

Victor André Pinheiro Cantuário

Desvelando o inefável: a força metafísica da poesia de Hilda
Hilst em torno do amor, da morte e de Deus



ARARAQUARA – S.P.

2021

Victor André Pinheiro Cantuário

**Desvelando o inefável: a força metafísica da poesia de Hilda
Hilst em torno do amor, da morte e de Deus**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Bolsa: CAPES DINTER

ARARAQUARA - S.P.

2021

C233d

Cantuário, Victor André Pinheiro

Desvelando o inefável : a força metafísica da poesia de Hilda Hilst em torno do amor, da morte e de Deus / Victor André Pinheiro

Cantuário. -- Araraquara, 2021

225 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Paulo César Andrade da Silva

1. Hilda Hilst. 2. Poesia metafísica. 3. Poesia brasileira contemporânea. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Victor André Pinheiro Cantuário

Desvelando o inefável: a força metafísica da poesia de Hilda Hilst em torno do amor, da morte e de Deus

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Bolsa: CAPES DINTER

Data da defesa: 08/12/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Dr. Paulo César Andrade da Silva

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – FCL – Ar.

Membro Titular: Dra. Elizabete Sanches Rocha

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – FCHS – Franca.

Membro Titular: Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – FCL – Ar.

Membro Titular: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – FCL – Assis.

Membro Titular: Dr. Alex Wagner Dias

Serviço Social do Comércio – SESC – SP.

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus Araraquara

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Importante agradecer ao Programa de Doutorado Interinstitucional (DINTER) em Estudos Literários, conveniado entre a Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP- FCL-Ar) e a Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), pois a iniciativa relacionada à cooperação entre as instituições tornou possível que a qualificação *stricto sensu* se realizasse e fosse devidamente finalizada.

Com grande manifestação de afeto, ao meu orientador, Professor Dr. Paulo César Andrade da Silva, pelo incentivo na caminhada, quando as forças pareciam declinar, e pelas valiosíssimas orientações que possibilitaram a reconfiguração de algumas rotas de escrita além do sereno reconhecimento de todos os esforços envolvidos na lida. À Professora Dra. Natali Fabiana da Costa e Silva pelo acompanhamento e suporte ao longo do processo formativo, mas igualmente pela gentileza e carinho que demonstrou em todas as ocasiões. Ao querido amigo, Professor Dr. Emerson de Paula, pelo constante auxílio no esclarecimento de dúvidas, pelas palavras acertadas em alguns momentos de incerteza e pela gargalhada nietzschiana que ecoa querendo mesmo provocar incômodos. E aos colegas do DINTER com os quais foi possível compartilhar experiências, espaços de aprendizado e debater ideias. Cada tese resultado desse Programa certamente haverá de fortificar o cenário de pesquisa não apenas nos Estudos Literários, não apenas no circuito acadêmico brasileiro e não apenas circunscrito à produção em língua portuguesa.

Não há como esquecer-la. E é com a maior deferência e amor que agradeço à minha esposa, Fabiana Pereira Marques. Ela brilha e pelo seu brilho, quando quase vacilei, foi que pude me reerguer. Sempre segurando minha mão, literalmente. Sempre acreditando que esse momento chegaria. Sempre sorrindo e permitindo que aquelas suas charmosas reentrâncias estejam à mostra!

“A minha literatura fala basicamente desse **inefável**, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (VÁRIOS AUTORES, 1999, p. 30, grifo meu).

RESUMO

No século XVII, em solo inglês, despontou uma corrente de poesia hoje denominada de metafísica. Alguns de seus principais expoentes foram John Donne, George Herbert, Henry Vaughan, Richard Crashaw e Andrew Marvell. Nas três primeiras décadas do século XX, o interesse de alguns críticos como Herbert Grierson (1965) e T. S. Eliot (2015) em tal movimento produziu um conjunto de reflexões que possibilitou o resgate da herança lírica daqueles poetas e o reconhecimento de que o estilo metafísico inglês havia transposto algumas fronteiras, inspirando vozes não apenas no continente europeu, mas também se infiltrando na cultura literária de outros países. Acompanhando a discussão de Ricardo Daunt (2004) sobre o tema, observa-se que uma das vias de leitura possível dessa poesia é através da interpretação de que se está diante de um fenômeno geracional, isto é, devido ao fato de haver se expandido para além do século XVII e para além da tradição literária inglesa, a poesia metafísica constituiu uma tradição à parte. Dessa perspectiva é que se poderá compreender como mais de três séculos depois seus traços, características e estruturas estarão presentes em outros contextos literários. Nessa trilha de descrição, anuncia-se que o objetivo desta pesquisa é categorizar Hilda Hilst como uma das vozes da poesia metafísica no Brasil. Para isso, selecionaram-se de sua produção em versos três livros, *Júbilo, memória, noviciado da paixão, Da morte. Odes mínimas e Poemas malditos, gozosos e devotos*, respectivamente publicados em 1974, 1980, 1984, os quais foram analisados partindo das caracterizações da poesia metafísica conforme apresentadas nos estudos de Jean-Jacques Denonain (1956), Joan van Emden (1986), Frances Austin (1992) e outros. Além de se sustentar a proposta de uma leitura intertextual do *corpus* que se escora no conceito de tradição, a partir de Eliot (2014). Acredita-se que após a devida exposição do tema e o esclarecimento da natureza qualificativa da metafísica pendendo para a expressão lírica, desfazendo-se, portanto, associações dessa poesia com alguma inclinação absolutamente filosófica, as ressonâncias do estilo inglês despontarão espontaneamente das linhas de Hilst de maneira que se tornará bastante evidente como em parte de sua obra poética ela se empenhou em soar metafísica. Diante do apurado, apresenta-se entre as conclusões o entendimento de que a poeta paulista não se reduziu à condição de imitadora de Donne, mas foi uma firme representante dessa tradição literária e inovadora desse estilo para além do solo em que primeiro floresceu.

Palavras-chave: Hilda Hilst; poesia metafísica; poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT

In the 17th century England, a literary movement today known as metaphysical poetry has emerged. Some of its major exponents were John Donne, George Herbert, Henry Vaughan, Richard Crashaw and Andrew Marvell. In the early 20th century, Herbert Grierson (1965) and T. S. Eliot (2015) criticism contributed significantly to the revival of interest in metaphysical poetry, in one hand, and to the recognition that the English lyrical line transposed some borders, inspiring many poets around the world, on the other hand. Following Ricardo Daunt's (2004) conclusions on this matter, one can see that a possible way of interpretation of this poetry is through the understanding of a generational phenomenon in literature, that is, as a consequence of its expansion, metaphysical poetry established a particular tradition gathering voices from different ages, languages and cultures. In this sense, it is comprehensible that three centuries after Donne's death, the metaphysical poetry echoes could be properly identified in others literary contexts. That's why it is needed to assert that the research has by aim to classify Hilda Hilst as one of the voices of metaphysical poetry in Brazilian literature. To accomplish this, three books from Hilst poetic production were selected, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, *Da morte. Odes mínimas* and *Poemas malditos, gozosos e devotos*, respectively published in 1974, 1980, 1984, which were analyzed according to the criteria presented in Jean-Jacques Denonain (1956), Joan van Emden (1986), Frances Austin (1992) studies, as well as considering an intertextual idea of reading based on Eliot's (2014) concept of tradition. After the necessary exposition of the matter and the enlightenment of the nature of the metaphysical as a lyrical and not philosophical term, it will be understandable in which ways Hilst is a metaphysical poet in some point of her literary career. As conclusion, it is possible to state that Hilst was not only a Donne's follower or imitator, but a true representative of the metaphysical tradition in Brazilian soil, and a first degree innovator waiting to be constantly discovered.

Keywords: Hilda Hilst; metaphysical poetry; Brazilian contemporary poetry.

SUMÁRIO

A negação que afirma um gesto: à guisa de introdução	10
1 Inventário de conceitos: a abertura do caminho para a lírica metafísica	20
1.1 Os sentidos do termo metafísica na poesia inglesa desde o século XVII	25
1.2 Poesia metafísica: definições e características	37
1.3 A dupla metafísica hilstiana: fontes e ressonâncias	57
2 Poesia metafísica: a força de uma lírica de dicção elevada	67
2.1 Contexto de época: o Renascimento inglês, séculos XVI e XVII	67
2.2 Os poetas metafísicos: a escola de Donne?	71
2.3 O renascimento do interesse pela poesia metafísica inglesa no início do século XX	81
2.4 A presença da poesia metafísica no Brasil: brevíssimo panorama	85
3 Vias de acesso ao inefável: a virada hilstiana em torno da lírica metafísica e o desvelamento do ser – amor, morte, Deus, versos máximos	90
3.1 A travessia por águas turbulentas: da metafísica filosófica para a lírica	92
3.2 O tema do amor em <i>Júbilo, memória, noviciado da paixão</i>	99
3.3 O tema da morte em <i>Da morte. Odes mínimas</i>	158
3.4 O tema de Deus em <i>Poemas malditos, gozosos e devotos</i>	189
3.5 O vocabulário hilstiano no <i>corpus</i> selecionado	206
O encontro com o inefável, testemunhos de caminhada	216
Referências Bibliográficas	220

A NEGAÇÃO QUE AFIRMA UM GESTO: à guisa de introdução

A palavra metafísica possui uma significação cujo apelo original é filosófico. Entretanto, ao longo de seu tempo de vida, outros sentidos e pesos foram sendo acrescentados a esse vocábulo, deslocando-o de um certo domínio inicial para esferas como a da literatura e nesta para a poesia, permitindo a identificação de faces e formas de expressão em um mesmo fenômeno.

