cabras? [...] coitada das cabras! [...] a freira assustava-se com meu choro porque eu ficava até com febre de tanta pena dos bichos.” (HILST. 2007, p.329-330), após uma narrativa que sugere uma crítica a aspectos religiosos de uma sociedade que se esconde por trás disso, a voz narrativa começa a salpicar elementos que provocam o alargamento do riso, não o riso da piada zombeteira, mas aquele velado suscitador do riso de canto de boca, porque ele parece surgir inopinadamente, mas só se estampa quando o leitor entende os sentidos implícitos na crítica que está sendo feita.

Para tanto na mesma crônica Hilst narra:

[...] Gente! Por favor, é melhor tentar começar tudo de novo! E, Jesus, um ser especialíssimo, não teria dito nem feito essas bobagens que ficam no Testamento, aquele deus apavorante sempre aparecendo de inopino no meio das nuvens e do fogo, a voz tonitruante, nós crianças sempre sonhávamos com Ele atrás da gente, velhusco, barbudo com a bofina ou tacape ou enfim com algum pão na mão!!! Eu morro de medo de deuses, menos de um chamado João e que só ia dormir lá em casa vez quando, quando eu era moça e linda e por isso deusa também.” (HILST, 2007, p.330)

A voz narrativa faz um pedido revelando uma descrença no ser humano, e quando parece ainda estar rememorando seus temores reforçados pela educação religiosa recebida no colégio de freiras frequentado na infância, brinca com a imagem de Deus cristalizada na mentalidade das pessoas, a ideia de um Deus punitivo sempre com um cajado em mãos, e é neste momento que tem-se o riso que nasce da indignação, o riso surge junto com a imagem do ‘deus João’, em uma mescla do sagrado x profano, na qual a brincadeira com a palavra deus sugere não a santidade exaltada pelas religiões, mas a figura de homem bonito e simpático que povoa o pensamento feminino como a imagem do homem ideal capaz de satisfazer os desejos mais íntimos das mulheres.

É interessante pensarmos que ao trazer o ‘deus João’ para um enredo que tratou circularmente das memórias de aprendizagens religiosas de Hilst, ela surpreende o leitor de modo bem-humorado, em oposição a um deus caracterizado como velho, barbudo e que usa cajado, surge uma personagem que é exatamente o oposto, representando a virilidade e masculinidade jovial.

E termina desejando ironicamente, ou quiçá rindo: “Boa missa” (HILST, 2007, p.331).

O riso hilstiano é o riso ferino, que se despe das delicadezas para contestar, para discutir o papel da arte e do artista em uma sociedade cada vez mais banalizada pelo poder do capitalismo e de suas produções focadas apenas em vendagem e lucro.

Em “Banqueiros, editores e pinicos” Hilda já pelo título ironiza essa relação agregando três elementos completamente díspares:

Aos setenta e nove anos e pernetas, ela matou a pinicadas (golpes de pinico) o velhote (seu marido), quando ele se jactava de antigas façanhas sexuais, enquanto ela apenas mancava solitária pela casa. Onde foi isso? Na aldeia de Mókroie? Em Londres, gente! Há duas semanas atrás. Que vitalidade! Que altaneria! E que rabugice! Se fosse comigo, aos setenta e nove, eu apenas anotaria, quase sucinta, no meu diário: John, ontem à noite, contou-me deliciosas aventuras e acho que fez muito bem, porque convenhamos, com o meu coto é difícil manter-me no coito em equilíbrio.

Aos setenta e nove gostaria de loquear um pouco. É bom ser estranho e velho. Que menina medonha! É sua filhinha, é? E esse é seu marido? Ahhh... então é por isso! Coitaaaada! E talvez colocasse um balde na cabeça à guisa de chapéu, como aquela baronesa Elza von Fretag von Loringhoven, que também enfeitava a cara com selos... e morava no mesmo bairro onde moravam Henry Miller e June. Eu andaria com o meu balde e desenharia lindas borboletas na minha cara, aqui mesmo, na minha torre de capim. E vou dizer muitas verdades a alguns, principalmente àquele meu amigo banqueiro, riquíssimo (aliás, acho que vou dizer agora) a quem pedi que editasse meu livro como brinde, no seu banco, e ele disse: você é mesmo boba, Hilda, ninguém mais lê poesia... Eu disse: mas você era tão sensível e gostava tanto de poesia e é filho de um poeta...Ele: agora eu só sou sensível demais depois das nove da noite. E eu deveria ter dito a ele o que vou dizer agora: e se eu te chupar a bronha depois das nove da noite, te sensibiliza e você edita? Só que aos setenta e nove ia ser melhor porque eu estaria sem dentes... Ah, banqueiros, meus amigos, caixão não tem gaveta, viu? AH, o que eu tenho visto de avareza e hostilidade quando estamos na dureza! Como é triste ser avarento quando se é velho e rico! Ou só como é triste ser avarento! E como é sórdido ser avarento com os poetas. E agora vou terminar com um poema porque já estou espirocando de ódio em relação a banqueiros e editores e a crônica foi pras picas. P.S. Querem saber? Acho que a velhota fez bem. E já vou comprar o meu pinico. Ninguém vai notar uma velhota aos sessenta e três entrando no banco ou na editora com um pinico na sacola.

segunda-feira, 8 de março de 1993

(HILST, 2007, p.57-59)

Já de início a crônica deixa claro que a via escolhida para o desenvolvimento da narrativa é a do riso, justificada aqui pela sua relação entre

velhice e sexualidade e incitada quando se enuncia a causa *mortis*, pinicadas ou golpes de pinico, como a própria narradora faz questão de reforçar. A velhice é tomada como objeto do riso, porque tal ideia amedronta e o riso é uma forma de afugentar o medo. Para Minois,

O tratamento da velhice é, nesse sentido, significativo. À imagem trágica da velhice [...] sucede a caricatura grotesca. A velhice dá medo, 'a velhice odiosa, débil, inabordável, sem amigos e que resume todos os males', o riso pode aliviar este medo, e na comédia os velhos são grotescos, já que não são mais capazes de desfrutar os prazeres da vida e que a proximidade da morte torna vãos todos os seus projetos. O único velho não risível é aquele que não faz nada, que não come mais, que não bebe mais e que não se deita com mulheres. Se ele procurar "viver", é repugnante ou ridículo. (2003, p.57-58)

A concepção de Minois é reforçada quando Hilda toma a crônica como espaço para tratar a jocosidade da velhice. O tema recorrente relaciona-se frequentemente aos prazeres da sexualidade que parecem proibidos nesta fase da vida, basta pensarmos na ideia do bordel geriátrico da crônica "Teje presa!" – "Eu, por exemplo, adoraria ver velhinhos deslumbrantes como Bertrand Russel, ou Einstein, meu Deus, acho que riríamos tanto... Olha que engraçado que você ficou! E isso aqui, o que é? É aquilo. Não acredito, ficou assim é? E riríamos, riríamos". – ou o personagem da crônica "Banqueiros, editores e pinicos" – "Aos setenta e nove anos e pernetas, ela matou a pinicadas (golpes de pinico) o velhote (seu marido), quando ele se jactava de antigas façanhas sexuais, enquanto ela apenas mancava solitária pela casa. [...] Se fosse comigo, aos setenta e nove, eu apenas anotaria, quase sucinta, no meu diário: John, ontem à noite, contou-me deliciosas aventuras e acho que fez muito bem, porque convenhamos, com o meu coto é difícil manter-me no coito em equilíbrio."

É válido percebermos que a ideia de uma velha manca e solitária atesta a concepção de degradação física que se relaciona à velhice, este seria o tipo aceitável. Segundo Minois, aquele que não seria o motivo de riso. Mas o velho em Hilda Hilst não segue o esperado, ele se vangloria de suas experiências sexuais, ainda que não as pratique e isso é também o motivo de sua morte. Seria

aqui a alegoria de uma morte de um corpo degradado em oposição a uma vitalidade que permanece na mente e nos desejos? Provavelmente sim! Apesar de a cronista fazer referência a um caso, possivelmente real – “Onde foi isso? Na aldeia de Mókroie? Em Londres, gente! Há duas semanas atrás.”

Muitas vezes esse tipo de comportamento que tem na vitalidade e no desejo sua maior expressão não é visto como típico da velhice e como forma de quebrar os padrões. Hilda opõe a vitalidade inusitada e a rabugice esperada a fim de provocar o riso, “Que vitalidade! Que altaneria! E que rabugice!”. O uso das exclamações já aponta para a surpresa e para o rompimento de expectativas em relação ao comportamento esperado para a velhice.

Nesse espectro, Hilda assume a voz da crônica e expressa seus desejos: “Se fosse comigo, aos setenta e nove, eu apenas anotaria, quase sucinta, no meu diário: John, ontem à noite, contou-me deliciosas aventuras e acho que fez muito bem, porque convenhamos, com o meu coto é difícil manter-me no coito em equilíbrio./ Aos setenta e nove gostaria de loquear um pouco. É bom ser estranho e velho.”.

Na data da publicação da crônica a autora, com sessenta e três anos, deixa claro que, para ela, a velhice perdeu os ares de tristeza e se tornou uma fase para exercer a fúria, ainda que fosse, frequentemente, criticada por isso.

