

**“SOU MENOS/QUANDO NÃO SOU LÍQUIDA”: POÉTICA E IMAGINAÇÃO
SIMBÓLICA EM UM POEMA DE *ALCOÓLICAS* (1989), DE HILDA HILST**

**“SOU MENOS/QUANDO NÃO SOU LÍQUIDA: POETIC AND SYMBOLIC
IMAGINATION IN *ALCOÓLICAS* (1989), BY HILDA HILST**

Sandro Adriano da Silva¹

Resumo: Este artigo pretende uma análise do poema “I”, da obra *Alcoólicas* (1989), de Hilda Hilst, considerando os elementos de sua configuração poética e presença de uma imaginação simbólica em torno do elemento *água* em sua face etílica. A arquitetônica do poema e o imaginário fundem-se na captação e expressão da experiência de um sujeito poético solitário que margeia sentidos de dissolvência pela embriaguez da subjetividade lírica diante do imponderável existir. E ainda assim celebra a Vida. É nessa faixa criadora que se situa *Alcoólicas*, cujos poemas afirmam-se na ubiquidade do arquétipo água – desde sempre apontado como *arké*, fonte ou origem da vida e da morte – que os nutre no essencial, violento e ambíguo confluir da atividade imaginante da poeta.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Hilda Hilst. *Alcoólicas*. Poética. Imaginação simbólica.

Abstract: This article intends to analyze the poem "I", by Hilda Hilst's work *Alcoólicas* (1989), considering the elements of its poetic configuration and the presence of a *symbolic imagination* around the water element in its ethyl face. The poetic and the imaginary are merged into the capture and expression of the experience that borders on the senses of dissolution by the drunkenness of the lyrical subjectivity before the imponderable exist. Still to celebrate Life. It is in this creative range that *Alcoólicas* stands, whose poems are affirmed in the ubiquity of the water archetype - always pointed as *arké*, source or origin of life and death - that nourishes them in the essential, violent and ambiguous confluence of the imaginative activity of the poet.

Keywords: Brazilian poetry. Hilda Hilst. *Alcoólicas*. Poetic. Symbolic imagination.

¹ Professor de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira do Curso de Letras da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR); doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Às vítimas de Brumadinho.

[...] é de uma outra embriaguez, de um fervor descomedido, o roteiro voluptuoso destes versos.

Hilda Hilst, *Foi atingido?*

Antes de nos assentarmos à mesa²

Escoa pelo conjunto de poemas que compõem a obra *Alcoólicas* (1989/2017), de Hilda Hilst, um manancial simbólico que emana de imagens do elemento *água*, de uma maneira, com efeito, muito singular: da fonte dos paratextos (a dedicatória privada a amigos, seguida da frase “pelas intensas águas da amizade”, e a epígrafe, fragmento de um poema de Richard Crashaw: *Drink we till we prove more, not less, than men,/And turn not beats, but angels./.....and forget to dy;*)³ até desaguar nas nove composições líricas, não há nenhuma ocorrência da palavra *água*. Ela permanece como que represada e subsumida por um espectro mais amplo do que poderíamos chamar de uma *imagética do líquido*, margeando sentidos de dissolvência pela embriaguez da subjetividade lírica “como uma via privilegiada de acesso ao ser”, como brindou Alcir Pécora, em nota à organização de uma nova edição do livro *Desejo*, publicado pela Editora Globo, em 2001 e que inclui *Alcoólicas*, lançado primeiramente em 1990, pela *Maison de Vins* (que ironia elítica, não?!).

Entre a biblioteca e a adega, uma nota biográfica sobre a escritora que aparece nas fotos de orelha dos livros da coleção da *Globo*, à mesa com um copo de vinho: “enquanto demorava para escrever um volume, a escritora nem bebia. Ao terminar, claro, era uma festa”, escrevem as biógrafas de Hilda. (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 69). Talvez os comentários parentéticos aqui carregassem apenas uma dose dupla de pitoresco, não fosse pelo próprio depoimento da poetisa nas crônicas “O quanto a vida é líquida” e “Foi atingido?”, publicadas no *Caderno C* do jornal *Correio Popular*, de Campinas, em 21 de junho e 05 de julho de 1993.

² Referência ao poema *II*, verso 2, de *Alcoólicas*.

³ “Bebamos até provar que somos mais, não menos, que homens,/E nos transformemos não em feras, mas em anjos./...e esqueçamos de morrer”. (Tradução do editor.).

Respectivamente, as crônicas tratam da relação intensa entre a realidade social (gargalo por onde passa o material da cronista), e a personalidade literária de Hilda como alguém que fica “alta” de empatia pelo *outro*, mas que deixa entrever, também, um sujeito *spleen dandy* com certa tendência à deserção, sofrendo um sentimento de impotência e melancolia que se expressa no comentário sobre a notícia sobre a situação de vulnerabilidade social e prostituição de meninas no Acre e em Rondônia e, em seguida, apresenta os poemas I, II e II de *Alcoólicas*, como uma forma de lenitivo:

[...] eu recebo no peito, como um soco, as múltiplas dores do mundo. E por isso, de dor e compaixão, posso em seguidinha morrer. E para morrer “esquecendo”, resolvi beber além do que já bebo, e como vou ficar bebendo algum tempo (porque o teor da notícia lá de cima é insuportável e sinistro), esta crônica e mais alguma serão dedicadas às minhas “Alcoólicas” [...]. (HILST, 2007, p. 87-88).