A partir dessa reflexão, é importante destacar que o qualificativo “metafísica” que se registra na expressão “poesia metafísica” não se relaciona necessariamente com a tradição filosófica ocidental. Esse é um vínculo que não está previamente posto e que não pode ser de imediato concluído.

É possível que doutrinas, conceitos ou elementos filosóficos se façam presentes em um poema metafísico, contudo, isso não deve ser visto como uma condição porque, essencialmente, a poesia metafísica é orientada pelo seu tema de base, o amor, e dele emanam diversas outras ocorrências responsáveis pela construção de uma imagética singular que se concentra na consciente reflexão das coisas da vida e do ser no mundo.

Mas para que reste seguro, poesia metafísica não é poesia de caráter filosófico¹ se se está referindo àquela que foi gestada e produzida na Inglaterra do século XVII, tendo como um de seus principais expoentes a figura de John Donne, ou aquela que a segue de perto, quer dizer, toda composição poética inspirada consciente ou inconscientemente pela tradição inglesa hoje tricentenária.

É justamente desse tipo de poesia que o presente estudo se ocupa e não apenas disso, mas de demonstrar que na obra poética de Hilda Hilst (1930-2004) existem traços da poesia metafísica inglesa. Traços muito fortes, não somente ruídos pálidos, mas impressões textuais cuja face está completamente desnudada para quem detém seu olhar sobre a tinta que preenche as suas páginas.

Tratam-se de indícios que quando descobertos ou, ao apreço da linguagem filosófica, desvelados, provam sem pairar dúvida a respeito que em algum momento de sua trajetória

¹ Apropriadamente, uma poesia de caráter filosófico é aquela que se assemelha aos poemas de Parmênides, Lucrécio ou Nietzsche, nos quais há uma proposta intencional de explorar um conceito ou uma perspectiva filosófica qualquer. Entretanto, não se deve reduzir a poesia filosófica àquela escrita somente por filósofos, mas inevitavelmente qualquer produção em versos que se apoie na tradição filosófica tomada por base para essa compreensão, qual seja, a ocidental.

literária a poeta paulista se inclinou para aquele estilo lírico, entregando-se àquela dicção² específica.

O momento em que tal evento ocorreu está diretamente relacionado a um gesto de negação que será efetuado por Hilst na segunda metade da década de 1960, em razão da primeira reunião de sua obra em versos, na coletânea *Poesia 1959/1967*, quando a autora impôs a condição de que seus três primeiros livros (*Presságio*, 1950; *Balada de Alzira*, 1951 e *Balada do Festival*, 1955) não fossem aí incluídos por considerá-los inferiores e defender que o início de sua carreira literária teria como ponto de partida *Roteiro do silêncio* (1959).

Destri e Diniz (2010) comentam que dos críticos literários não emana um juízo único, uma voz consensual a respeito dessas três primeiras obras. É possível que Hilst os tenha excluído devido aos comentários desfavoráveis efetuados a seu respeito, entre os quais, de que seriam excessivamente sentimentalistas e haveria ausência de técnica nas composições, segundo destaca Gabriel de Albuquerque (2011) ao recolher as primeiras críticas recebidas pela poeta de nomes como Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet. Críticas essas que soaram pouco simpáticas à autora de *Presságio*.

Essa negação guarda alguns importantes aspectos para o conjunto da obra em versos de Hilda Hilst, de acordo com o que atesta Nelly Novaes Coelho (1980), porque os três excluídos compõem um conjunto de livros nos quais o gênio criador e o impulso poético da escritora já estão em evidência.

Contudo, prossegue a estudiosa em suas observações, são obras que ainda padecem de uma falta de equilíbrio provavelmente resultante do contexto literário em que surgiram, rodeadas, de um lado, pelos ecos de movimentos como o da geração de 45, com seu imperativo apelo à inovação, e, de outro, pela busca de um recanto pessoal, destinado a um tipo de lirismo de confidências e ao contato com o *alter* que está, às vezes, fora do alcance do eu. O primeiro desses ecos firma-se como uma força literária naquele momento, ao passo que o segundo finda por se esvaecer.

A questão não se resume apenas a isso. A negação daqueles livros e a reconfiguração de sua carreira literária pelo reconhecimento de que a quarta publicação seria deslocada em sua posição para demarcar um novo início, expressa, acredita-se, a percepção de que a primeira fase ou da juventude poética da autora contém uma carga que se pode assemelhar ao trabalho de

² O uso do termo dicção relacionado à poesia e utilizado neste estudo significa, em conformidade com Baldick (2001), os contornos particulares que a linguagem poética adquire (palavras, figuras, recursos estilísticos) e que permitem distingui-la de outras formas de discurso e escrita como aqueles observados na prosa ou na linguagem cotidiana, por exemplo.

observação e tentativa de compreensão realizado pelos primeiros filósofos gregos em busca do princípio gerador das coisas do mundo, a dita *arché*.³

E mais: acredita-se ainda, desrespeitando os juízos emitidos nesse caso, inclusive o da própria poeta, que tal fase, marcada por um impulso filosófico de primeira ordem, um impulso filosoficamente metafísico, se estenderia a todas as obras da década de 1950, portanto, abrangendo de *Presságio* até *Roteiro do silêncio*, sem necessariamente querer com isso se dizer que o impulso filosófico em Hilst cessa após esse momento.

A leitura que se propõe contradiz, por exemplo, a voz daqueles críticos como Anatol Rosenfeld que ao pensarem na presença da metafísica em Hilst, fazem-no apoiados no peso filosófico que o termo carrega desde o seu surgimento, ao passo que o intento proposto é de explorar o sentido literário que a palavra metafísica adquiriu do século XVII em diante.

A ideia que se defende na tese é a de que há instantes de sua trajetória poética em que a escritora soa de maneira absurdamente filosófica (metafísica no primeiro sentido), e outras em que soa intensamente metafísica (no segundo sentido). E há momentos ainda nos quais os dois eixos se unem, formando uma verdadeira coletânea ou caleidoscópio líricos.

Quer dizer, deve restar claro que a leitura e a discussão a serem apresentadas, em uma chave de interpretação intertextual, não esgotam os significados e compreensões a seu respeito contidos nas obras objeto de análise nem poderiam fazê-lo, correndo-se o grave risco de equívoco conceitual e interpretativo.

Assim, não se conclui que a filosofia tenha sido “escorraçada” de sua poesia. Trata-se tão somente de abrir um espaço de reflexão para demonstrar como a inclinação de Hilst para o estilo metafísico, de vertente inglesa, se fez vigorosamente explícita em um determinado instante de sua trajetória literária.

Esse aparente movimento de negação iria ceder espaço para a afirmação tanto de sua voz poética quanto do ímpeto metafísico que viria a preencher as obras das décadas posteriores, ímpeto revelador do desejo de se comunicar proclamado por Hilst ao longo de sua vida e atrás do qual caminhou insistentemente como se perseguisse uma sombra.

É possível que essa vontade imensa de se comunicar tenha sido uma das responsáveis pelas incompreensões atribuídas à sua escrita e produzido sentenças que pretenderam enclausurá-la no círculo de supostos poetas herméticos ou cuja obra seria de difícil acesso.

³ “Ponto de partida e fundamento de um processo qualquer” (ABBAGNANO, 2007, p. 928). Em termos simples, para os assim considerados primeiros filósofos, como Tales, Anaximandro e Anaxímenes, a *arché* ou princípio seria o elemento originador das coisas que existem no mundo físico.

Entretanto, parece que o caso segue outra rota completamente diferente, conforme assegura Azevedo Filho (2018), ao se manifestar sobre tal querela, preferindo defender que Hilst, apesar de ser considerada por alguns comentaristas como hermética, está bem longe disso. Ela unicamente se dedicou a refletir o assombro existencial que se apossa daqueles cujos olhos se abrem para a contemplação do ser no mundo.

Seja isto, Hilda Hilst retorna, em 1974, quebrando os sete anos de silêncio declarados à poesia, após *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*, de 1967, demonstrando haver adentrado em uma nova fase de sua carreira, uma fase que evidenciaria sua inscrição na tradição da poesia metafísica nos moldes do que foi definido por Donne e seus seguidores.

A quebra do silêncio veio acompanhada de uma ruptura quanto ao tom e à forma operada nas obras anteriores a esse ano-chave que foi 1974. Para Destri (2010), uma das mudanças mais pontuais a partir desse momento diz respeito aos versos hilstianos que se mostraram estruturalmente tanto mais extensos quanto mais irregulares.

Característica bastante compartilhada pelos poetas da tradição metafísica inglesa para os quais as questões relacionadas à versificação (forma, métrica, ritmo) seriam escolhas e não imposições artísticas. Exatamente por isso, tomaram a via estrutural que consideraram a mais correspondente às suas intenções criativas.

Ao optar pela não manutenção de uma estrutura poética específica, Hilst achegou-se mais ainda daquela poesia metafísica que nasceu em solo inglês. Contudo, apesar de Donne e seus seguidores imediatos terem se rendido à irregularidade estrutural do poema e a outras inovações estéticas de então, ainda assim cultivaram a rima.

