

A palavra vermelha: diálogo entre Mariana Paiva e Hilda Hilst*The Red Word: a Dialogue Between Mariana Paiva and Hilda Hilst*

Autoria: Júlia Côrtes Rodrigues

 <https://orcid.org/0000-0001-5056-1875>DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181363>URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181363>

Recebido em: 27/01/2021. Aprovado em: 07/05/2021.

Opiniões– Revistados Alunos de Literatura Brasileira


São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

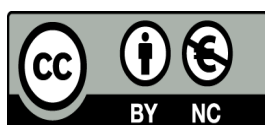
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

RODRIGUES, Júlia Côrtes. A palavra vermelha: diálogo entre Mariana Paiva e Hilda Hilst. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 245-262, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181363>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181363>.

Licença CreativeCommons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a palavra **v**ermelha: diálogo entre mariana paiva e hilda hilst

The Red Word: a Dialogue Between Mariana Paiva and Hilda Hilst

Júlia Côrtes Rodrigues¹

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181363>

¹ Júlia Côrtes Rodrigues é mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Doutoranda na mesma instituição. E-mail: juliacortesrodrigues@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5056-1875>.

Resumo

Vermelho-vida, de Mariana Paiva (2018), se constrói em diálogo com a obra de Hilda Hilst. Escrito a partir da residência de Paiva na Casa do Sol – onde Hilst viveu e escreveu –, o livro é um misto de diário da vivência, leituras de Hilst e criação própria. Há uma interlocução particularmente estreita com *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), livro em que Hilst emula de maneira cifrada uma paixão clandestina que vivera. Uma epígrafe dessa obra é de Sylvia Plath, poeta associada à poesia confessional. Nessa leitura – baseada nos comentários de Janet Malcolm, W. D. Snodgrass e Diane Middlebrook –, o confessional se baseia menos na inclusão de dados biográficos no poema e mais num jogo que perturba limites entre público e privado. Hilst, embora se diferencie dos confessionais, adota estratégias semelhantes para codificar o biográfico. Em *Vermelho-vida*, por sua vez, Paiva nos apresenta seu encontro com Hilst, enquanto reflete criticamente sobre a dedução da intimidade. Assim, nossa leitura se debruça sobre esse duplo retrato, simultaneamente pessoal e político, social e íntimo: acompanhamos a jornada de Paiva e Hilst, duas mulheres escritoras, em sua reflexão crítica a respeito do vínculo entre poesia e vida nesse modo lírico moderno.

Palavras-chave

Mariana Paiva. Hilda Hilst. Modo confessional. Poesia contemporânea.

Abstract

Vermelho-vida, a book by Mariana Paiva (2018) is founded on a dialogue with the work of Hilda Hilst. It begins with Paiva's experience at Casa do Sol: Paiva's book is a mix of diary, readings of Hilst and her own poetic creations. There is a straight interlocution with *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), the work in which Hilst emulates an adulterous and forbidden passion. One of Hilst's epigraphs is by Sylvia Plath, often associated with confessional poetry. In our reading – based on Janet Malcolm's and Diane Middlebrook's comments –, the confessional mode is not so much based on the exposure of biographical information as it is on the blurring of the public and private spheres. Hilst, though different from the American confessionists, adopted similar strategies to encode the biographical as she provokes common sense from a personal sphere. In *Vermelho-vida*, Paiva presents her contact with Hilst. She reflects upon the deduction of intimacy and introduces herself as a writer. Thus, our reading focuses on this double portrait, both personal and political, social and intimate: we follow Paiva and Hilst, two women writers, in their insights on the link between poetry and life within this modern lyrical mode.

Keywords

Mariana Paiva. Hilda Hilst. Confessional mode. Contemporary poetry.

introdução

Que se passa? Tua fala se turva de vermelho

Antígona em tradução de Friedrich Holderlin²

*Agora nunca. Porque o amor de Túlio
O vermelho da vida, pela primeira vez
Se anuncia fecundo*

Hilda Hilst, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”

São dois tons de vermelho nas capas dos livros de Hilda Hilst e Mariana Paiva. No volume *Da poesia*, da editora Companhia das Letras – que inclui a obra poética completa de Hilst –, predomina uma tonalidade saturada que explora os contornos do rosto jovem da poeta. A imersão vermelha do projeto gráfico destaca a beleza de Hilst numa aura de erotismo – tema recorrente na poesia e na recepção da autora. A capa se assemelha a uma famosa definição de Hilst e Lygia Fagundes Telles, que se lembra da amiga como uma “jovem muito loira e fina, os grandes olhos verdes com uma expressão decidida. Quase arrogante” (TELLES *apud* HILST, 2018, s.p.). O livro de Mariana Paiva, porém, não se ocupa em explorar a mesma carga erótica da persona Hilda. Na capa da editora Patuá, temos ao fundo alguns tons de vermelho e ocre, semelhantes aos de uma pintura acrílica, e uma espécie de croqui de conchas do mar ao centro. “Te confesso que havia em mim um antigo sonho de criar novas cores”, lemos no prólogo, “ainda que fizesse isso com palavras, como quem dá nome aos esmaltes, aos corantes, aos sprays” (PAIVA, 2018, p. 13). Assim, o exercício da nomeação da cor atravessa uma ampla paleta da vida social, desde a esfera doméstica dos esmaltes – cujos nomes frequentemente se baseiam em clichês – à força contestadora dos sprays, da pintura à pichação. O potencial grandioso da escolha dos nomes se funde com a recorrência rotineira de alguns objetos. “A seda azul do papel que envolve a maçã”, nomeou Caetano Veloso na canção *Trem das cores* (VELOSO, “Trem das Cores”, Philips Records: Rio de Janeiro, 1982, 2.28 min). Cores são circunstanciais e estão sujeitas a perderem seus nomes quando seu referente desaparece. O azul-seda-da-maçã se esvazia com o sumiço dos papéis que protegem a fruta. Veloso nos lembra, portanto, que as cores nos ajudam a nomear o que há de mais duradouro – “Lua e estrela, anel de turquesa” – bem como nossas associações referentes ao abstrato – “Azul que é pura memória de algum lugar” –, ao mesmo tempo em que participam da construção de nossa memória sensorial na vida cotidiana.