Sob o véu da perda de sentidos, característica da idade, Hilda expressa o desejo de parecer louca, e enumera uma série de desejos que ela anela fazer e/ou falar - “Que menina medonha! É sua filhinha, é? E esse é seu marido? Ahhh... então é por isso! Coitaaaada! E talvez colocasse um balde na cabeça à guisa de chapéu, como aquela baronesa Elza von Fretag von Loringhoven, que também enfeitava a cara com selos... e morava no mesmo bairro onde moravam Henry Miller e June. Eu andaria com o meu balde e desenharia lindas borboletas na minha cara, aqui mesmo, na minha torre de capim. – quem sabe esses não seriam verdades, crenças e/ou comportamentos que se realizados ou proferidos garantiriam a ela a manutenção do título de velha louca, pois sob os auspícios da velhice pode-se fazer sem preocupar-se com os julgamentos.

Ademais, Hilst continua tecendo uma crítica mordaz aos banqueiros que não se preocupam com a divulgação cultural no país, estando apenas interessados em seus lucros:

E vou dizer muitas verdades a alguns, principalmente àquele meu amigo banqueiro, riquíssimo (aliás, acho que vou dizer agora) a quem pedi que editasse meu livro como brinde, no seu banco, e ele disse: você é mesmo boba, Hilda, ninguém mais lê poesia... Eu disse: mas você era tão sensível e gostava tanto de poesia e é filho de um poeta...Ele: agora eu só sou sensível demais depois das nove da noite.

A crônica se estrutura a partir de então de modo reflexivo buscando pensar as barreiras que a autora enfrentou para encontrar pessoas dispostas a conseguirem recursos financeiros para financiar a edição de seus livros, até mesmo entre pessoas de seu convívio ou amigos teve seu pedido negado. E faz uma proposta nada usual: “E eu deveria ter dito a ele o que vou dizer agora: e se eu te chupar a bronha depois das nove da noite, te sensibiliza e você edita? Só que aos setenta e nove ia ser melhor porque eu estaria sem dentes...” o que nos conduz a compreender que mesmo quando as dores e misérias da velhice são abordadas, Hilst mantém uma maneira bem-humorada e até cáustica de tratar do tema.

Ante a indignação pela desvalorização da arte e da cultura em detrimento de uma supervalorização do capital como forma de poder e domínio Hilst retoma tal assunto na crônica “Escritor? Fora! Fora!” Hilda e destaca o quanto os políticos e os jogadores de futebol lucram no Brasil, na contramão dos escritores:

Leio notícias surpreendentes: Que o nosso presidente está constrangido porque dobraram o salário dele e ele não pode dar cem pratas para o salário mínimo...coitaaado! Que o delicioso Romário vai receber milhões de dólares por um novo contrato. E eu então quero saber a opinião de vocês: será que se eu vendesse os direitos autorais de todos os meus escritos, depois da morte também, tudo tudo, montanhas de papéis (quarenta anos de trabalho) para algum bom de bola de sucesso limpar o rabió para o resto da vida, ia dar certo? Meu medo é porque os meus papéis não são aquele papel-bíblia (a transação ficaria mais fácil com esse papel fininho...), é aquele

papel comum, e aí não haveria vantagem pra ninguém comprar, porque existe o adequado nos mercados. Fico sem saber o que fazer, mandem sugestões. Ai! É um horror isso de ter prestígio e todo o teu texto não valer nem o excremento nem o mijo de algum sedutor de massas, nem o peido de um cantor! (HILST, 2007: 309-311)

O tom irônico mesclado a um humor ácido são recursos encontrados por Hilda para discutir o pouco valor do escritor brasileiro, e ao generalizar ela acaba por expressar seu descontentamento em relação à valorização de seu próprio trabalho, uma vez que a autora até disponibiliza sua produção literária como papel higiênico para os “ditos” poderosos da nação.

A comparação tecida pela autora revela a urgente necessidade de mudanças em toda uma estrutura social do país. Ao comparar a literatura a papel higiênico usado para limpar excrementos e urina e mostrar que jogadores, políticos e cantores são cultuados como ídolos em detrimento dos escritores, ela desnuda uma problemática muito mais ampla que diz respeito à formação cultural do brasileiro, confirmada desde o título que coloca para fora os escritores.

Hilst parece deixar claro que a situação, não somente da literatura, mas do país, de modo geral, é algo que a incomoda. Na crônica “Só para raros” ela diz:

Em decorrência da fetidez que assola o país, só tenho vontade de escrever textos sórdidos, coléricos, cínicos, degradantes ou estufados de um humor cruel e até me permitiria sugerir ao caríssimo editor que bolasse uma maneira de a crônica ser fechada assim como certas revistas envelopam um pequeno mimo, uma tirinha de seda, um saquinho de perfume, e envelopariam minha crônica e colocariam sobre ela uma fitinha negra: “censurado” ou “só para cínicos”, ou “só para fazer sorrir os desesperados”. Ou quem sabe, à maneira de Hesse: “só para raros”. Porque, convenhamos, há pulhas em demasia. E enquanto não se resolve isso da minha crônica-envelope, não consigo escrever nada de coerente e agradável, nada que seja uma “crônica”. [...] (HILST, 2007, p. 136)

A crônica ganha um matiz metalinguístico que visa justificar o tom pessimista que ela apresenta, frente a uma desesperança alimentada pelo cenário político-social-cultural do país. A cronista sente-se desalentada, e como forma de expressar isso seu discurso rompe a crítica, o riso pelo inusitado e se faz sórdido, colérico, cínico, degradante ou estufado de um humor cruel. Onde ela sugerir uma censura a seus textos neste momento, pois eles não trazem a leveza esperada para o gênero.

Ainda na crônica “Só para raros”, publicada no dia 07 de novembro de 1993, Hilst após lembrar a comemoração de Finados transcreve toda a coletânea “Trajetória poética do ser”, publicada na obra *Exercícios*, após afirmar: “E porque dia 2 de novembro foi o dia dos mortos, e porque ninguém está mais vivo dentro de mim do que meu pai, partilho com você, leitor, meu momento de luz, aquele momento prodigioso que me foi dado quando escrevi [...]” (HILST, 2007, p.137) e enche de poesia aquele espaço dedicado à crônica, pois não consegue “escrever nada de coerente e agradável, nada que seja uma ‘crônica’.” (HILST, 2007, p. 136)

Estratégia que ela usa também em “Banqueiros, editores e pinicos” ao reproduzir trechos da coletânea “Poemas aos homens de nosso tempo”, após dizer “E agora vou terminar com um poema porque já estou espirocando de ódio em relação a banqueiros e editores e a crônica foi pras picas.” (HILST, 2007, p.58). Logo, a saída encontrada pela autora é sempre a poesia!

#### **4.3 *Ridendo, castigat mores*: riso e expressividade na cronística de Hilda Hilst**

Para Henri Bergson (1983), o riso está entre a vida e a arte constituindo-se como forma de expressão. Sendo o riso um instrumento de crítica, a reflexão promovida pelo humor diante da situação cômica conduziria ao conhecimento catastrófico das causas que levaram o ser ao ridículo. Ele ainda situa o risível na imagem do homem, atrelando o riso ao atrito entre a maleabilidade ou a organicidade que deveria existir na figura humana e a rigidez mecânica de

comportamentos e gestos, incompatíveis com a expectativa de flexibilidade da vida. Desse modo, o riso constitui-se em uma manifestação da inteligência e expressa uma inadequação da pessoa ao contexto em que está inserido.

Esse desconcerto provocador do riso, expressado pela arte, é característico da produção cronística hilstiana. A voz narradora se mescla à voz da própria autora e destila, por meio do riso, críticas e o ressentimento por não ter tido o reconhecimento merecido de sua obra ao longo de sua vida.

Além disso, a cronista usa sua arte como expressão dinamizadora para pensar a arte e sua relação com a sociedade, usando a crônica como forma de desnudar as mazelas humanas, políticas, sociais e culturais da sociedade. O riso sarcástico e irônico aparece nas crônicas como elemento dinamizador dos discursos propostos por Hilst em sua escritura cronística; é ele quem provoca a inquietação e gera toda uma repercussão entre os leitores, tornando-se elemento motivador para Hilda em suas produções semanais.

Já na crônica “Cronista: filho de Cronus com Ishtar”, destaca a sua quase impossibilidade de produzir o que ela denomina crônicas sérias, relegando essa sobriedade a outros textos de sua autoria, pois o que pretende na produção cronística é não provocar o pânico, ainda que o provoque refletidamente. Quiçá, ela pretenda dar a seus textos a leveza tão característica da crônica, conforme apontado por Candido, ao criar paradigmas para caracterização ou classificação dos textos em crônica. Ao usar o recurso do humor, Hilda quer não só alfinetar ou provocar o riso, ela quer alcançar os leitores daquele jornal. Para tanto, além da leveza, que muitas vezes se traveste de uma ferocidade crítica sem precedentes, ela despe-se de uma linguagem hermética e livra-se dos tecnocracismos tão comuns entre escritores, além de fugir dos padrões de *bestsellers* tão em voga no período, questionando desse modo os padrões estéticos da arte.