Foi do desvio em Jules Laforgue que a tendência metafísica de estrutura não regular (versos livre ou branco, variação no número das sílabas, estrofes irregulares, compostas, rimas misturadas, ritmo incerto, entre outros indícios de variação) pôde chegar à Hilst via Fernando Pessoa e outros. O mesmo Laforgue a respeito de quem Eliot (2015) emitiu favoráveis juízos, considerando que ao lado de Tristan Corbière foram as potentes vozes da poesia metafísica em língua francesa no século XIX.

Entende-se que tanto os ingleses quanto a brasileira, se assim se pode dizer, foram beneficiados pelas modificações que alcançaram os seus momentos, respectivamente, os séculos XVII e XX, ambos marcados por uma série de urgências e transformações sociais que se estenderam às artes, entre as quais, a literatura.

Para os ingleses, as heranças clássica e medieval, com seu peso e tradição, além das novidades teóricas propostas por áreas do saber em desenvolvimento como a anatomia e a

astronomia, por exemplo, após a entrada na Modernidade, serviram de base teórica e criativa em seu exercício poético.

Hilst, como se tem conhecimento e apesar de sua pessoal contestação de não pertencer ou se identificar com uma geração ou corrente literária entre as em vigor na época, foi atingida pelo espírito do Modernismo e sua defesa da inovação dos processos literários, isto é, seu novo código de mensagem e linguagem, bem como pelos difusos desdobramentos que se seguiram aos movimentos literários pós-guerra, segundo atesta Bosi (2017) a esse respeito.

Observa-se que ao seguir a trilha da lírica metafísica inglesa do século XVII na estrutura, nos temas, nas características, com a qual firmará parentesco ao menos em três livros conceitualmente definidos, Hilst externa exatamente a sua preocupação em compreender a existência em sua mais profunda constituição.

Os livros que comporiam esse ciclo metafísico no corpo da obra hilstiana são *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 1974, dedicado ao tema do amor; *Da morte. Odes mínimas*, de 1980, dedicado ao tema da brevidade da vida e *Poemas malditos, gozosos e devotos*, de 1984, dedicado ao tema do divino.

Para demonstrar e analisar a proximidade de Hilda Hilst com a poesia metafísica inglesa, optou-se, como investimento interpretativo, pela utilização da perspectiva literária denominada de **intertextual**, considerando-se que os seus princípios teóricos permitem sustentar a ideia de parentesco entre Hilst e os metafísicos ingleses ao defender como proposta que autores e obras literárias estão em constante processo de relação, de diálogo, seja na forma, seja no conteúdo.

Acompanha-se, nesse quesito, o empreendimento realizado por Maria do Carmo Rosa Pereira (2016), igualmente executando uma leitura intertextual da poesia hilstiana, e apoiada na noção de dialogismo⁴, conforme proposta por Mikhail Bakhtin, a qual servirá de suporte para a proposição do termo intertextualidade por Julia Kristeva, para quem qualquer texto é um mosaico e dessa forma se constrói como unidade que adquire sentido pelo resgate e pela ressignificação de textos anteriores.

Interpretando o posicionamento da autora, em linhas gerais, compreende-se que a intertextualidade é visível e perceptível quando o leitor, agente fundamental para a efetivação de tal forma de exploração textual, adquire a competência necessária para reconhecer que em uma voz posterior ecoa uma voz anterior e tal competência somente é adquirida através do

⁴ Moirand (2006, p. 160) explica que o conceito de dialogismo “se refere às relações que todo enunciado mantém com os enunciados produzidos anteriormente, bem como com os enunciados futuros que poderão os destinatários produzirem”. Estendendo-se a proposta para o terreno da criação literária, o dialogismo seria o constante relacionamento que um autor ou obra realiza com alguma tradição e que poderá se dar em graus (por palavras e estruturas ou ideias).

conhecimento da tradição literária como patrimônio social, a qual desvendará os olhos do leitor nesse processo que é um processo de identificação do já conhecido.

T. S. Eliot (2014), no ensaio *Tradition and the individual talent*, utilizado aqui para reforçar a perspectiva teórica da intertextualidade, trata da questão da tradição e de como o senso histórico, a capacidade de compreender o que e quem o precedeu em termos artísticos, garante a um dado escritor dialogar com um passado literário que se estende diante de seus olhos e a este recorrer, de acordo com suas próprias convicções, para dar corpo à sua obra.

Na história das artes, portanto, não é diferente, não há o registro de uma única personalidade que sozinha tenha se realizado como artista, pois conforme sentencia Ricardo Daunt (2004, p. 54), recorrendo ao citado ensaio de Eliot, “[s]eu significado e seu valor decorrem do valor de sua relação com os poetas e artistas mortos. Um artista não pode ser avaliado isoladamente, apenas em contraste e comparação com os mortos.”

De sua secular história teórica, Graham Allen (2011), a respeito da intertextualidade, reflete que através dessa perspectiva o que se procura é encontrar as inter-relações que uma voz literária ou um texto qualquer possuem e que permite lê-los pelas lentes de uma dada tradição. Não é o caso de anular o sentido próprio que tal voz ou obra contenham em si, mas trata-se de um exercício de interpretação que se inclina para a busca dos vínculos sistêmicos aí existentes.

Esse movimento corresponde exatamente àquilo que Antonio Candido (2010) evocou sob a rubrica da **ressonância** ao defender que tanto através da inspiração (primeiro tipo) quanto da citação (segundo tipo) um autor sela sua obra com a estampa literária daqueles que o antecederam em um patente exercício de reconhecimento da dívida existente para com estes, bem como afirmando a sua busca de fundamento para chancelar o que produziu.

Tendo em vista que a ressonância como citação é a transposição de palavras de um texto gerador para um receptor, facilitando, em certa medida, a identificação da voz anterior sobre a posterior, e a de primeiro tipo é aquela que joga muito mais com ideias, de maneira a preencher o texto receptor, acredita-se que o caso de Hilst em relação aos metafísicos ingleses seria de ressonância como inspiração, pois é na incidência de temas, motivos e traços poéticos que ambos os atores se cruzam muito mais que na troca de palavras ou expressões.

Dessa forma, defende-se que ecoam na poesia hilstiana selecionada para análise e comentário aqueles raios provindos da lírica metafísica em uma linha temporal que desafia as próprias noções de cronologia e tradição, pois não é de imediato que os versos da poeta paulista se mostram metafísicos, ou seja, desde a primeira publicação em formato de livro, mas a partir do momento em que a poeta inaugura uma nova fase em sua carreira, quer dizer, após aquele momento de formação pontuado pela escritora e que teria como marco o fim da década de 1950.

A abertura da obra literária para horizontes como o da intertextualidade coaduna-se, por exemplo, com a compreensão de **campo literário**, conceito que permite pensar, igualmente, a inter-relação de autores e obras compondo um sistema dialógico/dialético em vez da plena independência de um autor ou de uma obra no espaço e no tempo, ou seja, a total independência que alguns escritores acreditam possuir não passa de uma ilusão dado o fato de comporem um sistema que é anterior e posterior a si mesmos. Quer se isolem ou se refugiem da sociedade, quer permaneçam nela, se escrevem, sua própria existência está marcada por essa identidade particular que é a do escritor, declara Dominique Maingueneau (2001).

Em acréscimo, os estudos intertextuais identificam uma forte e estendida tendência à imitação, que não se reduz à mera cópia, mas guarda o sentido de inovação e, em alguns casos, de veemente vanguardismo, presente em uma obra posterior que se apropria daquilo que veio antes de si.

Essa tendência já fora praticada pelos poetas metafísicos ingleses ao apelarem para as tradições literárias clássica e medieval e se fazem presentes em Hilda Hilst naquilo que Alcir Pécora (2010, p. 11) chama de “anarquia de gêneros”, esclarecendo que seus “textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árabe”, e outros.

Em consonância com essas delimitações conceituais, a trilha metodológica indica a utilização, como procedimento de coleta de dados, da pesquisa bibliográfica. Tendo sido efetuado levantamento, principalmente, de material já publicado (livros, teses, dissertações, artigos) sobre os dois grandes eixos de pesquisa, quais sejam, as categorias conceituais “poesia metafísica inglesa”, cobrindo o século XVII e seu renascimento na crítica das três primeiras décadas do século XX, e “poesia brasileira contemporânea”, referindo-se ao período subsequente à década de 1920 – aquilo que teóricos como Bosi (2017) classificam de “tendências contemporâneas”, de onde brotam as referências a Donne e seus seguidores e à Hilda Hilst e ao contexto sociocultural de sua produção poética.

Por questões de conveniência, anote-se que, apesar de Hilst haver reunido sua poesia em duas ocasiões, todos os poemas citados dos três livros da poeta paulista, na tese, serão extraídos da edição completa de sua poesia, de 2017, de responsabilidade da editora Companhia das Letras, sob o título *Da poesia*, já que à data da primeira reunião (1959/1967) nenhum desses livros havia sido publicado e da segunda (1959-1979) está ausente o último selecionado para estudo.