Essa pluralidade da experiência remete ao contexto da produção de *Vermelho-vida*, escrito a partir da residência artística de Mariana Paiva na Casa do Sol³, onde Hilst residiu durante a maior parte da vida. O próprio conceito de

² A tradução de Hoelderlin para a língua portuguesa, por sua vez, é de Haroldo de Campos (1969).

³ A Casa do Sol se mantém como museu e espaço de pesquisa e residência. Ver <https://www.hildahilst.com.br/tag/casa-do-sol>

residência incorpora uma ideia de interioridade, já que implica um tipo de recolhimento para o desenvolvimento de um projeto: “A Casa do Sol me fez ver que há outras formas de viver”, disse Paiva, mencionando sua experiência de residente nesse espaço relativamente isolado. “Foi transformador dormir e acordar em um lugar onde as pessoas vivem num tempo diferente, com um tempo próprio para criar” (PAIVA, 2018, s.p). A escrita de Paiva, portanto, guarda marcas da gestação que essa pesquisa permitiu. O primeiro capítulo do livro é sobre essa escolha pela solidão da residência artística e seus efeitos no dia a dia. “Aceitar como minha uma cama estranha, ajeitar minhas poucas roupas – sempre levo poucas – em algum cantinho improvisado, espalhar meus livros – esses sim, sempre muitos – sobre os lençóis, rezar para que o frio não fosse maior que a espessura do cobertor” (PAIVA, 2018, p. 18). Essa abdicação do familiar em direção à casa da escritora é, em si mesma, um tipo de eco da trajetória artística de Hilda Hilst, que, como se sabe, também optou pelo recolhimento na Casa do Sol com o intuito de se dedicar integralmente à escrita literária. Hilst, pertencente a uma elite econômica do interior de São Paulo, abandonou sua agitada e proeminente vida social quando se mudou para uma região erma no município de Campinas. Mesmo nos momentos mais dinâmicos, a casa não teria o glamour dos antigos encontros metropolitanos. Porém, a Casa do Sol seria um espaço de acolhimento e criação para Hilst, amigos e interlocutores a ponto de se tornar um lugar místico, repleto de possibilidades, histórias, rituais.

Esse contraste entre uma expansão leviana e uma introspecção consciente é um dos temas de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), e é particularmente explorado no trecho XIII de “Poema aos homens de nosso tempo”:

XIII

Ávidos de ter, homens e mulheres caminham pelas ruas.
 As amigas sonâmbulas, invadidas de um novo a mais querer,
 Se debruçam banais, sobre as vitrines curvas.
 Uma pergunta brusca, enquanto tu caminhas pelas ruas.
 Te pergunto: E a entranha?
 De ti mesma, de um poder que te foi dado
 Alguma coisa clara se fez? Ou porque tudo se perdeu
 É que procuras nas vitrines curvas, tu mesma,
 Possuída de sonho, tu mesma infinita, maga,
 Tua aventura de ser, tão esquecida?
 Por que não tentas esse poço de dentro
 O incomensurável, um passeio veemente pela vida?

Teu outro rosto. Único. Primeiro. E encantada
 De ter teu rosto verdadeiro, desejarias nada (HILST, 2017, p. 297)⁴.

⁴ A própria Mariana Paiva apontou a centralidade do poema em sua recepção de Hilst no episódio 8 do Poema Podcast, do qual participou como convidada. Ver episódio homônimo nas referências.

Existe uma oposição inconciliável entre o sonambulismo consumista dos que caminham diante das vitrines e a promessa de alguma coisa mágica que habita a entranha – “infinita”, “clara”. Não há espaço para a entranha na multidão, no caminhar urbano, na saciedade do produto. É necessário, no mínimo, postergar os desejos mundanos para alcançar “esse poço de dentro”. Entre outras coisas, a diferença entre a mercadoria e a entranha reside no fato de que essa última é irrepetível: “Teu outro rosto. Único. Primeiro” é o que se verá refletido nesse mergulho interior. Existe algo de platônico na promessa do eu-lírico, no contraste da falsidade do apelo das lojas, em seu poder enganador. O desejo verdadeiro é esse da “aventura de ser” e as demais vontades corriqueiras, traduzidas de um “novo a mais querer”, são fugidias e desaparecem em face dessa descoberta profunda.

Aventura, sonho, passeio: por mais escatológica que possa parecer a imersão na “entranha”, no poema o convite não se configura com morbidez, mas como uma empreitada prazerosa, quase lúdica, na direção do “rosto verdadeiro”. É notável, ainda, o quanto o eu-lírico do poema afunila a interlocução com sua correspondente mulher: se, no começo encontramos “homens e mulheres” cometidos pela avidez da posse, ao fim do poema todos os adjetivos são femininos. A forma com que opta pela descrição das lojas, “vitrines curvas” marca uma transição propícia na abdicação ao consumismo. “É que procuras nas vitrines curvas, tu mesma”: no corpo feminino é que reside toda a potência criadora necessária e a atração pelo brilho ilusório nada mais é do que uma distração da verdadeira sinuosidade do corpo, dos sentidos, da criatividade.

A própria Hilst resumiria com frequência essa busca pelo genuíno, nas esferas social e privada, como a engrenagem de sua escrita. Em 1975, apenas um ano após a publicação de *Júbilo*, ela disse em entrevista.

As pessoas perguntam sempre por que a gente escreve e eu fico pensando em todos os motivos que levam de repente uma pessoa a escrever e penso que a raiz disso em mim está na vontade de ser amada, numa avidez pela vida. Quem sabe também se não é uma necessidade de viver o transitório com intensidade, uma força oculta que nos impele a descobrir o segredo das coisas. Uma necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um estado passional diante da existência, uma compaixão pelos seres humanos, pelos animais, pelas plantas. (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 43, grifo nosso).