Já em uma entrevista concedida ao jornalista Delmiro Gonçalves, para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 1975, ao ser indagada sobre o processo de gestação e o mistério da criação artística, Hilda retrata o escritor como alguém tocado de fragilidade, de insegurança e ansiedade diante da busca de respostas às perplexidades da vida, do imponderável do existir, desmistificando a ideia de que o ato de escrever resida no território de uma alegria infensa ao absurdo e ao banal que cerca a realidade. A perspectiva assumida pela escritora comunica uma condição lírica marcada pela crise: “Para mim escrever me provoca mal-estar, medo mesmo. [...] Para mim é sofrimento, um sofrimento de que não posso fugir, mas me amedronta. [...] uma vontade de ultrapassar-me, ir além da mesquinha condição de finitude.” (HILST, 2013, p. 30). Esse decantamento de si e do outro e certa diluição do biográfico no poético nos leva para a segunda crônica, na qual o resvalo de uma voz subjetiva inundada de vazio e excesso, paradoxalmente, desemboca na insígnia poética hilstiana. Escrever, para Hilda Hilst, é embriagar-se para atingir um estado de liricidade, que filtra gênero, temática, forma, musicalidade e imagem à clivagem simbólica e a um substrato de universalidade capaz de tocar leitor e leitora, e permitindo-lhes singrar suas vicissitudes na experiência amorosa com o texto, ressignificando o imaginário que também os inebria:

[...] é de uma outra embriaguez, de um fervor descomedido, 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. [...] 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 sim vou beber, porque há de ser festa aquilo que na Terra me pareceu exílio: o ofício de poeta. (HILST, 2007, p.90).

É nessa faixa criadora que se situa *Alcoólicas*, cujos poemas afirmam-se na ubiquidade do arquétipo *água* – desde sempre apontado como *arké*, fonte ou origem da vida e da morte – que os nutre no essencial, violento e ambíguo confluir da atividade imaginante da poeta. Neles, as imagens primordiais, “procurando compreender as *signaturae rerum*, ou seja, os aspectos formais das coisas que remetem, por critérios de semelhanças, aos aspectos formais de outras coisas”, como afirma Turchi (2003, p. 57), encerraram as relações entre o lírico, o simbólico e o existencial. Assim, percorremos as veredas (no sentido de caminho de águas, como no título de *Grande sertão*) de uma mitocrítica do fenômeno lírico da imagem, para a qual toda experiência não se esgota na lógica da identidade, mas se abre ao campo da metáfora, conduzindo ao que Alleau (1976, p. 12) denomina “uso imemorial” de uma “simbólica geral” no interior da qual o simbolismo da *água* opera a “recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado, inacessível, *epifania*, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível.” (DURAND, 1993, p. 11).

Na noite navegada, e rio, rio, e remendo⁴

Nossa interpretação ancora-se na proposição de Bachelard, no clássico *A água e os sonhos*, segundo a qual, ao tratar do binário *imaginação e matéria*, “as outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno.” (1997, p.1). É o velho filósofo em seu papel de Caronte, que nos embarca na compreensão do dualismo das forças imaginantes, a partir da concepção e da distinção entre

⁴ Referência ao poema *IV*, verso 11, de *Alcoólicas*.

uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a *imaginação formal* e a *imaginação material*. [...], efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. [...] Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há [...] imagens da matéria, imagens *diretas* da *matéria*. [...] Essas imagens da matéria, nós a sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração. (BACHELARD, 1997, p.1, grifos do autor.).

A visão bachelardiana concebe a *imaginação formal* como própria do universo do *significante*, na forma imanente. Tomemos a imagem das *veredas*, mencionadas acima: o que se veem são um conjunto de caminhos de águas, algumas margeadas por buritis (segundo a topografia do romance de Guimarães Rosa⁵). É a dimensão de uma geografia do sensível, do captável pelos sentidos, portanto, observável, mensurado. O *significante rio* em sua condição ôntica, ainda não tocado pelo *ser*, por isso passível de envenenamento em suas nascentes, morto em sua biodiversidade, até tornar-se água necrosada, barragem de rejeitos. O *rio* passa à condição de elemento da *imaginação material* quando, por exemplo, o imaginário em torno dos quatro elementos, a “tetralência do devaneio” (BACHELARD, 2008, p.132) - *terra, água, ar e fogo*- é capaz de suscitar o *pathos*.

Um novo peso no coração, segundo a metáfora de Bachelard (1987, p. 10), no qual todo complexo da atividade imaginante arcaica se atualiza. Arcaico corresponde a uma proximidade com a *arké*, a origem. Os críticos que bebem nas águas simbólicas da teoria bachelardiana têm intimidade com o teor das obras *A psicanálise do fogo* (1938) e *A água e os sonhos* (1941), e que aqui servem como parâmetro, mas vale a pena refrescá-las ou aquecê-las, para melhor situarmos a abordagem. Na primeira, o filósofo estuda as *águas claras*, as *primaveris*, as *correntes* e as *amorosas* e suas relações com o narcisismo; as *águas profundas*, as *dormentes*, as *mortas* e *pesadas*; os *complexos de Caronte* e de *Ofélia*; a *água maternal* e a *água feminina*; o valor místico-religioso da água em sua essência de pureza e ação de purificação; a *supremacia da água doce* e, fechando o ciclo do aquático, a *água violenta*. Já na segunda obra, importa