De uma atualidade certa, as crônicas de Hilst recorrem a uma linguagem que brinca com o cinismo para referir-se a fatos e pessoas que são articuladoras de movimentos de corrupção grandiosos. A autora usa do seu espaço do jornal para denunciar a crise em evidência no cenário político brasileiro, e a indignação é também um recurso usado por ela. Observe-se:

Então o país é saqueado em U\$\$190 bilhões por anões, INSS e quejandos e só o PC na cadeia? E o resto da corja? Por que não devolvem o que nos foi saqueado? Por que os bens de todos esses canalhas não são devolvidos ao País? Por que os trâmites burocráticos são tão demorados para punir ladrões que deixaram o País em estado de calamidade? E por que é tão rapidinho impingir impostos para o povo e tão lerdo tornar a voltar o que tomaram do povo? (HILST, 2007)

O cenário brasileiro aponta para um abismo em que a corrupção é a grande alavanca para tal, e a lentidão dos processos e a impunidade que protege os grandes corruptores são fatores que indignam a escritora. Não se faz crônica sem falar nos temas de seu tempo, não se faz crônica sem ter como referencial a realidade, e o que Hilda faz é exatamente questionar a realidade para testemunhá-la, seja com humor, seja com ironia, seja com farpas. E a cronista sempre apontou para os grandes detentores de poder na sociedade, aqueles que se enriqueceram pela exploração e pela corrupção.

Outro exemplo em que Hilda usa seu humor mordaz para destilar um cáustico veneno sobre o cenário sociopolítico brasileiro é na crônica “Presidente, abre o olho: tão comendo gente!”

Há alguns dias, através da imprensa, soube que alguns encontraram, num monturo de lixo de hospital em Olinda, uma teta. E devoraram-na. Cuidai-vos, jovens senhoras, de exibir tetas e nádegas portentosas num País onde uma pobre teta estropiada encontrou esse surpreendente e singular destino. Peruas! Façam-se sóbrias, soturnas, façam-se nulas, achatem-se a bombordo e estibordo [...]. Há de vir uma horda de famintos desejando-vos nuas, mas nunca para deitar-vos no leito onde a bela Mirra se deitou gulosa de seu pai, o rei Ciniras, hão de vos deitar nas grelhas, salpicadas daquela pimenta-do-reino, reino que é o nosso, sem rei e sem lei, reino onde uma chusma de biltres, pulhas, cafres, saqueou e ainda não devolveu ao povo 190 milhões de dólares [...]. Desgraçado País famélico, esfarrapado, doente, encontra na podridão o seu guisado! Desgraçado país onde milhões não têm sequer um colchão de palha para morrer, muito menos hospitais. País que se dá ao luxo de deixar apodrecer milhões de toneladas de cereais, onde uma ‘otoridade’ nos diz que a cada ano isso é frequente e normallll. Desgraçado País que fez da burocracia a estrada da maldade e do sem-tempo: ‘vorta daqui um ano, negona, e aí tu recebe os benefício do falecido. E tu aí? Tá morrendo é? Não

tem vaga não? Morre em pé”. [...]. Presidente Itamar, apenas uma despreziosa *meditativo*: na África, 20 mil cadáveres jazem a céu aberto e não consta que alguém tenha lhes devorado um só dedo. Não lhe parece estranho, esquisito, tremebundo que aqui se ponha a comer tetas estropiadas oriundas de lixo de hospitais? Licença, hora de vomitar. Buaaaahhhh E atenção, mulheres pitanguisadas (palavra composta do Dr. Pitangui e de guisado), nada de silicone para estufar as tetas, não se atrevam a enganar o consumidor na hora do Terror! Atenção, Procon. Acalme-se, amiga, coma seus ovos (os que estiverem à mão). Boa missa. E agora me batam, me chamem de bisca por dizer a verdade nesta crônica, esta, sim, escabrosa, ainda que não trate de cacetas. (HILST, 2007, p.217-219)

Ao termos contato com a crônica acima, podemos perceber toda a riqueza linguística empregada por Hilst para construir os sentidos desejados. O tom provocador que anela sempre o riso, usado recorrentemente, aparece para denunciar a situação famélica de grande parte da população brasileira, tudo sem perder a ironia mordaz e deixando claro o referente a quem se destina: a alta e tradicional sociedade campineira.

O uso de uma linguagem que beira o coloquial é um recurso frequente na escrita cronística de Hilda. Tal estratégia da autora tem como objetivo fazer com que seus textos cheguem àqueles que têm acesso ao jornal, a fim de romper com o paradigma de escritora hermética, ou para iniciados, instaurado em torno da obra literária da autora que ficou durante largo tempo relegada a um público leitor muito pequeno.

Além disso, a autora de *Cascos e carícias & outras crônicas* não toma em seus textos para o jornal Correio Popular o lado dos políticos, mas escolhe o lado dos explorados, preferindo ser porta-voz da indignação popular diante dos frequentes desacertos e desmandos de nossos políticos, numa tentativa de questionar o caos sóciopolítico vivido na época de sua produção.

Mora Fuentes em artigo denominado “Como uma brejeira escoliasta” trata dos textos de Hilda para o jornal e afirma:

Aliando prosa e poesia para estampar o absurdo que partilhamos na matéria, a inquietante Hilda bombardeou,

durante 62 contundentes semanas, a tradicional sociedade campinense com questionamentos essenciais, repletos de mordacidade, pungência e erudição. Talvez apenas um seletivo grupo de nigromantes pudesse prever o alvoroço provocado. (s.d/s.p)

Na crônica “O teu dia ‘D’”, a autora aborda novamente a questão dos padrões sociais impostos e brinca com a capacidade do indivíduo de negar a própria família para adequar-se aos modelos e atingir os objetivos pretendidos. Com arestas afiadas, o seu discurso constrói-se na tentativa de despertar o riso em uma situação que beira o caos:

Fofos: se vocês pretendem ficar famosos, aluguem antecipadamente uma família. A não ser que sua mãe seja aquela do Bataille, *Minha mãe*, sensualíssima e insólita criatura, ou a madrasta do *Elogio da madrasta*, de Vargas Llosa, o mais sábio é alugar mãe, pai, e talvez a família inteira. Particularmente, lhes daria a sugestão de alugar uma família inglesa. As mulheres inglesas são louças, os homens elegantes, rubicundos e com senso de humor. Se você não tiver recursos e forem todos muito bregas, diga que a família inteira morreu num desastre na Birmânia. Pode ter certeza de que ninguém vai checar. Nossa agência teria não só mães e pais, mas ambientes, apetrechos, joias e textos perfeitos para o caso de você ganhar qualquer prêmio Nobel ou similar e mami e papi precisarem se manifestar. Uma mãe bossa nova Marie Curie ou Ella Fitzgerald também conseguiremos, um pai Bertrand Russel também; mas custaria mais caro. Como você vai ficar famoso só depois, as despesas ficariam para depois, naturalmente. O negócio seria feito em ienes, porque nunca se sabe o que vai acontecer com o real, e com o dólar muito menos. Cuidamos de detalhes também, por exemplo, se você não gostar das mãos de sua mami, temos mãos artificiais perfeitas e sorrisos a *la Gioconda*. Se sua verdadeira família começar a se esgoelar ou a fazer papelão, mande toda a cambada para o Sri Lanka ou adjacências, pode ter certeza de que ninguém vai checar. Pra Cururu-Mirim também ninguém vai. Faremos montagens fotográficas belíssimas de você jogando pólo aos quinze, sua primeira comunhão na catedral aos seis, mamando com o teu vestidinho rendado em belas tetas maternas aos três meses, com seu cavalinho inglês aos doze, sua primeira namoradina parecida com a Sônia Braga, se você for “escurinho”, como sói dizer o ex-ministro, ou a réplica da Vivian Leigh, se você alugar a tal família inglesa. Temos dentaduras lindas para o sorriso de sua suposta mãezinha. E casas delicadas, suntuosas, todas

condizentes, em perfeita harmonia, com a personagem que você se tornou agora. Já pensou, fofinha, você *miss* aos vinte e aparece tua mãe aos cinquenta, obesa, mastodonte pastosa, igualzinha àquela que você vai ficar? Se ela começar a citar em prantos aquela frase – “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração” – diga-lhe que, neste teu momento de glória, ter mãe é que é. Se tudo isso te enojar e acentuar perigosamente teu complexo de culpa, faça como Beckett, que se vestiu de árabe quando ganhou o Nobel e ninguém o conseguiu achar. Muito menos alguém da sua família. Alugue um bebê com cara de cupido se quiserem entrevistar seu filhinho com cara de joelho. Eu também já estou alugando uma réplica minha, mas a primeira tentativa não deu certo. Fiquei com a cara de Churchill. Pensaram que eu queria um pai. Tentaram novamente e eu fiquei Golda Meir. É que eles me acharam muito inteligente. Nossa agência teria um slogan: “Não core, não vire um tomate, alugue uma família”, ou, para que todos entendam melhor: “*Don’t blush, don’t turn in a tomato, rent a family!*”, ou simplesmente: “Alugue uma família pro teu Dia”.