Essa descoberta envolve foco: “viver o transitório com intensidade”; “ir ao âmago” de si. O “estado passional”, mais uma vez, é apresentado com metáforas de interioridade, “força oculta”, “segredo das coisas”. “Logo eu”, afirma Paiva por sua vez, “tão afeita ao barulho das gentes, decidi outra coisa ali. Ia ficar em silêncio” (PAIVA, 2018, p. 18). Ocorre que, a “avidéz pela vida”, preciosa e irrepetível, não pode ser reproduzida: não pode ser comprada das vitrines, nem imitada no nível textual. Um dos enigmas que Paiva precisa encarar em sua chegada à Casa do Sol, em busca de sua própria escrita, é o da representação de Hilst: sua face, talhada por

ela mesma, cujas marcas estão por todas as partes da casa enquanto rastros da falecida. Paiva aceita o convite à entranha e investiga, entre linhas e frascos de cosméticos que operam como um traço derridiano, a voz e o corpo dessa outra:

O rosto de Hilda no espelho do banheiro. O cabelo preso num coque, os olhos pequenos, o tempo passando. Dezenas de frasquinhos sobre a pia. Fórmulas, cremes, protetor solar para os ombros e os braços. Aquele rosto no espelho. De Hilda. (PAIVA, 2018, p. 37).

São dois rostos, afinal, em jogo em *Vermelho-vida*: ao imaginar o olhar de Hilst refletido no banheiro, Paiva também transforma sua percepção de si. Ela aceita o convite de Hilst, da aventura à entranha, e volta de lá diferente: “Tanto que todo mundo dizia que eu voltei estranha” (PAIVA, 2018, s.p), resumiu a poeta em entrevista:

a construção da intimidade

Ah, se eu soubesse quem sou
Se outro fosse meu rosto.
Hilda Hilst, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”

Meus olhos compridos em frente ao grande portão de ferro.
Acho que vou chorar, estou dentro da história, pensei.
Mariana Paiva, Vermelho-vida

As primeiras páginas de *Vermelho-vida* possuem uma estreita semelhança com o gênero reportagem-ensaio: existe uma marca de subjetividade na ambientação inicial, mas não sentimos uma ruptura com a prosa de não-ficção. Aos poucos, porém, acompanhamos uma transição do texto em direção cada vez mais híbrida. “Meu projeto era fazer um livro sobre a Casa do Sol em jornalismo literário,” disse Mariana Paiva em entrevista, “como se fosse um livro-reportagem. Eu não estava contando com a possibilidade de a casa mexer tanto comigo” (PAIVA, 2018, s.p). É propício que Paiva tenha aberto mão de um projeto jornalístico em prol de uma leitura lírica de Hilda Hilst, pois a obra da escritora paulista também provoca, em diversos momentos, o componente “objetivo” da leitura crítica. “Olha-me de novo”, clama o eu-lírico de “Dez chamamentos ao amigo”: a poeta exige atenção e recusa diversas categorias estereotipadas a que mulheres escritoras estão sujeitas.

Não por acaso, Hilst utilizou como epígrafe do poema um verso da poeta estadunidense Sylvia Plath: “Love, love, my season”. No texto de Plath, o verso encerra o primeiro poema de Ariel, sua obra póstuma e mais célebre. Como se sabe, o texto foi lançado e recebido com escândalo no universo literário, pois o manuscrito da obra derradeira fora deixado por Plath na cena de seu suicídio. Desde

então, a poesia de Plath foi dissecada enquanto registro de seu sofrimento psíquico e diversas especulações sobre o autoextermínio da poeta ganharam força. Um dos textos mais emblemáticos sobre essa proliferação de narrativas sobre Plath é *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*, de Janet Malcolm. O caminho de Malcolm, embora não tenha o componente lírico de *Vermelho-vida*, possui semelhança com o percurso de Paiva em relação ao hibridismo: o texto carrega elementos de uma reportagem-ensaio, mas experimenta desvios memorialísticos e metacríticos ao refletir sobre os desafios e os problemas éticos que atravessam a escrita biográfica de modo amplo:

A biografia é o meio pelo qual os últimos segredos dos mortos famosos lhes são tornados e expostos à vista de todo mundo. Em seu trabalho, de fato, o biógrafo se assemelha a um arrombador profissional que invade uma casa, revira as gavetas que possam conter joias ou dinheiro e finalmente foge, exibindo em triunfo o produto de sua pilhagem (MALCOLM, 2012, pp. 15-16).

Paiva sente um desconforto semelhante e o incorpora a sua escrita. A Casa do Sol, afinal, não é apenas o endereço de Hilst, mas também sede do instituto que preserva sua memória – lugar de pesquisa e criação. Há muito para ser descoberto e inventado no local. Paiva inclui alguns lampejos da vida de Hilst – sua rotina, sua relação com amigos –, mas alterna o fio das memórias – “Eram nove da manhã quando o espelho despencou da mão de Hilda” (PAIVA, 2018, p. 38) – com suas próprias lembranças da casa e sua revisão crítica:

(Corre, Hilda, estão a devassar tudo. Fecha as janelas e as cortinas, guarda tua carta mais secreta sob alguma pilha inofensiva de folhas do jardim. Buscam tua alma, a única, a inatingível, e não o fazem por mal. Eu mesma tento aqui reconstruir qualquer coisa de você, que nunca cruzou o olhar com o meu. *Todo mundo quer alguma interseção, qualquer ponto de encontro. Mesmo assim, corre* (idem, p. 46; grifo nosso).