⁵ Remeto-me aqui ao romance *Grande sertão: veredas* e à obra *Itinerário de Riobaldo Tatarana*, de Alan Giggiano.

especialmente o capítulo VI, intitulado *Álcool: a água ardente*, no qual Bachelard trata da imaginação híbrida que a bebida alcoólica invoca, de um lado, pela materialidade líquida, remete ao elemento *água*, que “ontologicamente [...] em sua essência é pura. Simboliza a vida e a morte” (FERREIRA, 2008, p. 13); de outro, pela ação do calor, o “fogo apresentará um determinismo caracterizado por seu elemento vivificante.” (FERREIRA, 2008, p. 18).

Temos aqui um vasto repertório imagético do elemento *água* aventado por Bachelard, e que, por sua presença numa “psicanálise indireta e segunda, que buscaria sempre o inconsciente sob o consciente, o valor subjetivo sob a evidência objetiva, o devaneio sob a experiência” (BACHELARD, 2008, p. 34), atua na *imaginação material*:

[...]às matérias originais em que se instrui a imaginação material ligam-se ambivalências profundas e duradouras. E essa propriedade psicológica é tão constante que se pode enunciar, como uma lei primordial da imaginação, a sua recíproca: *uma matéria que a imaginação não pode fazer viver duplamente não pode desempenhar o papel psicológico de matéria original*. Uma matéria que não é ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu *duplo poético* que permite transposições sem fim. (p.12-13, grifos do autor.).

Não é, nem de longe, o propósito deste estudo fazer uma análise detida das imagens aquáticas e ígneas que compõem as cisterna e chamas de Bachelard, e sim valer-se daquelas que melhor possam regar a interpretação do poema *I* de *Alcoólicas* e nele evocar “a intuição da bebida fundamental, da água nutritiva como um leite, da água encarada como elemento nutritivo” [...], elemento enfim possuído, conservado, integrado em nós mesmos” (BACHELARD, 1997, p.130; 131). Em seu matiz etílico, essa água assume os valores profanos ou sagrados na forma do *vinho*, como nos rituais báquicos, nos mistérios eleusinos, nos *symposium* dos filósofos, uma vez que “a loucura e a embriaguez, a razão e o gozo são constantemente apresentados em suas interferências” (BACHELARD, 2008, p. 127) ou na mística cristã da transubstanciação do vinho no sangue vicário e soteriológico, na qual “o vinho como sangue de Cristo entra no lugar do sacrifício cruento do AT”. (HEINZ-MOHR, 1994, p.390). Sobretudo em sua dimensão profana,

A aguardente é a água de fogo. É uma água que queima a língua e se inflama à menor faísca. Não se limita a dissolver e a destruir como a *água-forte*. Desaparece com o que ela queima. É a comunhão da vida e do fogo. O álcool

é, também, um alimento *imediato* que prontamente instala seu calor na cavidade do peito; [...] O álcool é, portanto, objeto de uma valorização substancial evidente. (p.123, grifos do autor).

Na mesma direção, Durand (2001) indica que “o arquétipo da bebida sagrada e do vinho liga-se, nos místicos, ao isomorfismo das valorizações sexuais e maternas do leite” (p.261).

Assim, inscrito nos versos do poema alcoólico, o elemento etílico ganha uma dimensão arquetípica que o substancia ao vinculá-lo ao elemento água, uma vez que “para a imaginação todo líquido é uma água. É um princípio fundamental da imaginação material que obriga a pôr na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos [...]” (BACHELARD, 1997, p.121). E é com ele que pretendemos embeber as próximas páginas.

Estilhaça a tua própria medida.⁶

Eis o poema. Evoé!

I

- 1 É crua a vida. Alça de tripa e metal.
- 2 Nela despenco: pedra mórula ferida.
- 3 É crua e dura a vida. Como um naco de víbora.
- 4 Como-a no livro da língua
- 5 Tinta, lavo-te os antebraços, Vida, lavo-me
- 6 No estreito-pouco
- 7 Do meu corpo, lavo as vigas dos ossos, minha vida
- 8 Tua unha plúmbea, meu casaco *rosso*.
- 9 E perambulamos de coturno pela rua
- 10 Rubras, góticas, altas de corpo e copos.
- 11 A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos.
- 12 E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima
- 13 Olho d’água, bebida. A vida é líquida. (HILST, 2017, p.470).

Em sua dimensão arquitetônica, *Alcoólicas* - cuja palavra-título no registro feminino plural aponta para uma grelha simbólica - refere a “duas senhoras, encharcadas de riso”, reveladas no poema *II*, verso 6 (HILST, 2017, p.470), quais sejam, respectivamente, a presença do eu lírico feminino (menos recorrente na poesia hilstiana) e a *Vida*, personificada em grande

⁶ Referência ao poema *IX*, verso 13, de *Alcoólicas*.

parte no elemento *água* e suas imagens. A obra pode ser tomada como um conjunto de nove poemas independentes, dado que se configura em estrofes numeradas; ou ser concebida como um único e longo poema, segmentado em nove partes numeradas, considerando-se sua iteração temática, a base tonal, e a composição poética sob a clássica forma da *ode*. Uma ode à Vida. Parece rentável considerar-se esses aspectos num roteiro poético que se mostra undante, uma vez que, como poema único, *Alcoólicas* acentua uma coesão orgânica do poético, defendida por Nancy (2016), segundo a qual

O poema ou o verso *é todo um*: o poema *é um todo* do qual cada parte *é um poema*, quer dizer, um “fazer”, acabado, e o verso *é uma parte de um todo* que *é ainda um verso*, ou seja, um truque de linguagem, uma voragem ou um reverso de sentido. [...] Poesia *é tudo falar* – e depor, *em retorno*, todo falar nas coisas, ele mesmo elemento como uma coisa feita e mais que perfeita. (p.150;151, grifos nosso).