A pesquisa ora apresentada ainda se inscreve no rol daquelas reconhecidas como exploratórias por se compreender que sua finalidade orientadora é aprofundar, na cena da crítica literária brasileira, os entendimentos e conhecimento a respeito da poesia metafísica inglesa, considerando que ainda é escassa a bibliografia sobre esta em língua portuguesa ou mesmo que são escassas as fontes de investigação sobre a poesia metafísica brasileira.

Ressalte-se que, a partir de dados coletados por Cristiano Diniz, da fortuna crítica de Hilda Hilst, abrangendo os anos de 1949 a 2018, e dos impressionantes números de publicação tratando algum aspecto de sua obra, é notória uma incidência maior de estudos sobre os textos em prosa, enquanto que o espaço de discussão dado à poesia ainda permanece restrito, indica Pécora (2018), em nota introdutória ao livro.

A despeito disso, considera-se que por diversos motivos, entre os quais a reedição de sua obra completa pela Editora Globo, a homenagem da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2018, e a comemoração de seus 90 anos, em 2020, as publicações acadêmicas envolvendo estudos sobre a *persona* ou a obra continuam em ascensão.

De outro modo, acredita-se que, apesar de bastante lida e relativamente discutida, a poesia de Hilda Hilst ainda não foi objeto de algum estudo que tenha pretendido apropriadamente aproximá-la da tradição metafísica inglesa, pois pelas análises a que se teve acesso, ao longo da fase de levantamento bibliográfico da pesquisa, nota-se que o uso de metafísico ou metafísica para se referir à poesia hilstiana preserve seu sentido filosófico e não faça qualquer incursão sobre o literário/poético, que diverge substancialmente do primeiro.

Mantendo esse horizonte discursivo ao alcance dos olhos e investigando a obra lírica de Hilda Hilst, sustenta-se que o objetivo precípua da tese é demonstrar, através de comentário e análise, que uma parcela de sua referida produção se relaciona intimamente com aquela hoje compreendida conceitualmente como poesia metafísica, de vertente inglesa, seguindo-se, entre outras propostas teóricas, aquela difundida por Candido (2006) em seu estudo analítico de composições em verso.

A partir do eixo teórico apresentado pelo crítico brasileiro, pretende-se considerar em cada análise a ser efetuada tanto os aspectos formais (estrutura e elementos sonoros) quanto o conteúdo (emoções expressadas e significado das palavras) de cada poema, de modo a se estabelecer os pontos de aproximação entre os atores líricos em ação no presente estudo.

Para cumprir tal objetivo, organizou-se a tese em três momentos. No primeiro, **capítulo 1**, de caráter descritivo-argumentativo, intitulado “Inventário de conceitos: a abertura do caminho para a lírica metafísica”, segmentado em três seções, tratou-se de descrever

inicialmente a questão de partida do estudo, bem como de delinear brevemente os motivos pelos quais se considera que Hilda Hilst seja uma poeta metafísica.

Na seção “Os sentidos do termo metafísica na poesia inglesa desde o século XVII”, apresentou-se a problematização do termo qualificativo dessa poesia e distinções que se observou apoiadas, principalmente, nos entendimentos de Nethercot (1922), Sharp (1934), Silva (1994), Baldick (2001).

Na seção “Poesia metafísica: definições e características”, algumas conceituações dessa vertente literária foram discutidas e excertos de poemas foram apresentados para dialogar-se sobre suas mais notáveis características como o *conceit* e o *wit*, além de seus principais temas como o amor, a morte e Deus, recorrendo-se, para isso, aos estudos de Denonain (1956), King (1982), Emden (1986), Austin (1992), Bloom (2008), e às coletâneas de Grierson (1965), Gomes (1991) e Negri (2002).

Na última seção desse capítulo, intitulada “A dupla metafísica hilstiana: fontes e ressonâncias”, elementos bio/gráficos foram resgatados, para utilizar o registro desse vocábulo conforme feito por Maingueneau⁵ (2001), acrescentando outros autores que possivelmente despertaram o veio da lírica metafísica na poeta à semelhança de Nikos Kazantzakis.

O que se pretendeu com isso foi seguir na problematização dos dois sentidos de metafísica que se vem mencionando, para isso, lançando-se mão de estudos que tenham se debruçado sobre algum aspecto da obra da poeta paulista. Propondo-se, assim, apontamentos motivadores para se compreender a movimentação de Hilst da metafísica filosófica para a lírica.

O segundo momento, **capítulo 2**, de caráter descritivo-expositivo, intitulado “Poesia metafísica: a força de uma lírica de dicção elevada”, tratou de compor a cena histórica que serviu de pano de fundo para o surgimento dessa linha poética em “Contexto de época: o Renascimento inglês, séculos XVI e XVII”, com o reforço das considerações de Bush (1962), Hinman (1970), Corns (2007), Carter e McRae (2017).

Em “Os poetas metafísicos: a escola de Donne?”, seguiu-se para a discussão de quais aqueles expoentes que, segundo a crítica da época e posterior, seriam considerados o núcleo fundador e formador da poesia metafísica. Extraíndo-se alguns critérios de distinção de Denonain (1956), Johnson (2009) e Eliot (2015).

O redescobrimiento da poesia metafísica nas primeiras décadas do século XX foi tratado na seção intitulada “O renascimento do interesse pela poesia metafísica inglesa no início do

⁵ O linguista francês define bio/grafia como a bilateralidade relacional entre autor e obra, estando um em constante contato com a outra e não apartados como defendem algumas escolas de crítica literária que os desagregam completamente.

século XX”, amparado em Denonain (1956), Duncan (1959) e Gomes (1991). Complementando tal capítulo com a exposição sobre “A presença da poesia metafísica no Brasil: brevíssimo panorama”. Momento em que alguns poetas foram listados, centrando-se atenção em nomes contemporâneos de Hilst, os quais tanto nos temas quanto nas características se avizinharam do estilo inglês.

No **capítulo 3**, de caráter descritivo-analítico, intitulado “Vias de acesso ao inefável: a virada hilstiana em torno da lírica metafísica e o desvelamento do ser: amor, morte, Deus, versos máximos”, os critérios teóricos utilizados para a seleção das obras lidas sob a ótica da poesia metafísica foram apresentados, identificando em poemas que compõem o *corpus* de análise os temas, traços e características daquela poesia de dicção elevada cujo ponto de fundação reside na obra de Donne, Herbert, Marvell entre outros.

Seguindo o ritmo de uma dança que se caracteriza como metafísica, a tese propôs idas e vindas em cada um de seus capítulos constituintes, da tradição literária em que essa poesia diferente vingou à Hilda Hilst e de volta, querendo perceber as inconsistências poéticas incorporadas na obra lírica da escritora brasileira.

São as mesmas inconsistências que Otávio Filho (2004, p. 541, grifo do autor) considerou se apossarem daqueles escritores e poetas que se encontraram em períodos ou zonas de transição, “em cujas obras se infiltram tendências de escolas antagônicas, chocam-se princípios que se contradizem, sentimentos e emoções que se contrariam. E isso porque são atingidos pelas influências e reflexos do fim e do princípio de *escolas* que se sucedem”, sem que tal fato signifique falta de qualidade ou a inferioridade daquilo que produziram.

Assim se considera ter ocorrido com Hilst: foi tocada por raios emanados de diferentes sóis, cujas grandezas variáveis se encontraram em sua pena, mas sem necessariamente se conciliarem porque, acredita-se, a poesia hilstiana é, como a de outros poetas metafísicos, marcada por incertezas e atravessada por inexatidão. Algo que ecoa diretamente na sua forma de compor sonoridades que nem sempre agradam aos olhos e ouvidos do leitor, provocando, por outro lado, incontáveis momentos de reflexão.

Como se vê, a intenção é de ir tecendo essa teia de irregular variação modular cantada em versos pelos poetas envolvidos na investigação de modo que, ao soar da última nota e antes de o silêncio se apossar do ambiente, encontre-se com o inalcançável inefável e ele mostre a sua face, solenemente ocultada sob o véu da palavra e apenas de maneira provisória capturada pelas artimanhas da metafísica transformada em poesia.

1 INVENTÁRIO DE CONCEITOS: a abertura do caminho para a lírica metafísica

Tradição, como conjunto de aspectos específicos de uma dada literatura, é a palavra de partida e um dos eixos de sustentação deste estudo, ao término do qual se espera deixar evidente que Hilda Hilst é uma poeta metafísica ou que a lírica metafísica, nos moldes do que fizeram Donne e seus seguidores, presentificou-se em algumas de suas obras e exalou de alguns de seus versos.

Em breve ensaio dedicado ao tema da tradição, Eliot (2014) já punha em cena o fato de que não há o caso de um único escritor do qual seja possível afirmar estar alheio a alguma tradição literária. Dessa forma, o que ele considerou foi a maneira como a tradição serve necessariamente de caminho de abertura de vozes posteriores a um conjunto de elementos (símbolos e recursos estilísticos), características (traços particulares de uma corrente) e quadro de vozes ancestrais, segundo termo utilizado pelo crítico inglês.

Nota-se, de acordo com esse entendimento, que tanto a crítica especializada quanto o público leitor, por vezes, buscam na obra de um certo autor aquilo que soe como individual, original ou inovador, em outras palavras. Em certas ocasiões, deixando de lado o inevitável débito desse sujeito autor para com o conjunto literário que lhe serviu de suporte teórico, bem como de inspiração.