Paiva se sente uma invasora, tal como descrevera Malcolm. “Ao ouvir um miado ao longe, Hilda enchia um pratinho de leite e deixava sobre o muro. Era raro que um gato aparecesse com tantos cães no terreno, mas a ousadia – ah, a ousadia – podia tudo” (Ibid, p. 26): existe uma estranha semelhança entre a ousadia do gato e a de Paiva, que também sai de um espaço de maior conforto em direção à Casa do Sol em busca de uma outra acolhida. Enquanto o débito com a poeta veterana e o interesse da pesquisa instigam o olhar que vasculha e reconstrói, há um desconcerto diante da ampla disponibilidade do acervo. Existe beleza no encontro póstumo com a autora na preciosa Casa do Sol, mas com frequência emerge também um desconforto de quem sente que sabe mais do que deveria. Enquanto os gêneros acadêmicos exigem que o pesquisador nomeie suas próprias qualificações – como

em currículos e memoriais descritivos – e as futuras contribuições do estudo – como nos resumos e projetos de pesquisa, o texto autocrítico de Paiva revela seu sentimento de ilegitimidade na procura por Hilst. Elas nunca cruzaram olhares: de que maneira, afinal, chegar a “qualquer ponto de encontro” com a poeta morta, ausente?

O sentimento de ilegitimidade, evidentemente, não possui qualquer relação com as qualificações reais de Mariana Paiva: ele é próprio dos leitores, críticos e biógrafos que compreendem a delicadeza da abordagem intimista da vida do artista. Em relação a Sylvia Plath, a pluralidade de questões gravita em torno do suicídio e suas circunstâncias. Em relação a Hilda Hilst, existem fatos biográficos ainda suscetíveis ao escândalo⁵. Cifrar alusões biográficas (ou confessionais) na literatura é expediente típico desses autores modernos que tem atizaram a intimidade: Hilst e Plath, de certo modo, despistaram o olhar mais bisbilhoteiro através de alguns códigos. Plath publicou seu romance mais autobiográfico – *A Redoma de Vidro* – sob um pseudônimo, e traduziu o nome do marido Ted Hughes no verbo hug e no adjetivo huge em diversos poemas de Ariel, seu livro póstumo (LOPEZ *apud* PLATH, 2018). Hilst, por sua vez, apenas se refere ao amado Júlio de Mesquita Neto – um influente jornalista, casado, que temia constantemente a publicidade do envolvimento com Hilst – pelo pseudônimo de “Túlio”, nas iniciais de Júbilo, memória e noviciado da paixão (cujas iniciais são as mesmas de Neto, JMN) e também na recorrência das palavras “júbilo” e “julho”. Essas pistas, tanto em Plath quanto em Hilst, instigam leitores interessados a pesquisarem mais fundo a entranha do poeta. Por outro lado, há um desconcerto inerente à investigação da vida: de certa maneira, o poeta já colocou no verso aquilo que julgou essencial.

Paiva nomeia de maneira instigante e pertinente a identificação que subjaz essa procura: o desejo da “intersecção” entre leitor e poeta. Em sua imensa maioria, a poesia que se define como “confessional” carrega algum tipo de provocação a convenções e papéis sociais. Gerações de leitores se identificaram com a abordagem de temas como sofrimento mental, adultério, divórcio e ideação suicida na poesia de Plath, Anne Sexton, Robert Lowell e W. D. Snodgrass – temas que com frequência atravessavam experiências pessoais dos autores. Embora comentários biográficos predominem como chave de leitura de textos ditos “confessionais” – fundindo, por exemplo, o suicídio efetivo das autoras com a ideação suicida interna aos poemas –, essa literatura possui apelo não tanto porque desvela algo secreto e pessoal que incita curiosidade no público, mas porque consegue nomear questões de ordem pessoal e coletiva. “O rótulo ‘confessional’ foi aplicado a esse tipo de arte, mas em retrospecto parece ter dado ênfase à coisa errada” sintetizou a crítica literária Diane Middlebrook, “tratando os poemas como originados da vergonha e não do conhecimento de si mesmo [...] A poesia de Lowell, Plath, Sexton e Rich invertia as categorias ‘público’ e ‘privado’” (MIDDLEBROOK, 1994, p. 116).

⁵ Refiro-me especialmente à vida sexual liberada de Hilda Hilst. Alguns exemplos são sua listagem de muitos parceiros, sua abordagem dos interesses amorosos, suas relações com homens casados, vivências poligâmicas. Soma-se a esse quadro ao menos uma ocorrência violenta de relacionamento abusivo. Os pormenores dessas relações fogem ao interesse desse artigo. Mariana Paiva comenta algumas de suas descobertas e seu impacto na leitura de Hilst nos episódios de julho do Poema Podcast.

O reordenamento das noções de público e privado chamava a atenção para a própria possibilidade, até então inédita, de divulgar a vida pessoal em larga escala. Nos anos 1950, a popularização dos aparelhos televisores e de telefone, a multiplicação das tiragens de jornais e revistas mudou a relação com a informação. A poesia confessional incorpora essas questões ao chamar a atenção para essa difusão daquilo que se publiciza – afinal, a “chave biográfica” apenas se torna possível e frequente porque alguns fatos da vida como casamentos, separações, nascimento de filhos passam a ser facilmente encontráveis. O eu-lírico no modo confessional, frequentemente, lança iscas de escândalo, provoca o leitor em relação às suas expectativas – incluindo subversão de classificações literárias, estereótipos e categorias de toda ordem – e, por fim, sela ainda mais o enigma, pouco revelando sobre si mesmo, negando uma “verdade” íntima.

No Brasil, outros poetas também exploraram as nuances da intimidade e do problema da confissão. Em apresentação à poesia de Ana Cristina Cesar, Marcos Siscar aponta: “De Ana C. até hoje, aprofundou-se decisivamente o modo como a vida íntima se presta ao espetáculo, ao registro arquivista ou simplesmente ao voyeurismo” (SISCAR *apud* CESAR, 2011, p. 48). Cesar, também leitora e tradutora de poetas vinculados ao modo confessional, adotou diversas estratégias para tematizar rastros de intimidade (por exemplo, mobilizando a forma de cartas, cartões e diários na poesia) e performatizar uma nudez – “A intimidade era teatro”, lê-se em um de seus poemas – colocando em cena, assim, um desnudamento poético do eu-lírico e, em última instância, da circulação da palavra poética na cultura. “Sinceridade não existe”, prossegue Siscar, “no sentido da continuidade entre o que se sente/pensa e o que se diz: é nisso que insiste Ana C., em consonância com os imperativos que reconhece para a poesia de sua época” (*idem*, p. 50).