(domingo, 24 de julho de 1994)

(HILST, 1997, p. 254-256)

Por meio de um tom bem-humorado, beirando a ironia que se apresenta já na expressão “Fofos” que introduz a crônica, elenca-se uma série de sugestões para o provável leitor conseguir ter uma família “ideal” que condiz com o padrão de uma pessoa famosa, para tanto sugere que caso isto não seja possível recorra a atitude de alugar uma família que atenda ao que ele anseia.

O riso ganha destaque justamente na proposição de alugar uma família e nas descrições que se seguem mostrando os perfis ideais e o que deve ser feito para alcançá-los, muito além das máscaras que devem ser mantidas, sugere-se um ideário de expectativas ao estabelecer tais características que são contrapostas quando Hilst mostra a degradação ou falência dessa instituição supervalorizada. Ao fazer rir daquilo que está instaurado, a cronista rasga o manto de soberania e moralidade que povoa a mentalidade social ao se referir à família enquanto instituição tradicional.

O perfil proposto, no entanto, não serve para uma vida, as máscaras não podem ser mantidas por tanto tempo, esse padrão não pode ser alugado por

muito tempo, é limitado ao dia D, dia de fama e glória, dia em que usar máscaras para ascender socialmente é permitido. Alugar uma família é a proposta para a teatralização em que se tornaram as relações humanas de uma maneira geral.

O riso se torna na crônica o elemento desestabilizador que encontra fruição na capacidade perceptiva do leitor sua maior expressão e na própria carpintaria do discurso, como lembra Minois, numa réplica do personagem Falstaff, “*a jest with a sad brow*” (uma brincadeira dita com ar triste), discurso carregado do que seria um certo otimismo triste ou pessimismo alegre, revelando que nem sempre riso e alegria são categorias afins. Em Hilda Hilst nunca o são.

Daí que as sutilezas ou fúrias risíveis espalhadas por todo o seu acervo cronístico sejam compreendidas por meio de um pacto entre quem diz, o que se diz e para quem é dito, mostrando não a alegria acerca do narrado, mas aquele olhar de quem busca uma saída para o caos. E, na voz de Hilda, essa saída não é tangencial, ela é sempre o riso que fere ou pinica.

Em “O teu dia ‘D’”, a razão do riso é a própria situação a que o sujeito se submete para a adequação ao que a sociedade propõe como atual: muda-se tudo para compor a personagem que se quer. Minois (2003, p. 88) afirma que quando as classes dirigentes fazem o povo rir de suas inovações, anseia-se manter o seu vigor e aumentar a proteção da ordem social, desencadeando cinicamente um riso cujas verdadeiras vítimas são aquelas que riem. Assim, o sujeito que se personifica para garantir o seu status social se torna o motivo do riso, perde sua essência. Ao achar que está rindo do outro por enganá-lo, está ele mesmo sendo o motivo do riso.

A situação ganha ares de comicidade ao ponto de o próprio narrador se disponibilizar para o trabalho: “Eu também já estou alugando uma réplica minha, mas a primeira tentativa não deu certo. Fiquei com a cara de Churchill. Pensaram que eu queria um pai. Tentaram novamente e eu fiquei Golda Meir. É que eles me acharam muito inteligente.”, zombando de sua própria imagem.

Ainda de acordo com Bergson (1983), o riso é resultado da percepção de um artificialismo nos movimentos, gestos, palavras, ideias, captado pelo

ridente. Desvio no curso natural da vida, o ridículo se constitui como elemento dissonante, revelando uma maquinação viciada, certa “coisificação” da pessoa — o risível, assim, é visto como uma marionete. Esse é exatamente o riso proposto por Hilst ao sugerir a criação de personagens para a composição do ideário familiar, é o riso que vem da caricatura construída.

Em oposição a esse padrão ideal, Hilst apresenta em “Voz do ventre” um modelo de comportamento que expressa a veracidade sob a qual as relações estão calcadas, não há a criação de personagens nem o mascaramento dos comportamentos apresentados sem a obrigação de lidar com falseamentos, e o que se tem são as cenas que Hilda descreve:

Eu tinha uma amiga que morava longe e ela sempre me dizia que eu precisava conhecer a filhinha adolescente porque a filhinha adolescente era uma verdadeira princesinha. Aí a princesinha chegou. Minha cachorrinha Coli Ronquinha (que essa sim era uma princesa) começou a latir como sói acontecer com cachorrinhas e aí a tal da mocinha disse: pô, manda a cachorra calá o bico, pô que saco pô, que droga pô. Aí eu disse: é essa a sua tal princesinha? Nunca mais a mãe falou comigo. Eu tinha um amigo que resolveu dar uma casa de praia de cem mil dólares pro filhinho dele de vinte. Eu disse: não faz isso, aluga uma casa, guarda pra você que já está “entrado em anos” esse dinheiro, teu filho vai beber e cheirar a casa de cem mil dólares. Dito e feito. O amigo também nunca mais falou comigo. Você odeia o meu filhinho, ele gritava, depois do outro ter bebido e cheirado a casa e mais três carros zerinho. Uma outra mãezinha trazia o filhinho aqui de doze aninhos. O menino só faltava cagar no meu sofá. Dava saltos de mono com seu tênis Reebok e eu não podia falar nada. Um dia eu disse: por favor, mocinho, dá para você ir morar na casa da árvore ao invés de macaquear no meu sofá? Adivinhem se ela ainda fala comigo. Uma outra: o filhinho ficava uma hora tomando banho quente no meu magro chuveiro. Não sei se depenava o sabiá durante o banho, não sei se fazia troca-troca com o amiguinho dele que também vinha sempre e aí eu pedi: ô meus queridos, tomem banho mais depressinha porque a vovó aqui quase morre afogada na hora de pagar a conta de luz. Saíram de casa logo depois do banho porque os fedelhos não podiam nem tomar banhinho. Coitados!!!

Eu não sei o que acontece com papis e mamis. Desce um asno do céu e incorpora nos dois. É a tal estorinha da coruja pedindo pro gavião não comer os filhinhos dela. E como vou saber que são os seus? – disse o gavião. São os mais lindos que você vai

encontrar. Aí você já sabe que o gavião comeu mesmo, pois só achou os mais feios que certamente (pensou) não eram os de sua amiga coruja. Outra, de mãe, a Josefa: dona Hirda, olha o que meu menino fez para mim. Eu, credo, Josefa, cê tá pingando sangue! Quem te arrebentou a cabeça assim? Foi meu menino! O menino dela era um boçal de vinte anos. Eu: ele tá louco, Josefa, vamos interná-lo imediatamente! A mãe Josefa: só pra cauda disso, dona Hirda? Josefa morreu um mês depois esfaqueada pelo seu garotinho boçaloide. Essa não brigou comigo, coitada.

Cuidado, fofos: fiquem mais atentos na hora de revirar os olhinhos. Pode lhes custar a vida. Outra coisa: Não foi Ele quem disse: “Deixai vir a mim as criancinhas”. Ele mesmo me disse: não caia nessa, Hilda, é texto apócrifo. O que não é apócrifo é aquele: “Mulher, que coisa tenho eu a ver contigo?” que Ele disse pra mami aos doze.

Moral da estória: Ainda entre doutores... pimpolhos causam dissabores.

(domingo, 31 de julho de 1994)

(HILST, 2007, p.257-259)

A descrição dos comportamentos apresentada pela cronista tem como alvo principal a educação dos filhos e os seus valores. Ao fazer a narração de uma série de comportamentos para ela reprováveis, usa da expressividade característica do riso como forma de contestar o que está sendo exposto, apontar falhas e criticar.

A falta de limites na educação dos filhos é o tema que conduz a sequência de fatos narrados: em todos eles um adolescente é repreendido por suas ações, consideradas por Hilda como inconvenientes, e como consequência há uma ruptura de relações em razão dos pais não aceitarem a represália. As ações são apresentadas de modo crescente e culminam em um matricídio.

O que conduz o sujeito a um riso sério é o modo como a autora usa a linguagem, a profusão das vozes e a imbricação das imagens significantes tecem um texto mais do que significativo. O riso escancarado dá lugar a um riso reduzido que se torna expressão da verdade sobre o mundo, sobre a História e

sobre o homem e que tem sua maior expressividade na ironia, conforme postula Bakhtin, 1999.

Dessa maneira, em determinadas circunstâncias e em certos gêneros, o riso pode reduzir-se, aparecer abafado e em proporções mínimas. Segundo Bakhtin, “é como se víssemos um vestígio do riso na estrutura da realidade a ser representada, sem ouvir o riso propriamente dito” (1981, p.142).

É esse riso abafado que aparece na crônica *Voz do ventre*, a qual já pelo título sinaliza que os seus sentidos não estão dados, mas estão internalizados, abafados na estrutura da linguagem. A percepção desse riso sério exige do leitor as competências linguística, retórica e ideológica.

A competência linguística, na concepção de Hutcheon, está baseada na compreensão do que está implícito, a retórica diz respeito ao conhecimento das normas retóricas e literárias a fim do leitor perceber o afastamento das mesmas; e a ideológica, a qual exige do leitor capacidade e treino a fim de compreender um conjunto de valores sociais e culturais institucionalizados, os quais serão transgredidos.