Nesse “tudo falar” de uma “língua Tinta” se encontra a base tonal da ode hilstiana, que, infusa em estado poético, entoia “uma exaltação do mundo, uma celebração das coisas, devolvidas pela consciência totalizante ao seu poder emocional e imaginário” (COHEN, 1987, p. 250-251). Uma potência segunda da linguagem, matizada de desvio, e “seu efeito é a mostração das potências da própria língua [...]. E esse poder da língua é, contudo, precisamente o que o poema não pode dominar” (BADIOU, 2002, p.39;40). Daí algumas marcas de despacialidade e destemporalização, no poema de Hilda, num efeito onírico, onde prevalece o *pathos* de uma figuralidade do sentido existencial, de “um mundo humano e a poesia é o discurso que o descreve na verdade [...] graças ao uso da linguagem poética” que torna possível a este eu lírico embevecido de crueza “não pensar esse mundo, mas vivê-lo, de algum modo vê-lo viver (COHEN, 1987, p. 157). Em *Caminhos de floresta* (1998), Heidegger propõe a questão que se faz a um tempo retórica e incontornável à filosofia e à experiência: “para que poetas em tempos indigentes?” (p.309), e a ela o filósofo responde:

Os poetas são os mortais que, cantando com seriedade o Deus do Vinho, sentem os vestígios dos deuses foragidos, permanecendo sobre estes vestígios e assim apontando aos seus irmãos mortais o caminho da viragem. [...] Ser poeta em tempo indigente significa: cantar, tendo em atenção o vestígio dos deuses foragidos. Por isso, os “poetas em tempo indigente” têm de poetar a própria essência da poesia. [...] Nós temos de aprender a escutar a fala destes

poetas, desde que não nos iludamos em relação ao tempo que encobre o ser, ao albergá-lo, de modo que calculamos o tempo partindo do ente e dissecando-o. (p.312-313).

No poema *I*, de Hilda Hilst, a construção poética e a forma como o sujeito da enunciação se projeta aponta para essa escuta da essência da poesia e àquilo que Paul Valéry propõe sobre a atividade poética e o pensamento reflexivo: entre ambos há uma relação de interdependência; encontram-se visceralmente ligados, como uma “alça de tripa e metal”, uma vez que é própria à condição da poesia a busca solipsista e permanente pela harmonia sensível da palavra. A poesia, afirma Valéry, “forma-se ou comunica-se no abandono mais puro ou na espera profunda” (1991, p. 184).

O eu lírico movimentava-se em uma ordem de relações e de transformações possíveis, cujos efeitos são sentidos numa operação interior - como sugerem as imagens *alça de tripa, ferida, livor da língua e vigas dos ossos, No estreito-pouco/Do meu corpo*, em detrimento da lucidez - como nas imagens de movimento: *E perambulamos de coturno pela rua, altas de corpo e copos*. Nesse misto de sensações, um novo estado poético se instaura: mediante uma articulação entre som, sentido, sintaxe, de uma “voz pura, ideal, capaz de romper a esfera instantânea do universo poético, uma ideia de algum Eu maravilhosamente superior” (VALÉRY, 1991, p. 218.), põe a nu o sujeito poético em sua *pathêmata tês psychês* (paixões da alma).

As imagens poéticas comparecem aqui dotadas daquela “fulguração repentina” [...] do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado” (CALVINO, 2000, p.61, grifos do autor), o que torna a liricidade hilstiana nuançada de sutilezas metafóricas em torno da ação do elemento etílico. A perícia poética de Hilda, mesmo dentro de um campo semântico de teor naturalista, elabora metáforas e símiles raras, idiossincráticas, que soma a uma dicção marcada pela pausa métrica no interior de alguns versos (como 1, 2, 3, 11), sugerindo o andar trôpego, pesado, “de coturno pela rua” (verso 9).

Todo o conjunto enunciativo realça a cadência ambivalente do poema, que oscila entre uma retórica da introspecção, num esforço de autocompreensão e cuidado de si diante da crueza e generosidade da vida, cujo tom é disfórico, e uma verve dionisíaca que se assume *flâneur*

“pela rua/Rubras, góticas, “altas de corpo e copos.” A rima interna, alofônica e falha⁷ (*rua/Rubra; corpos/copos*), produz um jogo cacofônico, que lembra a complexa dicção no trava-línguas, e se relaciona ao verso 6 do poema VII, do mesmo livro: “Como convém a bêbados grito o inarticulado”; e faz lembrar, ainda, “eu cantarei os humildes/os de língua travada”, do poema I, de *Baladas de Alzira* (2017). A língua inebriada, como a língua do louco e do êxtase, guarda seu quinhão de criatividade e prazer, pela quebra das estruturas lógicas de sentido. É o que Barthes (2012) chama de *rumor* da palavra falada:

Rumorejante, confiada ao significado por um movimento inaudito, desconhecido de nossos discursos racionais, nem por isso a língua deixaria um horizonte do sentido: o sentido indiviso, impenetrável, inominável, seria no entanto posto longe como miragem [...] (como acontece na Poesia), o sentido seria aqui o ponto de fuga do gozo. (p. 95).