Outras vezes, o exercício é inverso, isto é, de somente se tencionar a leitura de um texto pelas lentes do passado, em um exagero que pode negativamente estabelecer dependências e anuviar a produção que se tem diante dos olhos para análise e crítica ou apenas para leitura e fruição estética.

Da imersão no ensaio de Eliot, compreende-se que a tradição em nenhum momento deve ser utilizada como apoio injustificado. Ela precisa ser conquistada através dos atos de criação particulares que envolvem grande esforço pessoal. Para isso, não basta acreditar que se está em sintonia com a tradição, é necessário apurado senso histórico para conhecê-la a fundo.

O contato com a tradição, portanto, é estabelecido quando um autor desenvolve a habilidade para dialogar tanto com o passado literário a que sua escrita possivelmente está vinculada quanto com os ecos e ressonâncias que tal momento histórico impõe ao presente, em uma trilha que não nega a existência de quebras ou rupturas.

Dialogar com a tradição consiste também no aprendizado de selecionar o que para si possui maior valor literário, pois nenhum autor disporá de tempo e espaço para que seu interesse pelo absoluto imensurável da arte da palavra seja tornado realidade. Esse momento é crucial

para que os vínculos maduros com o passado, constantemente presente diante do observador atento, se efetivem a contento.

A afirmação desse passado que não é apenas impressão, mas realidade viável e visível é uma das propostas que se segue para assegurar que Hilst *per se* é uma personagem que se poderia dizer alinhada com a tradição da poesia metafísica inglesa em sua amplitude geracional. Seja em suas atitudes, declarações públicas, nas referências textuais que acumulou ao longo da trajetória de sua *persona*. Seja pelo que se pode ler em suas obras (poesia, prosa, teatro). E arrisca-se a afirmar que não apenas uma vez metafísica, mas duas. Hilda Hilst, por isso, é duplamente metafísica.

Primeiro, naquilo que se pode considerar sua estreia literária, em 1950, e que se estende até meados da década de 1970, destacando-se a produção em versos, Hilst é metafísica no sentido filosófico. A partir deste último marco temporal, acredita-se que se está diante de uma Hilst metafísica no sentido literário. Dubiedade que se pretende esclarecer no momento oportuno.

Apesar disso, tal dubiedade, como sinal de instabilidade composicional, não encontrará um ponto de rompimento absoluto. Como se dançasse em cada palavra que escreveu, Hilst provou e provocou os valores literários de seu tempo, dilatando-os e espremendo-os nas linhas escritas conforme seu gênio criador sentiu e pensou ser mais conveniente.

Sentir e pensar, dois extremos que jamais se afastaram, mas se fundiram em toda poesia que queira ser reconhecida como literariamente metafísica, dado que é do jogo intelectual e da exploração dos sentidos que essa lírica se alimentou e ainda se alimenta porque ao lado dos poetas mortos, caminham os vivos. Estes extraíndo daqueles a essência necessária para dar forma à sua arte. Aqueles vislumbrando pela eternidade os frutos produzidos a partir de sua obra deixada.

Não se tem, apesar disso, uma relação de dependência e limitação. Afinal, como esclareceu Daunt (2004), ao confrontar visões díspares e ao mesmo tempo complementares de tradição e originalidade, o novo nem sempre anula o velho, muito menos é a consequência direta do que já existiu.

O novo, em certos casos, e este é o de Hilda Hilst, usa o velho, a tradição construída, que chega até si e toca em seus pés como a ondulante água da maré enchendo, para respirar, para ter um horizonte referencial ao alcance da visão, sem a mínima intenção de destruí-la, a tradição, pois nem todo novo é original, mas em sua proposta literária, Hilst não apenas é original como é um novo degrau sentado na escada longeva da poesia metafísica.

Dessa forma, a tradição na qual a poeta brasileira se escorou a partir de determinado momento de sua caminhada foi justamente a que pela exploração de determinados temas se consolidou na obra do reduzido círculo de poetas ingleses do século XVII, hoje denominados de metafísicos, para os quais a mais importante contribuição de uma poesia para o mundo era a ruptura, a desintegração, a fuga dos padrões estanques de arte, de hierarquia.

Em suma, o que esse movimento de poetas tencionou foi a tentativa de mostrar que a poesia poderia seguir outras trilhas além das já sedimentadas, poderia desafiar concepções políticas, filosóficas, sociais e quebrar a régua que serve ao cânone, esfacelando também com ela o rigor imposto pela ideia de clássico.

Nessa condição de continuadora e renovadora da poesia metafísica, Hilda Hilst apresentou à cena literária brasileira uma obra poética bastante disforme, uma maneira diferente de cantar o amor, repetindo fórmulas e distorcendo seus usos e significados, uma certa liturgia para dissolver compreensões binárias de sagrado e profano, propondo outras compreensões que apesar de não anularem o tom litúrgico, quase reverencial, ao reconhecerem e dialogarem com a ideia de divindade e queda, no entanto, não se curvam mansamente aos sistemas de crença socialmente postos e impostos.

Por outro lado, Hilda Hilst também é metafísica porque na função de escritora mantém estreito vínculo com o humor, o satírico, um aspecto singular dessa dicção poética, o qual serviu de elemento de experimentação para grande parte dos filhos da musa metafísica e está substancialmente explícito na poesia hilstiana.

Mas não se trata de humor frouxo e despropositado. Ao contrário, é uma espécie de humor produto direto de rígidas articulações de pensamento, como as operações lógicas propostas pela epistemologia antiga e atualizadas no medievo, que estruturam o conteúdo mental de maneira a atingir o resultado esperado no interlocutor, o riso, não pela banalidade da transmissão de informação, mas pela reunião das partes em um todo informacional que, em última instância, faz rir porque faz pensar.

Ainda mais, Hilst é metafísica porque a desintegração do intelecto tão divulgada em associação à poesia metafísica encontra novo eco no pós-guerra, período que em certa medida servirá de eixo histórico validador das experiências que serão a matéria, mas não a única fonte, da poesia hilstiana.

Apesar de não se defender que a poeta paulista fez parte de uma corrente ou movimento literários específicos entre os que vigoraram em seu tempo de vida artístico, alguns como a geração de 45, com suas instabilidades temáticas, sua vontade de busca pelo novo e de renovação da linguagem, seu apelo ao silêncio que apesar disso não cala, sua inclinação ao

místico que sonda as alturas, assevera Coelho (1980), marcaram a voz da jovem Hilst indelevelmente, sendo ponto de ancoragem e de reconsideração ao longo de toda sua história poética.

Hilst é metafísica também por ter cuidado e cultivado uma estima até materna pela linguagem e suas possibilidades de alcance, por ter jogado com significados, desafiado a etimologia, explorado os recursos de composição dando corpo a uma imagética própria que compreende ser tudo representável, mesmo o abstrato, mas que admite o débito com seus parentes ingleses no tocante a esse tópico.

Sendo duplamente metafísica, filosófica e literariamente, pessoal e artisticamente, como mulher e poeta, como mística e profana, Hilda Hilst, seguramente, se destaca no rol daqueles expoentes que no solo brasileiro seguiram essa lírica de dicção elevada porque reúne um número considerável de características relatadas a respeito da poesia metafísica inglesa, sem, contudo, ser absolutamente, mas circunstancialmente metafísica porque é uma porção de sua obra poética e não toda ela que se direcionou para lá.

Como observação final sobre a natureza da poesia de Hilda Hilst, recorre-se a Maria Heloísa Martins Dias (2009, p. 23) quando nota que o texto da paulista,

desde sua estréia no cenário literário brasileiro, mostrou-se perturbador em virtude do posicionamento singular do sujeito dessa escrita voluptuosa, no tocante aos temas de sua auto-sondagem e aos processos experimentais que a colocam em jogo.

Observação que foi repetida por Azevedo Filho (2018, p. 13) ao notar que Hilst, apesar de ser considerada por alguns comentaristas como hermética, está bem longe disso. Para o teórico,

[m]uitas vezes seu texto é visto como hermético, prenhe de rancores contra a geometria da vida. Equívoco, total equívoco. Seu texto apenas e tão somente resgata e denuncia a desordem que está dentro de nós. E não queremos ver. Ou não conseguimos enxergar porque os olhos com que olhamos a vida, são, paradoxalmente, míopes para nossa interioridade em exercício do viver.

Quer dizer, ela unicamente se dedicou a refletir o assombro existencial de que falará Márcio Bolda da Silva (1994), referindo-se aos questionamentos mais profundos que o humano já se pôs e continuamente se coloca e tal assombro marca de maneira a mais sensível a existência daqueles que se incomodam com o existir, com o amar, com o estar no mundo, com o caminhar rumo à finitude, com o divino e sua essência. Mistérios aos quais Hilst dedicou toda a sua

trajetória literária de mais de cinco décadas, discutindo-os a fim de os compreender, sem querer esgotá-los ou banalizá-los.

Tais assombros se verbalizam nos temas essenciais eleitos pelos poetas metafísicos como eixos de sua produção em versos e que estão por demais presentes em Hilst, quais sejam, o amor e suas inconstâncias elementares que preenchem e esvaziam de significado a vida humana; a brevidade da vida, que se converte em uma caminhada incessante rumo à morte; o divino, manifesto na imagem de um deus com inicial maiúscula; a solidão essencial e substancial provada pelo ser humano posto no mundo.