Ao leitor da crônica hilstiana a percepção e compreensão de seus sentidos deve ser perscrutada, pois o riso se constitui em uma das estratégias recorrentes para a crítica de valores e a concepção de moralidade em voga. É pelo tom irônico que o discurso vai se construindo e o riso vai ganhando a seriedade que entoa a crítica. Vale observar que a intervenção da narradora em todos os fatos narrados é sempre o motivo da ira dos pais, os quais, sugestivamente, não aceitam repreender seus filhos em seus desejos ou atitudes, quaisquer que sejam. Os conselhos ou pedidos de Hilda parecem ser a alavanca para pais e filhos se sentirem ofendidos e romperem com a expectativa das relações.

Essa quebra de expectativas acontece também na relação entre a descrição inicial – “[...] a filhinha adolescente porque a filhinha adolescente era uma verdadeira princesinha [...]” - e o comportamento a que esta descrição faz referência – “[...] a tal da mocinha disse: pô, manda a cachorra calá o bico, pô

que saco pô, que droga pô.[...]”. Logo, o riso se elabora na incongruência entre esses dois momentos da narração: enquanto a palavra princesinha remete-nos à ideia de delicadeza e educação, Hilda nega esses atributos ao descrever o modo como a garota age quando Coli Ronquinha late, e negando o título de princesinha à garota, o atribui à cachorrinha: “essa sim era uma princesa”.

Outra descrição interessante é aquela em que Hilda aconselha o pai a poupar seu dinheiro para a velhice; não o investindo na aquisição de um imóvel para o filho, pois esse poderia vender a casa para satisfazer seu uso de drogas; e logo em seguida a proposição se confirma, “[...]não faz isso, aluga uma casa, guarda pra você que já está “entrado em anos” esse dinheiro, teu filho vai beber e cheirar a casa de cem mil dólares. Dito e feito.” – motivo pelo qual a ira do pai é atizada – “O amigo também nunca mais falou comigo. Você odeia o meu filhinho, ele gritava, depois do outro ter bebido e cheirado a casa e mais três carros zerinho.” - e Hilda perde mais um amigo porque usa da verdade como base de suas relações.

A série de atitudes descritas por Hilst só confirmam que os pais não aceitam a verdade em relação ao comportamento dos seus filhos, ao que ela ironiza: “Coitados!!!”, dos filhos, dos pais ou de ambos? A resposta se apresenta ao afirmar: “Eu não sei o que acontece com papis e mamis. Desce um asno do céu e incorpora nos dois”.

Logo, esse se torna o questionamento norteador, e para ilustrar Hilst usa a estorinha da coruja e do gavião na tentativa de mostrar a cegueira em que vivem muitos pais: “É a tal estorinha da coruja pedindo pro gavião não comer os filhinhos dela. E como vou saber que são os seus? – disse o gavião. São os mais lindos que você vai encontrar. Aí você já sabe que o gavião comeu mesmo, pois só achou os mais feios que certamente (pensou) não eram os de sua amiga coruja.”, daí tem-se uma situação ou uma cena que devem ser percebidas pelo observador e julgadas irônicas. É nesse modo de elaboração do discurso que as competências do leitor são necessárias para a compreensão que conduz ao riso. Hilda não trabalha com o dado, ela exige do leitor o mergulho no texto e a criação de links que o conduzirão ao sentido pretendido.

Tal cegueira ganha um tom trágico quando as relações violentas ganham naturalidade – “Outra, de mãe, a Josefa: dona Hirda, olha o que meu menino fez para mim. Eu, credo, Josefa, cê tá pingando sangue! Quem te arrebentou a cabeça assim? Foi meu menino! O menino dela era um boçal de vinte anos. Eu: ele tá louco, Josefa, vamos interná-lo imediatamente! A mãe Josefa: só pru causa disso, dona Hirda? - ao ponto de o assassinato de pais por filhos ser naturalizado - “Josefa morreu um mês depois esfaqueada pelo seu garotinho boçaloide.” E mais uma vez Hilda ironiza para fazer rir: “Essa não brigou comigo, coitada.”.

Ainda na senda do riso, Hilda alerta: “Cuidado, fofos: fiquem mais atentos na hora de revirar os olhinhos. Pode lhes custar a vida.”, dando à crônica um tom didático que contribuiria para as pinceladas risíveis espalhadas, quase que semanalmente, no Caderno C. Para não perder o fio, amarrando as arestas que se soltaram ao longo do texto, ela reforça: “Moral da estória: Ainda entre doutores... pimpolhos causam dissabores.”

Portanto, elemento de uma expressividade ímpar, o riso em Hilst surge de um acordo em que leitor, autor e texto formam um tripé que se firma para o estabelecimento dos sentidos: o riso é crítica, é humor, é o escancaramento da verdade. Ele é proposto como uma forma de correção ou de revisão de valores que se deturparam ao longo do tempo. Pensa-se nas relações do homem em suas múltiplas faces e o que resta é o riso sério, zombeteiro, irônico ou crítico que na crônica hilstiana ganha expressão e se traduz em textos que não poupam ninguém, porque espetam, assim como as velhinhas do EGE, as gordas ilhargas de uma sociedade corrompida por valores dissonantes.

## Considerações finais

A caminhada tem nesta fase uma parada. A pausa nos conduz a ligar os pontos traçados até aqui. O mergulho na crônica hilstiana nos permitiu observar e descrever aspectos importantes e que conduzem, muitas vezes, ao desnudamento de uma faceta obscurecida da autora. Não há estudos significativos acerca de sua produção para o jornal, e este trabalho pretende trazer uma contribuição para esta faceta menos explorada de Hilda Hilst, que, entre 1992 e 1995, contribuiu semanalmente para o Caderno C do jornal *Correio Popular* de Campinas.

Por dinheiro ou por pura expressividade, Hilst dedicou-se ao trabalho de escrever crônicas preenchendo seu espaço com poemas, críticas, reflexões sobre seu fazer literário e a literatura, sobre a velhice e sobre a situação política, cultural e social do país provocando muitos risos e ironias nas manhãs campineiras.

Comumente classificada como gênero menor, Hilst encontrou na metalinguagem uma saída para pensar a crônica enquanto produção autônoma e fez de sua coluna no jornal um espaço de erudição em que pensar a composição da crônica serviu de mote para tratar de uma multiplicidade de temas. A metalinguagem se constituiu, desse modo, em estratégia estilística para pensar a sociedade e seus enquadramentos.

O recurso metalinguístico, interligado ao discurso irônico e risível instaurado por Hilst como mote de seus textos para o jornal, tornou-se a forma encontrada pela cronista para questionar os padrões convencionados acerca do que se estabeleceu como sendo crônica.

Não que os textos de Hilda estejam completamente deslocados da caracterização de crônica de Antonio Candido, mas eles a extrapolam. Usam o cotidiano como força motriz, mas dão a ele a densidade que lhe é própria, pois ao refutar a padronização do gênero e questionar seus elementos, Hilda torna a

crônica uma arena onde, além de pensar a tessitura literária pensa a sociedade e suas mazelas, e para tanto busca na ironia e no riso as alavancas para tratar das temáticas que escolhe abordar.

Ao identificarmos a metalinguagem como recurso recorrente nas crônicas, a entendemos como forma de pensar o texto pensando a realidade, a escrita hilstiana demuda a realidade ficcionalizando-a, ou seja, a metalinguagem não é usada apenas para pensar os meandros do texto ou para explicá-lo; ela questiona seus elementos e, concomitantemente, encontra em seus matizes os elementos que o inserem em uma discussão ampla em que a literatura é colocada a serviço do real. Daí o tom crítico e questionador que a produção de Hilda para o jornal ganha, questionando o papel social a que se propõe

Esse caráter questionador encontra na ironia a expressividade anelada por Hilda. Kierkegaard (2013) destaca a não correspondência entre o que se fala e o que se entende quando se trata do discurso irônico, donde em Hilst as enunciações realizadas não apresentarem correspondências, ou seja, há a predominância de uma linguagem que não quer ser entendida ao “pé da letra”. Hilst joga com o leitor para que ele elabore os sentidos, de que decorre o papel do receptor tornar-se de suma importância na construção dos significados pretendidos pela instância enunciativa.

A ironia torna-se, portanto, um recurso para a crítica, tornando-se uma expressão da realidade que se constitui na multiplicidade de elementos que se integram para romper com as aparências que se exteriorizam, porque a compreensão da ironia dá-se na intimidade do discurso, ela não está dada, ela está nos meandros e entrelinhas: vela e desvela as críticas que tece. Fala descaradamente, ao mesmo tempo em que parece preocupar-se com a compreensão do leitor, momento em que ela parece conter seu discurso para que o leitor faça o trabalho dele: buscar as pistas que se encontram espalhadas em todos os textos para construir os sentidos que lhes são peculiares.

A voz hilstiana é, conforme postula Kierkegaard, a voz da oposição. Ela se opõe às situações que critica, ao cenário sociocultural e político do país, ao modo como as relações humanas se estabelecem e são vivenciadas, à

corrupção estrutural no país, à impunidade, à desvalorização da arte e da literatura, fruto das relações capitalistas e às mazelas sociais, das quais são vítimas diariamente milhares de brasileiros.