A imagem, em todo caso, aponta para uma euforia sinuosa, que corrobora a visão hedônica de uma experiência agônica e que no poema se evidencia na intenção expressiva e na polivalência e radicalização do imaginário em torno do elemento *água*. A recorrência a estruturas poéticas ligadas a limites e/ou terminações, sobretudo a pontuação, sugerem hesitação, deslocamento, interrupção, tensão etc., como “traços distintivos do discurso poético [...], um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás [...] e para diante.” (AGAMBEN, 2016, p.30; 32). No refinamento e limpidez com que Hilda Hilst rege a intensidade poética, demarcando a disciplina do ritmo, no equilíbrio entre as pausas vérsicas e os cavalgamentos, ressoa aquela potência perturbadora de Dionísio a exigir a presença reguladora de Apolo, como realça Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, [...] a apolínea, e a arte [...] de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas [...]. Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como universos artísticos, separados entre si,

⁷ A rima *alofônica* resulta de nuances das formas sonoras de um determinado fonema ou conjunto de fonemas, de acordo com a relação de proximidade com outros sons e sua posição no vocábulo. Já a rima *falha* se dá com as terminações não apresentando identidade fonética nas respectivas tônicas, apesar da igualdade da letra vogal, sendo, portanto, “forçada”. Exemplos, respectivamente: *trouxe/fosse; nessa/cabeça*. (XAVIER, 1978, p. 134;141).

do *sonho* e da *embriaguez* [...] uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco. (2007, p. 24).

Como na lição nietzschiana, há uma subjetividade embriagada, intensiva, líquida, que se evidencia em júbilo expressional no poema de Hilda Hilst. Na imaginação material o elemento *água* se apresenta, por um lado, represo por uma pontuação que desenha seus limites, como nos versos 1 e 11, respectivamente: *É crua a vida. Alça de tripa e metal.; A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos.* Neles, as imagens líquidas comparecem sutilmente infiltradas por sinédoque no qualificativo *crua*, seguido de ponto final, funcionando como “devaneios mais materiais e mais profundos” [...] de uma “poética das águas” (BACHELARD, 1997, p. 22), como o substantivo *bicos*.

Na dinâmica das chamadas *águas maternas e femininas*, nas quais se inserem as “metáforas lácteas”, e, por contiguidade, a função alimentar, Bachelard (1997) lembra que, “na ordem da expressão das realidades líquidas” [...], nenhum dos valores que se ligam à boca é recalcado. A boca, os lábios – eis o terreno da primeira felicidade positivas e precisa, o terreno da sensualidade permitida.” (p. 122). Nesse sentido, a palavra *crua* – reiterada por anáfora em três versos (1, 3 e 11), ao longo da estrofe, e por sinédoque - *alça de tripa* (remetendo à anatomia do sistema gástrico humano), no verso 1; *naco de víbora* (que carrega não apenas o sentido literal de “réptil ofídico” e “serpente”, mas o figurativo de “pessoa má, traiçoeira”); *língua tinta* (versos 4-5); *Do meu corpo, lavo* (verso 7); *corpo* (verso 10); *faminta* (verso 11); *bico de corvos* (verso 11); *arroio, lágrima* (verso 12) e, finalmente, *Olho d’água, bebida, líquida* (verso 13) – condensa e espraia o simbolismo do líquido.

Por outro lado, o uso do *enjambement* - que, além de “cavalgamento” também é, emblematicamente, denominado “embebimento” (CHOCIAY, 1974, p.162) - entre os versos 4-5; 5-6; 6-7; 9-10 e 12-13 metaforiza um dinamismo de disjunção do roteiro de águas e seus sentidos rítmicos, sonoros e plásticos, como elementos condicionantes que escoam uma imaginação poética da água adensada nas imagens elencadas acima e, por alusão, ao vinho (versos 5 e 6). Seria quase prescindível retomar aqui o simbolismo do vinho como “poção de vida ou imortalidade [...], símbolo de conhecimento e iniciação, [...], uma noção de sacrifício, [...] e tendências passionais associadas à embriaguez” [...], símbolo da loucura” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.956;957). Mas a essencialidade do vinho, imortalizada por Baudelaire em *Pequenos poemas em prosa* (1869), vale o imperativo proposto pelo poeta: “É

preciso estar-se, sempre, bêbado. [...] Para não sentir o fardo do tempo que parte vossos ombros e verga-vos para a terra [...]. Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude. [...] Para não serdes escravos martirizados do Tempo.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 205). E, ainda, em toda a seção “O vinho”, que integra *As flores do mal* (1857), na qual a bebida arquetípica comparece em “cântico de luz e de fraterno amparo” e condição para que “de nosso amor nasça a poesia”, como no poema “A alma do vinho” (BAUDELAIRE, 1985, p. 377); ou do “bálsamo que aflora em teu ventre e fecunda/ O coração do poeta em júbilo ante os céus;”, decantado no soneto “O vinho do solitário” (BAUDELAIRE, 1985, p. 385). De Baudelaire ainda reverbera a imagem dos amantes e seu desejo febril de liberdade, como em “O vinho dos amantes”: “Cavalguemos no vinho: adiante/ Se abre um céu puro e fulgurante!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 387).