No poema “Dez chamamentos ao amigo”, Hilst também localiza o íntimo numa encruzilhada interna e externa à poesia, provocando as reações do amante ao verso e à maneira como ela se apresenta como autora:

VI

Sorriso quando penso
Em que lugar da sala
Guardarás o meu verso.
Distanciado
Dos teus livros políticos?
Na primeira gaveta
Mais próxima à janela?
Tu sorris quando lês
Ou te cansas de ver
Tamanha perdição
Amorável centelha
No meu rosto maduro?
E te pareço bela
Ou apenas te pareço

Mais poeta talvez
 E menos séria?
 O que pensa o homem
 Do poeta? Que não há verdade
 Na minha embriaguez
 E que me preferes
 Amiga mais pacífica
 E menos aventura?
 Que é de todo impossível
 Guardar na tua sala
 Vestígio passional
 Da minha linguagem?
 Eu te pareço louca?
 Eu te pareço pura?
 Eu te pareço moça?

Ou é mesmo verdade
 Que nunca me soubeste?
 (HILST, 2017, p. 234).

O eu-lírico feminino levanta diversas hipóteses sobre como esse outro, o amado, o percebe: “bela”, “poeta”, “séria”, “louca”, “pura”, “moça”. Quando provoca seu interlocutor com uma “pergunta brusca”, Hilst não questiona apenas seu amante, mas incita uma pergunta sobre o lugar reservado aos livros escritos por mulheres. Se o poema busca incitar uma leitura que depreenda o “real” nas entrelinhas do fabricado, cabe à leitura crítica aceitar o convite de volta à recepção da obra de Hilst na história literária. Onde, em nossa “estante”, caberá a palavra de Hilst? No poema, sua subversão parece não pertencer próxima aos “livros políticos” e tampouco ficará na sala, à vista, “que é de todo impossível”. O lugar sugerido é “a primeira gaveta/mais próxima à janela”, apontando proximidade com objetos pessoais, possivelmente da ordem do afeto, mas certamente à distância da seriedade da biblioteca doméstica. A pergunta carrega também a urgência de uma autora que ainda enfrentava diversos empecilhos para ser lida e publicada. Como lembra Cristiano Diniz no volume das entrevistas de Hilst:

A cicatriz maior deixada por essa elaboração, no entanto, diz respeito a uma tremenda indiferença pelo projeto literário e pelas ideias de Hilda, entrevistos, principalmente, nos diálogos anteriores à tetralogia – e aqui falo do ponto de vista do total das entrevistas, e não apenas do corpus reunido neste livro. Como ressaltou Alcir Pécora na apresentação do livro *Por que ler Hilda Hilst* (2010), “há pouca crítica abrangente e esclarecedora a seu respeito, embora cresça o número das leituras benfeitas de textos particulares” (DINIZ, 2013, p. 15).

Um dos principais problemas nessa compreensão abrangente do projeto de Hilda Hilst é justamente a categorização pornográfica que recai sobre os textos da tetralogia dos anos 1990. A divisão da obra de Hilst entre antes e depois de 1990 parece mais baseada no escândalo da recepção do que exatamente em uma ruptura textual e estilística notável: nesse sentido, cabe retroceder um passo e questionar o próprio sentido do termo “pornográfico”, em Hilst e na cultura. Como resume Dominique Maingueneau, “Hoje, tanto quanto no século XIX, a ‘pornografia’ é, ao mesmo tempo uma categoria que permite classificar algumas produções semióticas (livros, filmes, imagens...) e um julgamento de valor que desqualifica [...] (MAINGUENEAU, 2010, p. 14)”. O problema do pornográfico é que está sempre destinado à proibição (Idem), ao inaceitável. Trata-se, segundo Maingueneau, de uma dupla impossibilidade: dada sua difusão e sua existência multissecular, é impossível não existir; ao mesmo tempo, é impossível que exista pois, caso seja aceito como discurso, sabota as bases de nossas noções de comunidade: “é certo que a literatura pornográfica existe”, prossegue Maingueneau, “no sentido de que ela é massivamente atestada, mas ela não existe plenamente, no sentido de que é clandestina, nômade, parasita, ocultada” (*idem*, p. 24).

Como vimos em entrevista ainda dos anos 1970, Hilst sempre se apresentou enquanto autora que tensiona ao máximo seus limites: assumir que ela possui uma fase “pornográfica” é limitar a compreensão da tetralogia, do que ironiza e provoca. Corre-se o risco de perder de vista, ainda, que a autora flertou ao longo de toda sua obra com esse oculto que Maingueneau nomeia. Nesse sentido, suas produções localizadas como “obscenas” não são opostas ao que Hilst fizera, mas apenas mais um movimento de uma obra que sempre se quis radical e mutante. “Um equívoco comum nos estudos de Hilda Hilst”, afirma Alva Martínez Teixeira:

é o de que seu trabalho pode ser dividido entre um antes da incursão na estética “pornográfica” e o trabalho que sucedeu esse suposto pivô. Porém, quando lida integralmente, a produção poética de Hilst revela uma unidade notável devido ao engajamento consistente e contínuo da autora com temas eróticos (TEIXEIRO *apud* MORRIS, 2018, p. 115).⁶

No poema, Hilst problematiza as representações da mulher poeta que estão atuando no jogo de sedução e censura: “Ou apenas te pareço/Mais poeta talvez/ E menos séria?”. O lado artístico, criativo e indócil se contrapõe à representação “séria”, de mulher e autora? Hilst aprofunda a questão “O que pensa o homem/Do poeta? Que não há verdade/ Na minha embriaguez/ E que me preferes/ Amiga mais pacífica/ E menos aventura?” A mobilização do substantivo amiga localiza mais fortemente a provocação em torno do que se espera da escrita de uma mulher poeta, implicando o componente do afeto na dimensão da escrita e da leitura. Hilst insiste que há “verdade” – ou emoção, memória, vivência, – participando da escrita poética

⁶ “The common misconception in studies of Hilda Hilst is that her work can be divided into two stages, the work before her foray into “pornographic” aesthetics and the work that followed this supposed pivot. Yet when read as a whole, Hilst’s poetic production reveals a remarkable unity owing to the author’s sustained and consistent engagement with erotic themes” (TEIXEIRO, 2018, p. 115).

tensionada ao limite. Mais pacífica, menos aventura: Hilst escancara a condição patriarcal contraditória, que permite que ela seja “aventura” enquanto amante, mas que demanda uma dicção “pacífica” de autora. A autora que escreve é uma faceta dessa mulher que lê, sente, ama. A todas as indagações, ela sorri, enigmática, irredutível: “Ou é mesmo verdade/ Que nunca me soubeste?”