Para Alcir Pécora, 2015, o melhor jeito de se livrar do pior da sua ironia era aprender que não há sentido elevado possível que imediatamente não traga o contraponto de uma baixeza: a humanidade não está em nenhum deles sem que venha junto o outro, o que nos conduz à percepção de que a ironia hilstiana se constrói pela vilania e a linguagem cuidadosamente organizada vale-se da baixeza dos termos para atingir o leitor naquilo que o incomoda. A resposta se deu no modo como Hilda foi ovacionada pelos leitores do jornal, fazendo jus ao clichê: “Hilda, ame ou odeie”, pois conforme relata-se em entrevistas, a redação do jornal recebia semanalmente cartas tanto elogiosas quanto depreciativas, que pediam inclusive a sua demissão imediata, em relação à colaboração semanal da cronista.

A ironia hilstiana se manifesta ainda na ambiguidade dos enunciados, nos polissentidos instaurados, nas múltiplas interpretações possíveis, na relação entre o que foi dito e o capital ideológico e cultural da própria autora e dos leitores. A percepção do sentido irônico é um trabalho que se constrói conjuntamente, uma vez que a ironia apresenta em suas arestas elementos que só atingem aqueles que conseguem percebê-los, pois a sua dimensão significativa é a expressão da subjetividade.

É pela dependência do leitor, enquanto sujeito essencial para que a ironia se realize, que o discurso de Hilda vai se erigindo. O tempo todo ela trava com ele um diálogo, convida-o à reflexão, incita-o à percepção dos aspectos que ela critica, daí compreendemos que a ironia não é um fenômeno que se manifesta isoladamente no texto e se todos os elementos que contribuem para a sua significação não forem ativados, ela não se efetiva.

Outro aspecto importante a ser destacado quando pensamos a ironia na cronística hilstiana é sua apropriação de aspectos instrumentais e observáveis. As situações escolhidas por Hilda como tema de suas crônicas partem sempre de situações irônicas por si só, mas que são reforçadas pela autora por meio da linguagem, como em instrumento para atingir os objetivos a que se propõe.

É na descrição de conjunturas aparentemente harmônicas e naturalizadas no modo como a cronista as apresenta que a crítica aparece de modo ferino e os textos são salpicados de ironias que são compreendidas na relação entre a ironista e seu público. Logo, percebemos que a ironia em Hilda Hilst é uma estratégia de estilo que tem no mergulho do espectador no texto seu êxtase. Somente quando o leitor se apropria da ironia destilada pelo narrador, a estabilidade está garantida e opõe realidade e aparência.

O trabalho sagaz desenvolvido por Hilst com a linguagem, instaurando reflexões e tecendo críticas desnuda que nada é gratuito, a cronista sabia onde pretendia chegar, cônica de seu processo de construção, e que faz da ironia retórica sua forma mais expressiva, uma vez que ela causa no leitor o estranhamento, conduzindo-o a um raciocínio que lhe é peculiar, capaz de perceber as contradições instauradas.

Em *Cascos e carícias & outras crônicas*, Hilda usa a ironia como reflexo da tensão do homem com o mundo, constituindo-se em uma estratégia argumentativa que visa trazer o leitor para as problemáticas que são suscitadas, colocando-o em um patamar que o capacita à percepção dos elementos críticos apontados pela cronista por meio de contradições e que manifesta em seus textos sua indignação e perplexidade. Dessa maneira, a postura irônica nos textos hilstianos torna-se uma atitude polêmica e avaliadora com fins estéticos, elencando-se como um instrumento de denúncia e desvelamento social, incitador de questões que colocam em xeque a ordem vigente. Ao afiar as suas arestas, a ironia torna-se a retirada da máscara face às realidades histórico-sociais.

Nesse ínterim, o riso aparece como elemento decisivo, expressão da ironia, caracterizada esta como prolongamento de uma perspectiva reflexiva e exegeta do sujeito frente à realidade que o cerca.

O riso se torna nas crônicas do *Caderno C* um ato social, capaz de promover, como apontou já Verena Alberti, o entendimento da relação sujeito/mundo que comiciza as situações ampliando o conhecimento e revelando as verdades que estão mascaradas na sociedade.

É o caos que, em Hilda, gera o riso. São as situações tidas como caóticas que levam o sujeito a rir de sua própria condição, e os risos suscitados não são desprovidos de intenção, eles se instauram por meio de situações que são intencionalmente pensadas para conduzir a um riso irônico que critica e fere pela condução à reflexão.

A ambivalência da realidade é o motriz do risível em Hilda, e as situações que a cronista apresenta questionam os limites da normalidade e impõem a possibilidade de se pensar saídas coercitivas para as calamidades em voga. Diante disso, o narrador de Hilst surpreende sugerindo saídas inusitadas para situações consideradas trágicas. É nesta saída que o riso se apresenta como expressão de uma ironia que fere e desfere.

Ademais, o riso se torna um instrumento de poder que é usado pela literatura para questionar o poder vigente. Esse que massacra os pobres, que tira de quem precisa para atender aos seus interesses, que forja, que sobrevive da impunidade e da miséria da grande parcela da sociedade. É pelo riso que Hilst expressa o poder criador promotor de uma consciência crítica que possui a capacidade de motivar (re)ações contra a estrutura social escarnecida. Logo, o riso é a posição de Hilst para instaurar a desordem, porque questiona as ações das instituições vigentes.

Ao rir de suas precariedades, Hilda Hilst ativa a alavanca reflexionadora sobre a condição do homem e do artista frente à massificação cada vez mais desestruturante, é sob este prisma que a vida e a arte são ressimbolizadas pelo riso hilstiano.

Nesse contexto, o riso se constitui enquanto arma ideológica de luta usada para afrontamento daquilo que incomoda e desagrada. Por isso ele se institui como crítica, porque nasce da ironia como força expressiva. O riso irônico é despido de delicadezas ou graça, ele é a força que contesta e questiona.

Portanto, a metalinguagem, a ironia e o riso atuam como expressividades usadas para o desmascaramento das mazelas que dilaceram as estruturas sociais, o homem e a arte. Ao recorrer a estas estratégias

estilísticas, Hilda quer trazer o leitor para seus textos e repensar a sociedade por meio de sua ficcionalização.

## Referências Bibliográficas

ABRAHÃO, Thiago Henrique de Camargo. INFANTE, Ulisses. A literatura, a liberdade e a humanização do homem. In: **Veredas** Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 25, tp. 05–20, jan./jun. 2016.

ABREU, Caio Fernando; MORICONI, Ítalo (Org.). **Cartas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ALAVARCE, CS. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 208 p. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/5dcq3/pdf/alavarce-9788579830259.pdf>>. Acesso em 15/12/2016.

AMORIM, W. Hilda Hilst: Não tenho alegria de ser brasileira. **Suplemento Cultural ao Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Recife, ano IX, out. 1995, p.12

ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar/FGV, 1999

\_\_\_\_\_. Alberti, Verena. “**O riso, as paixões e as faculdades da alma**”. *Textos de História*. Revista da Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Brasília, UnB, v.3, n.1, 1995, p.5-25.

AREAS, V. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro:Zahar, 1990

ARISTÓTELES. **Poética**. Rio de Janeiro: Abril, 1973. (Os pensadores)

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: FTD, 1997.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/Brasília:UNB, 1987

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/ EDUNESP, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro, 2001.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2 ed. rev. Campinas: Ed. UNICAMP, 2008.

BENDER, I. C. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto alegre: Ed. Universidade/ UFRGS/EDPUCRS, 1996

BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. **Crônica** – história, teoria e prática. São Paulo: Scipione. Col. Margens do texto, 1993.

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BIONE, Carlos Eduardo. **A escrita crônica de Hilda Hilst**. 2007. 216 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós - Graduação em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7859>>. Acesso em: 25 nov. 2014.

BOLACIO FILHO, Ebal Sant'Anna. **Humor contrastivo – Brasil e Alemanha: análise de séries televisivas de uma perspectiva intercultural**. 260 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <[https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20657/20657\\_1.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20657/20657_1.PDF)>. Acesso em 12 nov. 2017.

BREMMER, J. e ROODENBURG, H. (ORG.) **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 8, out.1999.

CAMPOS, Augusto de. Augusto de Campos responde à crítica. **Folha de São Paulo**. São Paulo, on-line. 14 set. 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/14/ilustrada/7.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.

CASTELO, José. **Hilda Hilst e a ética**. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/hilda-hilst-a-etica-563372.html>>. Acesso em 30/05/2017.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Coord.). **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Sotaques D'aquém e D'além Mar - Travessias Para uma Nova Teoria de Gêneros Jornalísticos**. São Paulo. Summus, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. “A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época”. In: **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. **Feminino singular**: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea São Paulo; Rio Claro, SP: Edições GRD: Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989.

CORTÁZAR, J. **Obra Crítica II**. Trad. A. Roitman e P. Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999

D’ANGELI, C. e PADUANO, G. **O cômico**. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Ed.UFPR, 2007.

DESTRI, Luísa. **As entrevistas de Hilda Hilst**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/viewFile/98612/97267>>. Acesso em 02/05/2017.

\_\_\_\_\_; FOLGUEIRA, Laura. **Eu e não outra: A vida intensa de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2018.

DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

\_\_\_\_\_. **Fortuna crítica de Hilda Hilst**: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018). Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações: UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

DUARTE, Edson. A Recepção da Literatura de Hilda Hilst. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 18, jul.-ago. 2014, p. 135-145. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num18/estudos/palimpsesto18estudos03.pdf>. Acesso em: 15 maio. 2016. ISSN: 1809-3507

DUARTE, Lélia Parreira. Arte & manhas da ironia e do humor. In: \_\_\_\_\_. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. p. 17-50.

\_\_\_\_\_. Artimanhas da ironia. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, vol. 11, nº 13. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de Minas Gerais, 1991.

\_\_\_\_\_. Ironia, humor e fingimento literário. In: **Resultados da pesquisa ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Núcleo de assessoramento à pesquisa/Faculdade de Letras da UFMG; Cadernos de pesquisa; Belo Horizonte/NAPQ/FALE/UFMG; N.15/FEV. 1994

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.

ECO, U. (Org.) **História da feiúra**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007

\_\_\_\_\_. O cômico e a regra. In: **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. Pirandelo ridens. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERNANDES, Fernanda Moreto. **Levando a sério a palhaçada**: um estudo da natureza ambivalente do riso. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. 95 f. Dissertação(Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Disponível em: [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-93DLT4/palha\\_ada\\_pdf.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-93DLT4/palha_ada_pdf.pdf?sequence=1). Acesso em 14 jun. 2018.

FRANCO, Marcella. **Rótulo de Hilda Hilst como eremita obscena só dificultou acesso à sua obra**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/rotulo-de-hilda-hilst-como-eremita-obscena-so-dificultou-acesso-a-sua-obra.shtml>>. Acesso em: 03 de jun. 2018.

FREUD, Sigmund. O humor. In: **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927 – 1931)** Obras psicológicas completas de Sigmund Freud:edição *standard* brasileira, vol. XXI; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão – Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FRYE, N. O mithos do inverno: a ironia e a sátira. In: **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973

FUENTES, José Luis Mora. Como uma brejeira escoliasta. Disponível em: <<http://www.hildahilst.com.br/wp-content/uploads/2016/12/Como-uma-brejeira.pdf>>. Acesso em 01 de mai. 2015.

\_\_\_\_\_. A rameira e santa. Revista Cult, São Paulo, n. 12, p.14-15, jul. 1998.

GAI, Eunice Piazza. **A ideia de permanência no mundo em perspectiva irônica**. Disponível em: <[http://www.geocities.ws/ail\\_br/aideiadapermanencianomundo.htm](http://www.geocities.ws/ail_br/aideiadapermanencianomundo.htm)>. Acesso em: 12/01/2017.

HILST, Hilda. **Cascos e carícias & outras crônicas**. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cascos & carícias**. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. Cartas de um sedutor. In: **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2014

HOLANDA, Sergio Buarque. O fruto proibido. **Folha da manhã**, São Paulo, 2 set. 1952. p. 3-6.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. On – line. Rio de Janeiro. Disponível em: < <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-2/html/index.php#0>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política de ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. 359 p.

\_\_\_\_\_. **Para uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 19[...]

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1960.

JOLES, André. O chiste. In:\_\_\_\_\_ **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 205-16.

KASSAB, Álvaro. Hilda Hilst, do desterro à canequinha. Disponível em:< <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2018/07/24/hilda-hilst-do-desterro-canequinha>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

KAYSER, W. **O grotesco: sua configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KANGUSSU, I. ...[et al.] **O cômico e o trágico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

KUPERMANN, D. **Ousar rir: humor, criação e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de ironia**. Trad. Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é Imaginário?** São Paulo: Brasiliense, 2005.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In. BREMMER, Jan; ROODENGURG, Herman. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, César Garcia. Hilda Hilst e a crônica como espaço de subversão metanarrativa. **Revista.doc**, Rio de Janeiro, v. 3, p.1-14, Janeiro/Junho 2007. Semestral. Disponível em: <[http://www.revistapontodoc.com/3\\_cesargl.pdf](http://www.revistapontodoc.com/3_cesargl.pdf)>. Acesso em: 02 Abril 2015.

LIMA, H. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, 4v.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MACEDO, José Rivair. **Riso, Cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS/ Editora Unesp, 2000.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos**. Rio: Forense Universitária, 1987.

MEDEIROS, Constantino Luz de. A ironia romântica de Friedrich Schlegel e sua presença no romance *Mayombe* de Pepetela. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de estudos literários**, Londrina, v. 27, p.38-49, Dezembro/ 2014. Semestral. Disponível em: <[http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol27/TR27d.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol27/TR27d.pdf)>. Acesso em: 02 jan. 2017

\_\_\_\_\_. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. **Trans/formação**, [s.l.], v. 37, n. 1, p.51-70, abr. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-31732014000100004>.

MENDONÇA JUNIOR, Jorge Piaia. **O Riso e a Ordem Social**: Ensaio sobre a teoria de Henri Bergson sobre o riso e o cômico. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/XIII/13.pdf>>. Acesso em: 30 abr 2017.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico**. São Paulo: Martins Fontes; Edusp, 1981.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1983.

MONTESANTI, Beatriz. O processo criativo de Hilda Hilst, a partir dos depoimentos de 5 pessoas próximas da autora. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/reportagem/2017/05/07/O-processo-criativo-de-Hilda-Hilst-a-partir-dos-depoimentos-de-5-pessoas-pr%C3%B3ximas-da-autora>>. Acesso em: 25 fev 2017

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. 134 p.

NESTROVSKI, N. **Ironias da modernidade**. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEIRA, MINÉIA GOMES. **O riso na cultura popular**: da subversão ao riso controlado. 58 f. 2009 Trabalho de conclusão de curso – Universidade Federal de Goiás. Curso de Comunicação Social. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/4403/5/TCCG%20-%20Jornalismo%20-%20Min%C3%A9ia%20Gomes%20Oliveira.pdf>>. Acesso em 02 jan. 2017.

PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

\_\_\_\_\_. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Cascos e carícias & outras crônicas**. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. PÉCORA, Alcir. Hilda menor: teatro e crônica. In: REGUERA, NMA., BUSATO, S., orgs. **Em torno de Hilda Hilst** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 13-27. ISBN 978-85-68334-69-0.

PEREIRA, Wellington. **Crônica: a arte do útil e do fútil: ensaio sobre crônica no jornalismo impresso**. Salvador: Calandra, 2004

PIRANDELLO, L. **O humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.

PÓLVORA, Hélio. **Graciliano, Machado, Drummond e outros**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975

PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: **Poeta, Narradora, Dramaturga** (1970). Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em: 16/04/2016

\_\_\_\_\_. A visão grotesca. In: \_\_\_\_ **Texto/contexto**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985 (Debates, 7) p.59-73.

RORTY, R. **Contingência, ironia e solidariedade**. Trad. Nuno Fonseca. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 2008

SAFATLE, Vladimir. **Sobre um riso que não reconcilia**: “Notas a respeito sobre a ideologia da ironização”. A parte Rei Revista de Filosofia, 55, Enero, 2008. Disponível em: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/safatle55.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2016.

SCLIAR, Moacyr Jaime. **Da Bíblia à psicanálise: saúde, doença e medicina na cultura judaica**. Tese de doutorado, Fundação Oswaldo Cruz, Escola Nacional de Saúde Pública, 1999. Disponível em: <[http://portalteses.icict.fiocruz.br/transf.php?script=thes\\_cover&id=000018&Ing=p t&nrm=iso](http://portalteses.icict.fiocruz.br/transf.php?script=thes_cover&id=000018&Ing=p t&nrm=iso)>. Acesso em 20/09/2017.

SCHOPPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. São Paulo: Contraponto. 2001.

SENA, Jorge de. Prefácio. In: HILST, Hilda. **Trovas de muito amor para um amado senhor**. São Paulo: Anhambi, 1960. pp. 5-7.

SILVA, Célia Marília da. **O riso irônico na poética de Cruz e Sousa**, 2012. 111f. Dissertação (Mestrado em Estudos da linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16244>>. Acesso em 15 fev. 2017.

SILVA, Luciana D'Ávila da. **Hilda Hilst e a crônica**: Uma difícil tarefa de versar sobre o cotidiano. 2015. 74 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2015. Disponível em: <[http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/6131/DISSERTAÇÃO\\_LUCIANA\\_DAVILA.pdf?sequence=1](http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/6131/DISSERTAÇÃO_LUCIANA_DAVILA.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 05 jun. 2016.

SILVA, Nívia Maria Santos. Bruno Tolentino: Nos campos da polêmica. **Revista Inventário**. Salvador, nº 16, jan-jul/2015. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/16/05%20Bruno%20Tolentino.pdf>>. Acesso em 12/01/2017.

SILVA, Reginaldo Oliveira. **Uma superfície de gelo ancorada no riso**: recepção e fluxo do grotesco, em Hilda Hilst. Campina Grande: EDUEPB, 2013. (Coleção Substractum). 324 p.

SKINNER, Q. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002 (Coleção Aldus, 7)

SLAVUTZKY e KUPERMANN (Org.) **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. **A crônica brasileira do século XIX**: uma breve história. São Paulo: É Realizações, 2014.

SUZUKI, Márcio. **Sobre Música e Ironia**. Idealismo Alemão. Revista Dois Pontos (Curitiba – São Carlos). 2007, v. 4, n. 1, pp. 175-200.