De igual modo o eu lírico hilstiano se embriaga ao longo dos treze versos, pelos recursos da alusão ou sinédoque, como *rosso, língua Tinta, Rubras*, denotando ao poema uma experiência interior extática, como reflete Bataille (2016):

No arrebatamento, minha existência reencontra um sentido, mas o sentido se refere imediatamente ao *ipse*, torna-se *meu arrebatamento*, um arrebatamento que eu, *ipse*, possuo, dando satisfação a minha vontade de ser tudo. Assim que volto a isso, cessa a comunicação, a perda de mim mesmo, parei de me abandonar, permaneço lá, mas com um novo saber. [...] As doenças da experiência interior. Nela o místico temo poder de animar o que quiser; a intensidade sufoca, elimina a dúvida, e percebe-se então o que se esperava. [...] O arrebatamento não é uma janela para fora, para o além, e sim um espelho. Ninguém pode lucidamente ter experiência sem te projetado isso. (p.87;88).

Entre as imagens de retenção e as de liberação do elemento líquido nota-se a ambivalência arrebatadora da subjetividade lírica em face da disposição rítmica do poema que “provoca uma espera, suscita um desejar. Se é interrompido, temos um choque. Algo se rompe. Se continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear”, como aponta Paz (2012, p. 64).

A criação poética consiste, em boa parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução. [...] O homem se derrama no ritmo, marca da sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem; e a imagem volta para o homem sempre que alguns lábios repetem o poema. Por obra do ritmo, repetição criadora, a imagem – feixe de sentidos rebeldes à explicação – se

abre à participação. E o que se divide e se recria nela é a imagem. (2012, p.60; 123).

O *andamento*, nos versos polirrítmicos, a sustentação cadencial, na estrofe, e a reiteração das consonantes nasais (*m, n*), do dígrafo consonantal (*nh*) e das vogais abertas (*a, e, o*) enformam um simbolismo fonético, a *anima voci*, que no poema induz “o signo para o reino do som [...], *motivação* da palavra [...], essa intimidade da produção dos sons com a matéria sensível do corpo que os emite”, propondo um “acordo subjetivo entre as reações globais (sensoriais e emotivas) e o modo de articulação de um determinado som”, (BOSI, 2000, p. 49;61, grifos do autor).

Desde o *Crátilo*, de Platão, até o *Curso de Linguística Geral*, de Saussure, a palavra, como significante, é interrogada no que pode conter de intrínseca, natural ou motivada, pela realidade que representa, encanta, transforma, transcende ou, ao contrário, se são meramente convencionais e arbitrários seus usos. Mediando o filósofo desconfiado dos limites entre *mimese* e verdade e o linguista, em sua acuidade em distinguir *arbitrariedade* e *linearidade*, está Baudelaire, poeta da *Queda*, dos abismos, que também cantou *O vinho*⁸ e para quem a linguagem espraia um processo cósmico, no qual se amalgamam, numa só realidade, sensações, pensamentos, emoções, isentos de nítidas fronteiras:

*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*⁹

E é o poeta boêmio que melhor pode lançar um sopro etílico sobre o poema de Hilda, a fim de revelar nesse simbolismo acústico a pregnância de uma experiência sinestésica: gustativa, tátil, auditiva e visual, nesse mesmo espírito de correspondência baudelaireana à lavagem das *vigas dos ossos* da *Vida* percebida como *corpoema*. O corpo se faz poema, o poema, corpo diminuto, (*estreito-pouco*), em uma coreografia dramática *do comer (crua/naco de víbora/Como-a/Faminta/bebida); do beber (na língua/Tinta); da tatilidade (Nela despenco/lavo-te os antebraços/lavo-me/lavo as vigas dos ossos/meu casaco*

⁸ Referência à seção de poemas criados em 1861, e que compõem *As flores do mal*. Nela, o vinho corresponde à imagem que celebra a recorrente inspiração báquica do poeta francês, como afirma Ivan Junqueira em suas *Notas* à edição. (In: BAUDELAIRE, Charles. “Correspondências”. In: _____. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. 5. ed. Editora Nova Fronteira, 1985, p. 613).

⁹ “Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.” (In: BAUDELAIRE, Charles. “Correspondências”. In: *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. 5. ed. Editora Nova Fronteira, 1985, p. 115.).

rosso/*perambulamos de coturno pelas ruas*); *do ouvir sutil (arroio/fonte)*, e *do olhar*, não porém um olhar sem essencialidade, puramente intelectual, mas o olhar que intui a *imagem imaginada*, própria da *imaginação aberta*, de que fala Bachelard (1997, p.3) (*alça de tripa e metal/pedra/víbora/corpo/ossos/unha plúmbea/casaco rosso/rubras/góticas/copos/bico dos corvos/arroio/lágrima/Olho d’água/bebida*).