Em outros trechos de *Vermelho-Vida*, Mariana Paiva também inclui passagens autobiográficas anteriores ao contato com a Casa do Sol. A estratégia adotada por Paiva passa a ser a de fundir sua própria experiência no texto a ponto de termos fragmentos quase indiscerníveis entre o que é de Paiva e de Hilst. Num certo sentido, a Casa do Sol se torna personagem, pois é descrita quase como um organismo vivo e mítico no texto de Paiva:

A Casa do Sol nos toma por inteiro, nos submete ao seu ritmo próprio, quando dou por mim sou escrava de seu tempo. Me pego gostando. Dou notícias às pessoas (“estou bem”, digo, mas estou melhor do que sei dizer) e desligo o telefone. Quero estar ali por inteiro. Até amanhã, até depois, até o dia de voltar (PAIVA, 2018, p. 24).

Enquanto espaço preservado, A Casa do Sol se sustenta como constância entre diferentes épocas: foi, para Hilda Hilst e seus amigos, espaço de moradia e criatividade; é, para Paiva e outros poetas contemporâneos, espaço de memória e residência. Algumas instâncias da casa se tornam chave nesse vínculo entre presente e passado, como a mítica figueira que atende desejos⁷: “A árvore. Li tanto sobre ela e agora peço licença aos anfitriões” (*idem*, p. 21). Jamais sabemos o que Paiva pede à árvore, mas descobrimos que o próprio gesto de se colocar vulnerável diante da figueira promove uma proximidade maior com a herança da casa. Mesmo quando localizamos as referências temporalmente, a autoria segue indefinida. “É 1973 e eu peço aos guias um lindo ano. Sou Hilda de Almeida Prado Hilst, tenho 1,61 de altura, 64 quilos” (*idem*, p. 75). Trata-se, afinal, de uma ficção de Paiva, que imagina Hilst? Ou de um trecho recortado do diário de Hilst? Ou, ainda, de uma citação indireta, na qual participam as vozes de ambas as autoras? O capítulo XXXVIII é ainda mais elíptico:

E você tem aquelas lembranças tão grandes que ele fica até pequeno. Ele quem? Qualquer um: Júlio, o tempo, o estar só. O pátio da Casa vazia. É terreno demais e eu penso em vender. Mas na memória eu guardo os tempos de Casa cheia, eu tenho a Noite da Lobotomia coletiva; você tem a Festa da Demolição. Zé, Olga, Dante, Caio. Você tem outros nomes. Você tem o cantor internacional te tirando para dançar e o outro Zé assistindo a tudo estupefato, você que brilhava tanto, você que brilhava demais. Muito é demais, Hilda? (*idem*, p. 84)

⁷ Reza a lenda que a figueira era generosa com Hilst e ajudara Caio Fernando Abreu no desenvolvimento de sua carreira. Ver: <https://www.hildahilst.com.br/tag/casa-do-sol>.

“E você tem aquelas lembranças”, afinal, quem lembra o quê? Os pronomes se confundem em meio às referências e já não há certeza sobre quem fala ou o que se fala. “Eu penso em vender”: a ideia da venda da Casa do Sol era recorrente na fala de Hilda Hilst, que pensava em sair da casa toda vez que considerava desistir da carreira de escritora. Como se sabe, ela não fez nem uma coisa nem outra. Mas somos lembrados, por Paiva, das dificuldades que Hilst enfrentou para poder se manter como autora: ela enfrentou percalços no nível da afetividade (resumida no fragmento a “Júlio”); na disciplina da dedicação à escrita (“tempo”); na solidão que suas escolhas implicaram (“estar só”); na gestão de uma casa demandante (“o pátio”, “ele fica até pequeno”)⁸. Assim, o tema da sustentação do afeto, da carreira, das finanças, é também uma questão do que a escrita sustenta – pois o impasse da venda da casa era uma face do dilema da escritora que não queria se colocar à venda para estar no mercado editorial. O poeta “vendido” é uma metáfora do escritor que já não escreve por si, mas que se rende às demandas alheias a ponto de se anular por inteiro. O desejo de escrever, na poesia de Hilst, só se sustenta enquanto essa escrita for sua, e ela almeja o leitor que compreenda os termos dessa insistência.

A intersecção entre leitora e autora que Paiva imaginou inicialmente acaba por se manifestar em *Vermelho-vida* não como uma identificação superficial entre as experiências de Paiva e Hilda, mas enquanto um processo visceral – ou a nível da entranha, na expressão de Hilst. Não é o segredo biográfico que revela um lado oculto do texto poético, é a poesia que enseja uma reconfiguração da experiência. Afinal, o vivido não existe como instância fixa que pode ser requisitada pacificamente como fonte na feitura (ou na leitura) do poema, mas é algo que se desmonta para que possa remontar: há esquecimento, violência, dor e destruição no processo que aproxima Paiva de Hilst – a partir de uma festa de “lobotomia coletiva”, o terreno se transforma após a “Festa da Demolição”. As palavras finais do livro recaem sobre a figura da bruxa, remetendo ainda mais fortemente às violências históricas impostas aos corpos femininos enquanto aludem também aos contos de fadas presentes na memória coletiva: “mas a chave na fechadura faz a porta sangrar/ como a da noiva do Barba Azul/ essa não é hora pra historinha/ veja como sangra/ uma hora o sangue para de sangrar/ mas escorre/ uma hora acaba/ e é vermelho” (*idem*, p. 87). No nível da entranha, a chave faz necessariamente sangrar – do contrário, é um segredo de polichinelo que não abre nada.