TIMM, Nádia. **O furacão Hilda Hist**. Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/literatura/hildahilst.htm>>. Acesso em 08/06/2017.

TOLENTINO, Bruno. Crane anda para trás feito caranguejo. **O Estado de São Paulo**, Cultura, pp.Q1-2. 3 de setembro de 1994.

\_\_\_\_\_. **Os sapos de ontem**. Rio de Janeiro: Editora Diadorim, 1995.

TODOROV, T. O chiste. In: **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes.

VALLS, Álvaro L.M.. Apresentação. In: KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de ironia**. Trad. Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VENDRAMINI, José Eduardo. **A commedia dell'arte e sua reoperacionalização**. Trans/ Form/Ação (Marília). 2002, v. 24, n. 1, pp. 57-83.

WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Textos sobre textos** – um estudo da metalinguagem. Belo Horizonte, MG: Editora Dimensão, 1999.

XAVIER, Lola Geraldés. **O discurso da ironia em literaturas de língua portuguesa**. 2007. 467 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2007

**ANEXOS**

## Anexo 1: Crônica de Yuri Vieira sobre Bruno Tolentino

### Por que Bruno Tolentino chateava Hilda Hilst

POR YURI VIEIRA

Publicada em 03/04/2017 em <http://blogdo.yurivieira.com/2017/04/por-que-bruno-tolentino-chateava-hilda-hilst/#sthash.IBATHLL9.dpbs>

Conforme escrevi n'O Garganta de Fogo em 2003, devido às “fofocas literárias” que eu andava postando, um amigo falecido em 2009, o escritor José Luis Mora Fuentes, me disse ao telefone que eu estava parecendo “a Hebe Camargo da literatura”. Bem, um dos temas de conversação mais apreciados pela Hilda Hilst — mediante a qual conheci Mora Fuentes — era justamente os detalhes bizarros e picantes da vida de autores consagrados já falecidos. Sim, é óbvio que essas informações não levam a nada, são futilidades e de nada ajudam na compreensão das respectivas obras, que muitas vezes permanecem além da compreensão do próprio autor. Contudo, se essas conversas não elevavam nossas almas, ao menos nos faziam dar muitas risadas. E todo esse preâmbulo é apenas para explicar por que, a certa altura da estada de Bruno Tolentino na Casa do Sol — residência de Hilda —, ela começou a se chatear com a presença dele.

Os amigos esquerdistas dela podem jurar de pés juntos que foi por causa da ligação dele com Olavo de Carvalho, ou porque ele, sozinho, já era muito reaçã, ou então porque Bruno gostava de discorrer interminavelmente sobre o cânone literário e sobre o verdadeiro significado de cada escritor na história da literatura, coisa que, em seus últimos anos, aborrecia Hilda grandemente. Enfim, eu estava lá e não foi nada disso. O fato é que toda noite Hilda se punha diante da TV para assistir às suas novelas e, ainda de ir dormir, a um filme qualquer. Antes da chegada de Bruno, de modo geral, apenas eu e Hilda participávamos dessas sessões cinéfilas, recorrendo a um velho aparelho VHS. Noutras ocasiões, estavam também presentes o próprio Mora Fuentes, Edson Costa Duarte (amigo dela, mais conhecido pelo apelido de “Vivo”) e Chico, o caseiro. Hilda tinha grande intimidade conosco e se comportava como bem queria, sentada na sua poltrona, bebericando o seu uísque ou o seu vinho, entre os dedos o cigarro Chancellor (“o fino que satisfaz”) e assim por diante. E é nesse “assim por diante” que estava o busílis...

Uma noite, durante um dos muitos filmes a que assistíamos juntos, já acompanhados por Bruno Tolentino e por Antônio Ramos, seu secretário ex-morador de rua, Hilda permaneceu num silêncio constrangedor, evitando responder às perguntas e aos comentários feitos por Bruno ou por qualquer um de nós, tanto ao longo quanto ao final do filme. Naquela ocasião, ela parecia especialmente rabugenta, disparando-nos olhares ferinos em momentos que, em si mesmos, não traziam nenhuma pista das suas ocultas razões. Isto ocorreu, segundo minhas anotações, quando Bruno já estava na casa conosco havia quase nove meses. O caso é que Bruno, percebendo que não haveria debates

sobre o filme, e já cansado, levantou-se da cadeirinha — ele jamais dividia o sofá com os inúmeros cachorros — e, acompanhado por Antônio, retirou-se para seus aposentos. Um ou dois minutos após sua partida, Hilda virou-se para mim e me perguntou quanto tempo Bruno ainda pretendia permanecer na casa.

— Não sei, Hilda. Mas ele deve viajar para o Rio, onde ficará hospedado com a velha babá dele.

— Não tenho nada contra o Tolentino — disse ela. — Mas acho que ele já devia ir embora.

Mora Fuentes, que era de esquerda e não simpatizava nem um pouco com os pontos de vista explicitados por Bruno em nossas inúmeras discussões, interveio:

— Uê, Hilda. Se você quiser, a gente conversa com ele.

Ela fez um muxoxo, suspirou e decidiu se explicar: — Ele parece levar tudo muito a sério, até quando conta anedotas. Se pelo menos eu me sentisse mais à vontade na presença dele...

Eu estranhei: — Uê, Hilda. E desde quando você não se sente à vontade na sua própria casa? Não vejo diferença.

— Não vê? — perguntou, fitando-me diretamente nos olhos. — Então ouça.

E então, apoiando os cotovelos na mesinha à sua frente — na qual conservava invariavelmente o cinzeiro e o copo de uísque — inclinou-se para frente, ergueu a bunda e, para nosso espanto, soltou um sonoro e interminável peido. Caímos na gargalhada.

— É verdade! — comentei. — Você nunca peida quando o Bruno está aqui na sala com a gente.

— Pois é, eu fico a ponto de explodir! — retrucou, com sua modulação de menina sapeca.

— Ai, Hildeta! — Mora Fuentes não parava de rir. — E qual o problema de peidar na frente do Bruno? Os incomodados que se mudem!

— Eu não! — tornou ela, cheia de dignidade. — Ele não está sempre nos contando que esteve na Academia Brasileira de Letras conversando não sei com quem? Cada vez que volta do Rio, ele traz uma fofoca nova de um escritor que eu nem sabia que ainda estava vivo. Se eu peidar na frente dele, logo todos os escritores do Brasil vão dizer que, além de eu ser uma velha louca com a casa abarrotada de cachorros, também sou uma desavergonhada peidorreira. Nem pensar.

No dia seguinte, tivemos de dizer ao Bruno que Hilda não andava muito bem de saúde e que desejava uma casa menos movimentada. Felizmente, apacando nosso constrangimento, Bruno respondeu que havia acabado de encontrar outro lugar para morar e que, inclusive, já estava encaixotando suas coisas, o que era verdade. Em suma: Bruno Tolentino deixou a Casa do Sol... movido a gases!

## Anexo 2: Traduções do poema *Praise for an urn* de Hart Crane

### LOUVOR A UMA URNA

Augusto de Campos

*In Memoriam:* Ernest Nelson

Era do norte o rosto terno  
 De falso exilado, juntando  
 De Pierrô o olhar terno  
 E a gargalhada de Gargântua.  
 Os sonhos que me confiava  
 Do travesseiro branco, insone,  
 Agora eu sei, eram heranças –  
 Corcéis suaves do ciclone.  
 No monte oblíquo a lua oblíqua  
 Nos deu presságios indistintos  
 Do que ainda vivo o morto abriga,  
 Questões da alma e dos instintos,  
 Iguais às que, no crematório,  
 Do alto o relógio remoía  
 Sem poupar nosso obrigatório  
 Louvor às glórias desse dia.  
 Mas ao lembrar a mecha de ouro,  
 Já não suporto o rosto baço  
 Nem as abelhas, surdo coro,  
 Atravessando a luz do espaço.  
 Espalha a cinza destes versos  
 Pelos subúrbios, no arrebol  
 Onde se perderão, dispersos.  
 Estes não são troféus do sol.

### LOUVOR A UMA URNA FÚNEBRE

Bruno Tolentino

Era um rosto nortenho e doce  
 em que se misturavam o encanto  
 do pierrô de olhos de louça  
 e o riso franco de Gargântua.  
 Os mansos corcéis do tufão  
 que soltava sobre mim sem freios,  
 entendo-o hoje, eram heranças,  
 não meros sonhos ou devaneios.  
 Certa vez a lua,  
 no vórtice mais inclinado da colina,  
 fez-nos pressentir que nos mortos  
 algo da vida não termina,  
 coisas d'alma, um repositório  
 comentado insistentemente  
 pelo relógio do crematório,  
 sem de todo excluir os presentes  
 louvando o último descanso,  
 cantando glórias... Ainda assim,  
 e tendo em mente o ouro sem fim  
 de uns cabelos, já não lhe alcanço  
 rever o rosto, a fronte vincada,  
 sinto falta da seca estocada

das abelhas contra o campo  
branco...

Quanto a estes bem-intencionados  
estros meus, não lhes tenham dó,  
somem-nos à fumaça dispersa  
nos confins da cidade: na certa  
eles são troféus do sol