Mas note-se que esses temas, se universais e presentes em poetas de várias correntes literárias, terão contornos na poesia metafísica inglesa que serão responsáveis por distingui-los quanto ao seu peso e natureza, mostrando-se assim de uma tonalidade divergente quando comparados com aquilo que outros movimentos literários realizaram.

Como ponto quase pacífico, a crítica literária brasileira reconheceu que a linguagem de Hilda Hilst é singular em sua construção, nos recursos estilísticos selecionados como instrumento de provocação e comunicação com o interlocutor e nas finalidades a que se direcionaram.

Sobre esse tópico, Antônio Donizeti Pires (2009, p. 101), ecoando Rosenfeld, compreende que a linguagem hilstiana é marcada pelas inovações portadas pelo criativo gênio barroco “uma vez que a reflexão metalingüística, a criação de neologismos, a ruptura sintática e semântica, a indistinção de vozes e a exploração poética da palavra são evidentes.”

A poesia metafísica certamente coexistiu e dialogou com o Barroco e sem dúvidas se alimentou de sua aura dúbia, clara e escura em um mesmo compasso, absorvendo para si a *coincidentia oppositorum* nele identificada pela crítica literária do século XX e que se refletiu como marca específica desse estilo literário.

Somados à força e deferência barrocas, a lírica metafísica que marcou o espírito poético de Hilst, em um dado momento de sua obra, atravessou o Atlântico profundamente caracterizada por um conjunto bastante heterogêneo de ressonâncias literárias correntes naquele século, segundo Patrick Cruttwell (1970), como a *gravitas* pessoal, traço da moralidade dos latinos; a solene convicção monástica para a qual o pecado está costurado na existência humana, opondo-se, portanto, às delícias da carne abraçadas vigorosamente por aqueles que ou estavam alheios ou se alheavam da imperiosa voz das instituições religiosas; e pela conjunção inevitável de interior e exterior, de razão e sensibilidade.

De fato, Hilda Hilst é metafísica porque sua obra lírica está repleta das contradições e contraposições entre sentimento e razão, entre obscuro e luminoso, entre a carne e o espírito,

entre o dia e noite, entre o gozo e a frustração, entre a devoção e o sacrilégio. Opostos fluindo feito portentoso fluxo de consciência e simbolizando os fluídos corporais que escorrem como líquido da vida, mas que também representam o definhamento companheiro da morte.

De tantas coisas que afirmaram sobre Hilst, ela se vestiu de algumas dessas *personas*, rejeitou outras, confundiu-se ainda com outras mais. Contudo, é questão não negociável o fato mais que notório de ser a poeta paulista metafísica de diversas formas e em diversos tons, sendo proposta desta tese iluminar ou desvelar apenas uma dessas suas múltiplas faces: a liricamente metafísica, no interior da qual dialoga a tradição de que Hilst fez parte, aquela cujo ponto de reconhecimento inicial é o estilo composto pela lírica donniana.

Dialogar com a tradição ou tradições variadas foi um dos exercícios literários mais praticados por Hilda Hilst em sua pluralidade existencial. Dito isto, a navegação pelas águas de sua obra em versos há de evidenciar, em consonância com os princípios defendidos por diversas vozes como a de Eliot (2014), de que maneiras e formas a poeta paulista esteve em contato com a tradição da poesia metafísica inglesa.

Desse modo, tendo em vista as considerações propostas como discussão inicial, cabe neste momento investigar a linha de origem dos desdobramentos de sentido do termo metafísica, entre a filosofia e a literatura, para avançar ao surgimento da lírica hilstiana e acompanhar a evolução de sua poesia, no sentido de construção de uma trajetória literária, para se alcançar, por fim, o ponto limítrofe de transição da primeira para a segunda face da metafísica.

1.1 Os sentidos do termo metafísica na poesia inglesa desde o século XVII

Aos olhos de alguns críticos literários contemporâneos, a poesia metafísica é uma interessante desconhecida a respeito da qual paradoxalmente muito estes supõem saber, deduzindo que o próprio sentido daquele adjetivo a qualificá-la, “metafísica”, é evidente, portanto, habitaria o vocabulário de seu cotidiano, não oferecendo maiores desafios de compreensão e definição.

Como se sobressaísse a conclusão de que se a poesia é metafísica, inevitavelmente, estaria associada à alguma escola filosófica ou pensador e em seus versos figurariam obrigatoriamente questões e temas como a existência das coisas, dos deuses, o ser no mundo, o cosmos infinitamente posto para a contemplação humana, o que é realidade e o que é apenas aparência e ilusão, a diferenciação entre causa e razão, as perspectivas sobre corpo e mente (monista, dualista, funcionalista) etc.

Tal percepção superficial e imediata demonstra que apesar das tentativas de resgate como aquela observada no movimento encampado por escritores do porte de T. S. Eliot, nas primeiras décadas do século XX, o conhecimento da bio/grafia e a leitura dos textos dos autores que compuseram o núcleo da corrente lírica posteriormente denominada de metafísica ainda é bastante incipiente e torna-se mais agudo quando se realiza o afastamento da tradição literária em língua inglesa.

Dessa forma, entende-se que a extração do movimento de seu contexto histórico ou mesmo as sucessivas tentativas de se provocar uma conceituação apriorística do tipo de poesia que aqueles poetas desenvolveram, ainda que não intencionalmente, produziram uma série de desentendimentos, distorções de sentido e desagregações temáticas, afinal, comenta Joseph Duncan (1959), o conceito de poesia metafísica do século XVII inglês pertence ao seu tempo tão somente e é dele que se deve partir para se ancorar em algum porto de segurança.

Nesse sentido, nota-se que o primeiro passo para se chegar a conhecer a poesia metafísica é investigar, antes das origens dessa expressão, o valor filosófico da palavra metafísica, conforme foi inicialmente utilizada no contexto do pensamento grego antigo para se referir a um aspecto da filosofia de Aristóteles e nomear uma obra sua, prosseguindo-se daí para se alcançar o uso e sentido literário que adquiriu séculos depois e que seria responsável por unir um grupo de poetas sob os mesmos traços característicos, agregando-os em uma mesma tradição literária, bem como os sentidos atribuídos a este qualificativo.

Resgatando o que narra a história da filosofia ocidental, em seu primeiro capítulo, toma-se conhecimento de que principalmente em Aristóteles surge a preocupação e a necessidade da existência de uma ciência das causas primeiras ou filosofia primeira, uma espécie de *próthe philosophía*, à qual competiria a investigação de tudo aquilo que supera as coisas do mundo físico, no entanto, o filósofo não lhe atribui um nome específico e atém-se a problematizar a sua busca e urgência (SILVA, 1994; REALE, 2014).

Seguindo a trilha proposta, na acepção aristotélica, chama-se de ciência das causas primeiras ou filosofia primeira aquela que fornece “a todas as outras o fundamento comum, ou seja, o objeto a que todas elas se referem e os princípios dos quais todas dependem” (ABBAGNANO, 2007, p. 767). Isso permite concluir que a noção de metafísica é mesmo anterior ao surgimento da palavra em si.

Procedendo-se ao rastreamento de suas origens, chega-se a saber que a autoria do termo é creditada a Andrônico de Rodes (século I AEC), décimo escolarca do Liceu⁶ e discípulo de Aristóteles, o qual organizou e editou pela primeira vez o *Corpus Aristotelicum*, por notar haver uma divisão fundamental na obra do mestre: de uma lado, deveriam ser posicionados aqueles escritos dedicados aos problemas e questões originários da experiência ou físicos; de outro, as obras dedicadas às questões que superavam as anteriores em natureza, por isso estando situadas em um estrato além do físico ou da *physis*. Motivo pelo qual foram classificadas como *tà meta tà physiká* ou metafísicas, compreendendo-se que havia uma preocupação mais editorial que conceitual por detrás (SILVA, 1994; GRONDIN, 2004).

Entretanto, não se constituindo em ponto pacífico e tendo sido apontada alguma controvérsia no tocante às origens da palavra e seu possível criador, polêmica que se estendeu por séculos, Giovanni Reale (2014) destaca que há uma linha crítica defensora do registro de metafísica não anterior ao século I AEC, portanto, ainda associada ao contexto da edição das obras por Andrônico. E outra, mais contemporânea, assumindo que o termo seria, de fato, anterior ao momento no qual se relatou sua primeira menção dita oficial, ocorrendo em registros datando do século III AEC.

Da perspectiva adotada por esta corrente de comentadores, analisando a partir dos registros históricos a lista bibliográfica das obras aristotélicas e de outros autores do período, sustenta-se tanto a precedência da ocorrência de metafísica em textos anteriores ao século inicialmente apontado quanto haver um significado mais que editorial por detrás do termo.

De acordo com isso, haveria uma inexatidão em tal proposição, ou seja, metafísica adquiriria, originalmente, não o sentido literal de depois da física, mas apontaria didaticamente a constituição do saber pelos sujeitos. Para clarear essa afirmação, Paul Moraux, helenista francês, problematiza a questão nos seguintes termos:

a fragilidade de nosso espírito nos constrange a começar pelo estudo de coisas imperfeitas e segundas, objeto da física, para passar em seguida ao de seres perfeitos e primeiros, objeto da filosofia primeira; *com relação a nós* esta vem *depois* da física e merece, portanto, o nome de *μετὰ τὰ φυσικὰ* (*apud* REALE, 2014, p. 29, grifos do autor).