A fusão entre o pessoal e o político, por fim, ganha novos contornos em *Vermelho-vida*: ao incluir suas próprias memórias e emoções ao texto, Paiva ao mesmo tempo protege Hilst (ao desviar a atenção dos olhos vasculhadores também para si mesma, “despistando” o leitor futriqueiro enquanto pede a Hilst que corra) e endossa algumas de suas contestações mais duras à vulnerabilidade feminina:

A mim Hilda ofereceu liberdade, silêncio e tempo. Não me disse nada porque lá já não estava. Abri os armários da cozinha, fiz

⁸ O fragmento possui uma afinidade talvez acidental com um fragmento do diário de Sylvia Plath quando, na iminência da separação, ela lamenta que Ted Hughes – cujo físico imponente sempre a impressionara – tenha se reduzido a uma “pessoa pequena” aos seus olhos quando se torna um adúltero (PLATH In MALCOLM, 2012)

listas de compras, enchi sua Casa com o cheiro de meu tempero. Me pus nua em seu banheiro, mirei meus olhos em seu espelho, e como eu era diferente então! Voltei de lá estranha, me disseram. Querendo mais da liberdade que experimentei. Nunca tinha gostado de relógio e aquele era sim um começo. A Casa do Sol me disse: possível. Livre. Infinita. Por que não? E então eu vim (*idem*, p. 32).

A presença-ausência de Hilda, no texto, sugere que Paiva teve de formular por si mesma as condições de sua permanência na Casa do Sol. A progressão dos adjetivos “possível”, “livre”, “infinita” ecoa a perturbação das categorias na poesia de Hilst. A presença de Paiva na cozinha e sua nudez no banheiro remetem à proposição de Hilst a despir-se do acessório, no convite à imersão na entranha “Ligo o gravador porque acredito nas vozes”, lemos em *Vermelho-vida*, uma alusão à conhecida prática de Hilst de deixar o gravador ligado na madrugada: na vertigem dos tempos, na tessitura do texto literário, Paiva ouve o fantasma de Hilst; Hilst capta do futuro a voz da poeta residente.

a palavra em vermelho – uma conclusão

O vermelho do título se multiplica no cabelo ruivo de Olga, a anfitriã da Casa do Sol; no vinho tinto que Hilst bebia todas as noites; na capa rubra de *Morte em Veneza*, que Paiva ganhou de presente do avô. O vermelho também aparece em algumas metáforas que rodeiam o trabalho de Paiva e sua relação com Hilst: “Quero escrever, mas não quero dar meu sangue” (*Ibid*, p. 45, grifo nosso), Paiva afirma num momento de frio e exaustão. De volta ao ensaio de Marcos Siscar sobre o problema da intimidade em Ana Cristina Cesar, o sangue também significa parentesco: “isto é, de sangue não exatamente no sentido daquilo que se liga à fonte, à raiz, à interioridade primeira (ainda que essa fonte primeira seja a bela mentira do estético) mas de sangue [...] no sentido daquilo que determina a proximidade, a similitude, a relação com o outro” (SISCAR *apud* CESAR, 2011, p. 37).

Alguns fragmentos são, ainda, muito sucintos e sugerem que não há muito a ser contado em momentos de felicidade e dispersão: “Fiquei feliz e fui tomar meu pileque no Armorial” (*Ibid*, p. 79). Há, portanto, espaço para um vermelho-vida que é recesso de escrita, descanso do escritor: nem tudo que se vive será narrado, registrado, ou, em última instância, partilhado com os demais. A cor vermelha opera como símbolo de intensidade, troca e matéria da escrita literária:

Zé contava suas histórias a Hilda e ela as transformava em outras, novas, cintilantes. Ele dizia que ela estava usando todas as coisas dele para escrever. Simbiose. Ou então a promessa de um encontro mesmo quando um deles não estivesse mais lá, aparecendo com a senha que combinaram: o vermelho da vida. (*idem*, p. 28).

O vínculo entre escrita e vida no trabalho de Hilst, portanto, não se limita à sua própria vivência: em sua complexidade, conseguia abarcar as histórias de outros sujeitos, outras narrativas. O fragmento se refere aos bastidores da escrita de *A obscena Senhora D.* (1982), mas a expressão gêmea “vermelho da vida” é anterior, aparecendo em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974). Em ambos os contextos, “vermelho da vida” anuncia uma paixão que instiga o poeta e alimenta a escrita:

XVIII

Morte, minha irmã:
Que se faça mais tarde a tua visita.
Agora nunca. Porque o amor de Túlio
O vermelho da vida, pela primeira vez
se anuncia fecundo. Diante da luz do sol
O meu rosto noturno de poeta te suplica
Que te demores muito contemplando o mundo
Que te detenhas ali, entre a roseira
E o junco,
Ou talvez, para o teu conforto, assim, te estendas
À sombra das paineiras, sonolenta.
Morte, contempla. Poupa quem por amor,
Em tantos versos, também te fez rainha.
Esquece o poeta. Porque o amor de Túlio
O vermelho da vida, pela primeira vez
Secreto, se avizinha (HILST, 2017, p. 249).

No poema, o “vermelho da vida” emerge como contraponto à melancolia – afugenta a morte carregado de promessas. É inspirador – “se anuncia fecundo” – e inédito – “pela primeira vez”. Ainda na entrevista de 1975, Hilst aponta que a morte talvez seja seu tema mais frequente (DINIZ, 2013): no poema, porém, interessa que o eu-lírico não exatamente rejeita uma abordagem da morte, mas coloca sua relevância em suspenso enquanto aguarda o ser amado: “Que se faça mais tarde a tua visita/ Agora nunca”; ou, ainda, anuncia o triunfo do “vermelho da vida” sobre a indesejada das gentes: “Morte, contempla”.