O ciclo de águas de uma vida *crua*, que no primeiro verso se afigura apequenada, módica, estremada, como o próprio recurso da minúscula sugere, se fecha numa *Vida* maiusculizada, dilatada, nomádica, pelas *ruas*, mas sobretudo em *língua Tinta*, *arroio*, *Olho d’água* ou *lágrima*. Lágrima que, como sói acontecer na lírica hilstiana, não é uma homenagem ao enternecimento íntimo que historicamente concedeu ao feminino o direito de chorar, e que a desde o século XVII o transformou em clichê literário; trata-se, especialmente nesse poema, de um prazer lacrimal, fazendo da experiência *líquida* um sentimento de unidade cósmica, telúrica e filial – *Olho d’água* corresponde a uma nota memorialista, a uma emergência de afeto, à demanda de escuta sobre a ausência, no valor *rememorativo* do nome da fazenda adquirida pela família de Hilda, em 1925, e na qual ela passou parte da infância (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 23). A nota melancólica, entretanto, muda o tom de lamento para uma celebração interior, ainda que contida, na continuação verso (*A Vida é líquida*). A lágrima, aqui, já comparece como metonímia de um choro estético, de efusão, de ultrapassamento de si, de uma experiência de gozo *comemorativo*.

Na fluidez desse destino interior, cíclico e “essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 1993, p.6), a lágrima é arroio, olho d’água em miniatura e recebe o valor de intimidade, “no devaneio miniaturizante” (1993, p. 168). O devaneio é da dimensão do íntimo e condição para atingir o profundo, posto que “a imensidão está em nós” (BACHELARD, 1993, p. 190), e “a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda” (1993, p. 200). Hilda, no dorso de uma lágrima e sua necessidade ineludível de expressão, e com a liquidez que, para Bachelard, é “o próprio desejo de linguagem [...] e “a linguagem quer fluir” (1993, p. 194), isola a palavra *lágrima*, pericialmente, no final do verso.

Agamben (2014), no ensaio “O fim do poema”, que integra a obra *Categorias italianas* (2014), ao tratar do fenômeno da *versura* e sua relação com *enjambement* afirma que “o poema é um organismo fundado sobre a percepção de limites e terminações que definem, sem jamais

coincidir completamente, e quase sem alternada disputa, unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas.” (p.180). Assim, o conceito de *versura*, que Agamben busca na agricultura, refere-se ao ponto exato em que, entre um sulco e outro, o arado dá meia-volta no final do verso para abrir o próximo. Trata-se, pois, de um espaço de sentido, no qual o verso “encontra seu *principium individuationis*” (AGAMBEN, 2014, p. 181), em outras palavras, é o momento que a relação entre os limites métrico e sintático, semiótico e semântico são mais incisivamente investidos de sentido entre simultaneidade e interrupção. Pucheu (2009), remetendo-se ao texto de Agamben, comenta a *versura* como

“um vazio repleto de possibilidade que eclode entre as séries, fazendo com que a manha negra da página se misture, acatando-o, ao seu branco, que injeta

uma interrupção qualquer na movimentação, um vazio qualquer nas imagens, um silêncio qualquer nos ritmos, um negativo qualquer nas significações. [...] um modo de dizer todos os possíveis então permitidos, uma maneira de fazer o verso escapar do dado de si mesmo para um fora de si que o constitui, [...] colocando o dito em suspensão, a *versura* é a dicção do não-dito e todos os dizeres possíveis. (p. 29).

Uma lágrima isolada na *versura* do verso, a conferir uma sutil realidade corporal a certas palavras, metaforizando a solidão aferidora do estado de alma do eu lírico que perambula solitário pelas *ruas Rubras*; uma solidão *genial*, própria dos/das poetas que, na busca percuciente de um reencontro com a própria individualidade, *despencam* na solidão radical, a fonte do gesto criador. E a obra se faz realização, um bem que acompanha o ser, nesse tempo de solidão plena: “O ser humano, que abandona os homens e vai até o fundo de seus devaneios, olha enfim as coisas. Devolvido assim à natureza, o homem é devido às suas potências transformadoras, à sua função de transformação material [...]” (BACHELARD, 2013, p. 28).

**[compreenderá
o porquê de buscar conhecimento na embriaguez da
[via manifesta.¹⁰**

¹⁰ Referência ao poema IX, versos 8, 9, 10, de *Alcoólicas*.

Quando a vida interior se projeta para além de um mero reflexo da realidade circundante, “cada hora meditada é como uma lágrima viva que vai unir-se à água dos lamentos; o tempo cai gota a gota dos relógios naturais; o mundo a que o tempo dá vida é uma melancolia que chora. (BACHELARD, 1997, p. 58).

De condição de afeto, a solidão se transforma em poética de ser, uma ode à vida, com uma nota de ironia sutil, lembrando em tempo a última frase de Stephen Dedalus, em *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce: “Sê bem-vinda ó vida! Eu vou ao encontro, pela milionésima vez, da realidade da experiência [...]. (JOYCE, 1987, p. 250). É na solidão *crua* da condição humana, *generosa*, em sua oferta de linha de fuga e *mítica*, porque arcaica narrativa do ser abandonado pelos deuses, que a consciência do desamparo surge como via de retorno à incontornável existência, “da vida, [...] impensável existir.” (HILST, 2013, p. 36).