Nesse quesito, haveria um fundamento epistemológico a orientar a própria existência de uma investigação ou ciência que se dedicasse a tratar de tópicos para além do observável, do

⁶ Semelhante à Academia de Platão, o Liceu, “nome dado à escola de Aristóteles”, funcionava como local que reunia aqueles interessados em discutir e conhecer as ideias deste pensador grego. Os escolarcas foram aqueles que assumiram a direção desse local após a morte do Estagirita (ABBAGNANO, 2007, p. 707).

materialmente vivido e demonstrável, despontando em cada um dos livros que compõem a *Metafísica* de Aristóteles como problema interessado na substância suprassensível, suprafísica das coisas em particular e em conjunto.

Concluindo suas considerações sobre a palavra, Reale (2014, p. 32-33, grifo do autor) concorda que independente de qual

tenha sido a gênese do termo *meta*-física – seja este a descoberta de um engenhoso peripatético ou apenas o fruto de um feliz acaso (mas essa tese é hoje a menos aceitável) –, podemos assumi-lo legitimamente e de maneira definitiva como o fez a tradição, para indicar o que Aristóteles indicava com múltiplas expressões – “sapiência”, “filosofia primeira”, “teologia”, “ciência buscada”, “ciência do ser enquanto ser”, “ciência da substância” –, todas estas menos eficazes do que aquela.

Podemos assumir de modo totalmente correto e justificado a expressão τὰ μετὰ τὰ φυσικά como a mais significativa e exaustiva, dando a μετὰ justamente a *dupla valência* (gnosiológica e ontológica) acima ilustrada.

Essa dupla valência à qual o filósofo italiano se refere, diz respeito a uma divisão que será apresentada posteriormente para acomodar no interior da metafísica o tratamento distinto de problemas com os quais ela possivelmente já vinha se ocupando desde os tempos do Estagirita.

Estes diriam respeito a três eixos principais de investigação: no primeiro, estaria localizada a teologia, cuja investigação “consiste em reconhecer como objeto da Metafísica o ser mais elevado e perfeito, do qual provêm todos os outros seres e coisas do mundo.” No segundo, a ontologia, “ou doutrina que estuda os caracteres fundamentais do ser: os que todo ser tem e não pode deixar de ter”. No último, a gnosiológica a qual, essencialmente, se ocuparia “do estudo das formas ou princípios cognitivos que, por serem constituintes da razão humana – aliás de toda razão finita em geral –, condicionam todo saber e toda ciência, e de cujo exame, portanto, é possível extrair os princípios gerais de cada ciência” (ABBAGNANO, 2007, *passim*).

A divisão tripartite indicada há pouco, seguiu rumos particulares ao longo da história da filosofia ocidental, tendo sido revisitada diversas vezes. Em um desses momentos, os modernos, assevera Silva (1994, p. 16-17), dedicaram-se à tarefa de distinguir

uma metafísica geral, chamada Ontologia, que trata dos primeiros princípios do conhecimento humano, da outra metafísica especial que, à luz dos primeiros princípios, analisa a questão do mundo, da alma e de Deus. A Cosmologia, a Psicologia racional e a Teologia natural seriam partes especiais, dependentes da Metafísica Geral ou Ontologia.

Tornam-se evidentes as preocupações dos filósofos ao se dedicarem a empreender discussões que pudessem atender aos dois polos básicos de investigação ao alcance do pensamento humano. Contudo, todo esse esforço milenar não poupou a palavra ou essa área da filosofia de ser indevidamente associada com algo que não representa ou jamais se quis que representasse, quer dizer, solidificar-se pejorativamente como sinônimo de abstrato, estendendo-se, inclusive, o mesmo sentido à própria filosofia, em última instância desqualificando-a como desnecessária ou inútil.

Jean Grondin (2004, p. 17), atento a esses pormenores, é incisivo ao apontar que mesmo as coisas do mundo físico são impossíveis de serem pensadas se não se proceder devidamente ao exercício da abstração. Para o filósofo canadense, “[o] concreto mesmo não poderia ser pensado se não se situar em uma perspectiva mais global, motivo pelo qual se faz necessária a ilustração [através de exemplos].”⁷

Constata-se que o uso da palavra com significações pejorativas, porque em sua maior parte baseadas em opiniões e completamente afastadas de embasamento teórico, se prolifera para além do campo filosófico, conforme se há de verificar quando da sua transposição para o ambiente da poesia, caso da lírica inglesa do século XVII a ser descrito, e daquele a ser identificado em uma parcela da poesia de Hilda Hilst.

Avançando para os usos literários (poéticos) de metafísica, um dos autores mais interessados nesses equívocos de significado é Denonain (1956), em seu *Thèmes et formes de la poésie métaphysique*. Para ele, não passa de truísmo fartamente aplicado ao caso a ser evidenciado a afirmação de que um poeta metafísico escreve poemas metafísicos e que isso em nenhum grau contribui para o esclarecimento do objetivo ou das linhas orientadoras dessa poesia especificamente.

O teórico francês soma ao problema o fato de haverem muitos críticos interessados em discuti-la, sem, contudo, oferecer-lhe uma definição coerente e que se torne de útil aplicação, argumentando, na tentativa de rastrear as origens da denominação, que está na marcante presença da cultura italiana sobre a inglesa desde a entrada na Modernidade um dos primeiros indícios de uma poesia metafísica, na expressão *concetti metafisici* empregada pelo poeta italiano Fulvo Testi, em 1627, em referência à uma característica que estaria bastante presente na poesia de seu país.

⁷ No original : “le concret ne pouvant lui-même être pensé que s’il se trouve situé dans une perspective plus englobante, dont il se veut l’illustration.” Todas as traduções são de responsabilidade do autor.

Os conceitos metafísicos a que este se refere seriam sinônimos do conceito de ideia definido e utilizado por Platão⁸, restando claro que é nesse sentido que ele faz uso do termo para se referir à sua própria poesia que seria em sua maior parte inclinada a temas morais e teria uma parcela de seus versos dedicada a questões amorosas, reconhecendo alguma dificuldade em compor algo original nesse campo lírico e indicando entre suas fontes Ovídio, Tibulo e Propércio.

Seguinte ao citado primeiro registro, dessa vez no ambiente literário de língua inglesa, ocorre a menção do poeta escocês William Drummond of Hawthornden, contemporâneo de William Shakespeare, Donne e Ben Jonson, que em carta datada de 1641 e endereçada ao latinista e amigo Dr. Arthur Johnston, considerando o caráter atemporal da poesia, escreve que é vã toda tentativa de resumi-la a um mero jogo de “ideias metafísicas e quiddidades escolásticas”, comenta Denonain (1956, p. 29).⁹

Semelhante observação valeria para o uso feito pelo poeta e crítico literário John Dryden, em 1693, que alguns teóricos como Grierson¹⁰ identificam ser o ponto de aplicação à poesia de Donne e outros. Contudo, observa-se que ele, Dryden, mantém o tom filosófico de metafísico, segundo é possível de se verificar na citação seguinte:

(Donne) afeta a metafísica não apenas em suas sátiras, mas em seus versos amorosos, onde apenas a natureza deveria reinar; e surpreende a mente feminina com simples especulações da filosofia, quando deveria conquistar seus corações e entretê-los com a suavidade do amor. (DENONAIN, 1956, p. 30)

Apesar da polêmica estabelecida e do suposto pioneirismo de Dryden no uso de metafísica para se referir a um tipo específico de poesia que surgiu no contexto literário inglês, pioneirismo defendido por uma parcela da crítica interessada no tema, H. James Jensen (1969, p. 78) atesta que “Dryden usa esta importante palavra apenas uma vez”¹¹ e indica, para maiores

⁸ Para o filósofo grego, a ideia representa a “unidade visível na multiplicidade, tem caráter privilegiado em relação à multiplicidade, pelo que é frequentemente considerada a essência ou a substância do que é múltiplo e, por vezes, como o ideal ou o modelo dele.” O que significa conter a ideia a perfeição daquilo que, múltiplo, é imperfeito. Dessa forma, todas as coisas do mundo humano, esse mundo em ruína, cada qual obedecendo à sua espécie, seriam repetições de uma mesma ideia existente no mundo para além do humano, o suprassensível, imutável, portanto, mundo em forma (ABBAGNANO, 2007, p. 608-609).

⁹ No original: “*metaphysical ideas and scholastical quiddities*”. Quididade “significa essência necessária (substancial) ou substância” de alguma coisa em particular e cuja função é diferenciá-la de outras, torná-la singular (ABBAGNANO, 2007, p. 960).

¹⁰ A opinião do crítico constante na seção *Commentary* é: “O termo foi talvez primeiro utilizado por Dryden, de quem Johnson tomou emprestado” (GRIERSON, 1912, p. 1). No original: “*The term was perhaps first applied by Dryden, from whom Johnson borrowed it*”.