Existe, ainda, um diálogo estreito com a tradição trovadoresca. É típico de Hilst revisitar temas e gêneros da tradição literária com viés subversivo⁹. O tema do amor não correspondido emulado por um eu-lírico feminino remete a formas antigas da poesia de língua portuguesa, que Hilst também desenvolve nas formas da cantiga e da balada. Na mesma medida, Hilst empreende uma provocação

⁹ Hilst, em sua extensa erudição, revisitou diversos modos e gêneros tradicionais como estratégia de responder ao contemporâneo com irreverência. Com aponta Deneval Siqueira de Azevedo Filho: “Acompanhando o modelo do romance epistolar libertino do século XVIII e submetendo-o a procedimentos experimentais como os de mise en abîme do *nouveau roman* francês, *Cartas de um sedutor* (1991) constitui-se no coroamento das obras obscenas de Hilda Hilst, de que fazem parte ainda *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990) e *Contos d'escárnio / Textos grotescos* (1990), ambas em prosa, e *Bufólicas* (1992), em poesia (AZEVEDO FILHO, 2014, p. 21)

contudente do silenciamento da mulher em seu próprio tempo, ao apontar para as condenações que envolvem a expressão de seu afeto passional (seja dentro ou fora da poesia) na sociedade burguesa. Seu amor não é correspondido também porque sua forma de amar dificilmente pode ser assimilada por um homem num universo patriarcal. Como resume Alva Teixeira:

Entre essa discursividade inovadora e suas apropriações poético-ideológicas ad hoc, Hilst levanta uma voz poética e uma realidade poética que são, ambas, diferentes de e consistentes com um corpo de poemas único a respeito da dialética do erótico feminino e da idealização do amor feminino, bem como a dialética entre o amor físico e o mundo das ideias (TEIXEIRO *apud* MORRIS, 2018, p. 117)¹⁰.

Um dos movimentos da escrita de Hilst consiste em abarcar a pluralidade. Na mesma entrevista, ela associa o desafio de uma poética que quer abarcar tudo com a experiência de estar apaixonada:

O texto do meu trabalho Kadosh, que figura no livro com o mesmo nome, foi um desafio a mim mesma. Busquei minha determinada tensão, minha corda esticada. Foi um trabalho muito demorado. Procurei atingir o quase inabitável, o satanás do encanto, assim como quando a gente se apaixonava. (HILST *apud* DINIZ, 2013, p. 51).

A entrega à paixão e a tarefa da escrita coincidem no tensionamento dos limites. “O verdadeiro charme das pessoas é aquele em que elas perdem as estribeiras, é quando elas não sabem muito bem em que ponto estão”, disse Gilles Deleuze em célebre entrevista (1988)¹¹. Essa vertigem é bem diversa do surto, ele ressalta, não são pessoas que surtaram, ou “desmoramam” sem volta: trata-se de assumir que “todos nós somos um pouco dementes”. Buscar o vermelho-vida dessa corda esticada. “Mas se não captar aquela pequena raiz, o pequeno grão de loucura da pessoa, não pode amá-la”. Hilst buscou esse grão não apenas nos outros, mas em seus projetos literários mais marcantes. *Vermelho-vida*, de Mariana Paiva, em sua abordagem do erotismo e do confessional, dramatiza questões essenciais não apenas à poética de Hilda Hilst, mas à de algumas das principais poetisas do século XX. Em Paiva e Hilst, aceitamos o convite ao âmago e, mais do que uma suposta intimidade a ser escavada, abrimos, cada qual com sua entranha, essa fenda barthiana do prazer do texto.

¹⁰ Between this innovative discursivity and its ad hoc poetic-ideological appropriations, both modernizing and reminiscent, Hilst raises a poetic voice and a poetic reality that are both different from and consistent with a unique body of poems about the dialectic of the feminine erotic and the idealization of feminine love, as well as the dialectic between the physical world and the world of ideas. (TEIXEIRO In MORRIS, 2018, p. 117)

¹¹ Deleuze - o charme das pessoas é a loucura (0,47 segundos). Publicado pelo canal *Demissexual não é ser exigente*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ay1SIOQzxKE>. Acesso em 27 de dezembro de 2020.

referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CESAR, Ana Cristina. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. O Brasil com seus olhos de cão: uma leitura de 'Axelrod' de Hilda Hilst e a cena contemporânea brasileira. *Revista Metalinguagens*, São Paulo, v. 1, n. 2, p 16-25, 2014.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. *Três vezes Hilda: biografia, correspondência e poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia de bolso, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MIDDLEBROOK, Diane. *Anne Sexton: A morte não é a vida: uma biografia*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliano, 1994.

MORRIS, Adam; CARVALHO, Bruno (Org.). *Essays on Hilda Hilst: between Brazil and world literature*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

PAIVA, Mariana. *Vermelho-vida*. São Paulo: Patuá, 2018.

POEMO 7. "Dez chamamentos ao amigo, poema VI, de Hilda Hilst". Apresentação: Julia Rodrigues, Kleber Mazione, Lucas Facó e Raquel Galvão. Convidada: Mariana Paiva. Produção Independente, julho de 2020. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/0uoZOuljvUMDFKk7jjyzbf?si=ZWRtZ3P3ROGaZ6mqzK3-xA&dl_branch=1 Acesso 27 dez. 2020.

POEMO 8. "Poemas aos homens de nosso tempo, poema XIII, de Hilda Hilst". Apresentação: Julia Rodrigues, Kleber Mazione, Lucas Facó e Raquel Galvão. Convidada: Mariana Paiva. Produção Independente, julho de 2020. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/0uoZOuljvUMDFKk7jjyzbf?si=ZWRtZ3P3ROGaZ6mqzK3-xA&dl_branch=1 Acesso em: 27 dez. 2020.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo. Campinas: Verus Editora, 2018.