A poetisa que aos cinquenta anos cantou sardonicamente em cinquenta poemas a morte em *Da morte. Odes mínimas*, uma década depois reafirma a fonte primordial de um corpo impresso no elemento *água* e sua imagética informe, sua capacidade de dissolver na purificação ou na nódoa, de alimentar cicatrizando ou emanando de júbilo incontido diante precariedade da reparação. De *Alcoólicas*, aqui testemunhado pelo poema *I*, emerge um *pathos* que confirma, no *corpo*, nos *ossos*, na *língua*, a palavra poética em torno da qual orbita um drama de linguagem.

Ao mesmo tempo, da arquitetônica do poema, exsudam metáforas que se interfecundam, e quando buscadas em sua matéria rediviva, humana, solitária, revelam uma poesia rara e difícil. Embriaga-se o leitor e a leitora numa aprendizagem de poesia curtida na água-vinho este elemento *rosso*, que banha todos os poemas do livro, e todos os versos do poema aqui decantado nessa tentativa de sorver uma gotícula da imaginação criadora de Hilda Hilst, para quem, “porque [...] a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida.” (HILST, 2013, p. 84).

Descasco o dementado cotidiano¹¹

Este artigo é finalizado e submetido quando a melancolia das “águas de março fechando o verão”, imortalizadas por Tom Jobim e Elis Regina, reverberam aquela outra água, contaminada de metais pesados, e que rompeu da Barragem I da Mina Córrego do Feijão, em Brumadinho, Minas Gerais, no dia 25 de janeiro. Além de todo o sofrimento provocado pela imperícia da mineradora, e que vitimou aproximadamente 240 pessoas, famílias de 111 pessoas vivem um luto interminável pela angústia de não poder sepultar seus mortos sumidos sob a onda de lama. Helena Silva, de 10 anos, pequena poetisa em tempos indigentes, provavelmente ainda conhece o pensamento de Sartre, segundo o qual, leitura e escritas são gestos de generosidade diante do infortúnio dos outros, nem de Heidegger, que pede que ouçamos aos poetas... mas já dá mostras de sentir as “forças imaginantes que escavam o fundo do ser”, segundo Bachelard (1997, p.1), ao compor esses singelos e sofridos versos, inundados na imaginação material das águas violentas e mortas de Brumadinho:

[...]

Tanta lama
tanta destruição

no meio de tanto verde
só ficou poluição.¹²

Nos versos de Helena, como ensina Bachelard, o devaneio da criança é um devaneio materialista, que sonha com substâncias orgânicas e que acaba por emergir das profundezas de uma água sicária, com a intensidade de um simbolismo moral na pátina sensível da poesia.

¹¹ Referência ao poema *III*, verso 10, de *Alcoólicas*.

¹² Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2019/02/15/brumadinho-menina-de-10-anos-faz-poema-para-os-bombeiros.htm>. Acesso em: 11 mar. 2018.

Referências

- AGAMBEN, G. **Categorias italianas**: estudos de poética e literatura. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela. Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- ALLEAU, R. **A ciência dos símbolos**: contribuição ao estudo dos princípios e dos métodos da simbólica geral. Trad. Isabel Braga. Lisboa: Edições 70.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Trópicos).
- _____. **A poética do espaço**. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos).
- _____. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Tópicos).
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 4.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, R. O rumor da língua. In:_____. **O rumor da língua**. 3.ed. Trad. Andréa Stahel. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção Roland Barthes).
- BATAILLE, G. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica. 1.ed. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Filô/Bataille).
- BAUDELAIRE, Charles. “Correspondências”. In:_____. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. 5. ed. Editora Nova Fronteira, 1985.
- _____. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. 5. ed. Editora Nova Fronteira, 1985.
- _____. “Embebedai-vos”. In:_____. **Pequenos poemas em prosa**. Edição Bilíngue. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro: 2006, p. 205.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHOCIAIY, R. **Teoria do verso**. São Paulo: Ed. McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COHEN, J. A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade. Coimbra: Almedina, 1987.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. Ensino Superior. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, A. E. A. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2008.

FOLGUEIRA, L. S.; DESTRI, L. **Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst**. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

HEIDEGGER, M. Para quê poetas? In: _____. **Caminhos de floresta**. Trad. Bernhard Sylla; Vitor Moura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 307-369.

HEINZ-MOHR, G. **Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã**. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. (Dicionários EP).

HILST, H. “Foi atingido?” In: _____. **Cascos & carícias & outras crônicas: (1992-1995)**. 2.ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 90.

_____. “I” Baladas de Alzira. In: _____. **Da poesia**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. “I”. *Alcoólicas*. In: _____. **Da poesia**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. “II”. *Alcoólicas*. In: _____. **Da poesia**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.

JOYCE, J. **Retrato do artista quando jovem**. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

NANCY, J-L. Fazer, a poesia. In: _____. **Demanda: Literatura e Filosofia**. Trad. João Camillo Penna [et al]. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

S. A. Silva “Sou menos/quando não sou líquida”: poética e imaginação simbólica em um poema de *alcoólicas* (1989), de Hilda Hilst

PUCHEU, A. Do começo ao fim do poema. **Boletim de Pesquisa NELIC** v. 9, n. 14, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2009v9n14p22>. Acesso em 11 mar. 2018.

TURCHI, M. Z. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

VALÉRY, P. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

XAVIER, R. **Vocabulário de poesia**. Rio de Janeiro: Imago; Brasília: INL, 1978.

Artigo recebido em: 11.03.2019

Artigo aceito para publicar em: 11.06.2019