¹¹ No original: “*Dryden uses this important word only once*”.

informações, um artigo no qual se observa desde as primeiras linhas a preocupação com o emprego posterior feito pelo literato Dr. Samuel Johnson, no ensaio de 1778/79 sobre a vida do poeta Abraham Cowley, frequentemente associado aos metafísicos e equiparado a Donne, sem que Johnson tenha se preocupado em apresentar uma definição satisfatória, ou melhor, não apresentando nenhuma.

O artigo em questão, escrito por Arthur Nethercot (1922), professor norte-americano de literatura inglesa, identifica a extensão do problema quando traça uma linha de origem para o uso do termo notando que muitos autores interessados na discussão se contentaram em citar ou o famoso anedotista do século XVIII, Joseph Spence, ou o próprio Dryden como referências definitivas, ou ainda recorrendo ao comentário de Johnson que teria tomado a palavra metafísica de empréstimo do poeta Alexander Pope ou de Spence, antes de finalizar seu texto sobre Cowley.

Diante das distintas possibilidades e incertezas, o teórico norte-americano acusa que “o uso do termo ‘metafísica’ em conexão com certos poetas ou com certos tipos e estilos de poesia estava distante de ser incomum nos séculos XVII e XVIII”¹², mas considera que Johnson poderia ter acessado várias outras fontes do momento a respeito, apesar de reconhecer que Dryden foi um autor fundamental nessa definição (NETHERCOT, 1922, p. 12-13).

Por tais motivos, haverá um certo número de críticos que reprovará o equívoco de se sustentar ter sido Dryden o primeiro a identificar tanto aquele tipo de poesia quanto Donne como metafísicos, apesar de seu mérito inegável no uso do termo em língua inglesa com valor literário.

Entre esses está Denonain (1956, p. 31), para quem um dos maiores senão o maior responsável por essa determinação do suposto pioneirismo de Dryden como criador da expressão “poesia metafísica” teria sido o crítico literário “Joseph Warton, que assegura isso em seu *Essay on the Genius and Writings of Pope*”, publicado em dois volumes, o primeiro de 1756, o segundo de 1782.¹³

A seguir, o crítico francês conclui suas considerações nesse quesito dizendo que o contexto de transmissão da época, uma comunicação oral realizada por Pope, pode ter sido o causador de uma interpretação desviada de Warton das intenções de Dryden, contudo, isso de modo algum anula o sentido filosófico da palavra no texto deste.

¹² No original: “the use of the term ‘metaphysical’ in connection with certain poets and certain types and styles of poetry was far from uncommon in the seventeenth and eighteenth centuries”.

¹³ No original: “Joseph Warton, qui nous en assurait dans son *Essay on the Genius and Writings of Pope*”.

Agrava a questão o breve depoimento de Jensen citado anteriormente sobre o único uso de metafísica feito por Dryden e a opinião de que Johnson dele teria emprestado o termo, pois, questiona Denonain (1956, p. 32) recorrendo ao *Concise Oxford dictionary of english literature*, “[c]omo Johnson teria podido emprestar uma expressão de um autor que não a utilizou?”¹⁴

Em uma nota de rodapé na mesma página dessa citação, Denonain reproduz o que o referido dicionário atesta no verbete *Metaphysical poets*, “um termo inventado por Dryden e adotado por Johnson”¹⁵, acrescentando o irônico comentário na sequência: “Assim se criam as lendas!”¹⁶

Ao seu turno, a definição do *Concise dictionary of literary terms*, à qual se voltará adiante, em relação ao mesmo verbete não faz menção à origem da expressão, apenas se detém na indicação de que se trata de um grupo de poetas do século XVII cujo líder seria Donne e aponta as características mais salientes dessa lírica (BALDICK, 2001).

A partir dessa série de depoimentos, resta pouca dúvida de que a palavra metafísica, ao ser transposta do domínio específico da filosofia, transitou para o ambiente literário com sentido bastante pejorativo, considerando-se ainda mais a ressonância do pensamento platônico para a constituição da Renascença, e a Inglaterra não esteve imune a isso, reflexo por sinal atestado e documentado por vários críticos como Douglas Bush (1962), Ronald Carter e John McRae (2017), por exemplo.

Robert Sharp (1934, p. 503, grifos do autor), em breve texto sobre esse tópico disserta:

O uso pejorativo de *metafísica* [adjetivo] (ou *metafísica*) por ambos os prosadores e poetas no século XVII e depois era muito comum para afetar nossa interpretação do termo conforme empregado por Dryden e Johnson. Eles provavelmente estavam cientes desse sentido pejorativo e, portanto, pensaram-no duplamente aplicável a espécies de poesia que não aprovavam. Não compreenderam a palavra como uma calúnia. Entretanto, compartilhavam a desconfiança neoclássica geral de abstratas noções metafísicas, particularmente quando entretidas na poesia de amor. Acredito que a consciência do sentido pejorativo fez ambos, Dryden e Johnson, escolherem *metafísica* como um adjetivo igualmente descritivo e adequado.¹⁷

¹⁴ No original: “[c]omment Johnson aurait-il pu emprunter une expression à auteur qui ne l’a pas employée?”

¹⁵ No original: “a term invented by Dryden and adopted by Johnson”.

¹⁶ No original: “Ainsi se créent les légendes!”

¹⁷ No original: “The pejorative use of metaphysical (or metaphysics) by both prose-writers and poets in the seventeenth century and later was common enough to affect our interpretation of the term as employed by Dryden and Johnson. They probably were acquainted with its pejorative sense and therefore thought it doubly applicable to a species of poetry of which they did not approve. They did not intend the word as a slur; they did, however, share the general neo-classical distrust of abstract metaphysical notions, particularly when woven into love poetry. I think that the consciousness of the pejorative sense made both Dryden and Johnson choose metaphysical as an equally descriptive and fitting adjective.”

Caminhando na mesma direção, Denonain (1956) percebe em autores e comentários da época esse olhar negativo sobre o termo, sempre o associando a abstrato e sem sentido, nem reconhecendo metafísica como ciência, nem como arte e desaprovando completamente sua aplicação à poesia, sendo que, quando estabelecido tal vínculo, exala da opinião do autor que o faça a intenção de desqualificar ou desmerecer o trabalho de um escritor em especial.

Para corroborar seu argumento sobre o uso de natureza depreciativa aplicado à metafísica e fartamente explorado naquele contexto do qual se vem traçando um panorama, Sharp (1934, p. 505, grifo do autor) finaliza o texto com a seguinte afirmação:

Ambos, Dryden e Dr. Johnson estavam, acredito, cientes desse sentido pejorativo e se aproveitaram disso, assim, sugerindo aos seus leitores não apenas que Donne, Cowley e os demais foram reflexivos, especulativos e abstratos, mas que eles lidaram com noções que, para uma mente neoclássica, eram incompreensíveis, vagas e repugnantes ao senso comum. *Metafísica* [como adjetivo] era mais ativa nos séculos XVII e XVIII que agora; estava muito mais viva e correspondentemente sugestiva.¹⁸

Conforme se pode notar, Nethercot (1925) assim bem o demonstra, em um texto mais longo, o condenatório olhar não incidiu apenas sobre a palavra objeto de contestação e severo rebaixamento, também se inclinou sobre aqueles poetas e escritores elencados por variados motivos como metafísicos, sem que os mesmos pudessem ter tido consciência de que o eram enquanto estavam vivos, caso de Donne, por exemplo, ou que conhecendo essa denominação com ela se identificassem plenamente, caso de Cowley e outros que o precederam.

O capítulo final da querela, segundo Denonain (1956, p. 40), se escreve quando de maneira definitiva, para além das distintas paternidades apontadas, Johnson reúne oficialmente duas palavras que antes apenas postas lado a lado prosseguiam conservando seus significados particulares, cristalizando para a literatura “dois termos em uma fórmula de aplicação a partir de então restritiva.”¹⁹

O trecho do texto de Johnson em que tal sentença é proferida, por sinal excerto bastante citado e reproduzido quando se trata de poesia metafísica, principalmente pela crítica em língua inglesa, integrante de um conjunto de ensaios, *Lives of the poets*, dos quais ele mesmo considerou que o melhor foi o dedicado a Cowley, é o seguinte:

¹⁸ No original: “Both Dryden and Dr. Johnson were, I believe, aware of this pejorative sense and took advantage of it, thereby suggesting to their readers not only that Donne, Cowley, and the rest were thoughtful, speculative, and abstract, but that they dealt in notions which, to a neo-classical mind, were incomprehensible, vague, and repugnant to common sense. *Metaphysical* was more active in the seventeenth and eighteenth centuries than it is now; it was very much alive and correspondingly suggestive.”

¹⁹ No original: “deux composants en une formule d’application désormais restrictive.”

pelo início do século XVII, surgiu uma raça de escritores que devem ser denominados de poetas metafísicos, dos quais, em críticas sobre a obra de Cowley, não é inadequado fornecer algum relato.

Os poetas metafísicos eram homens de conhecimento e mostrar esse conhecimento foi seu esforço absoluto, mas, infelizmente, querendo mostrar isso em rima em vez de escrever poesia, eles apenas escreveram versos, e com frequência tais versos suportaram o julgamento do dedo melhor que do ouvido porque a sua modulação era tão imperfeita que eles somente foram considerados versos pela contagem das sílabas (JOHNSON, 2009, p. 15)²⁰

Dada a citação, é possível notar que seguindo tendência do momento, a mesma à qual se apegaram Drummond e outros, e se manifestando contra inovações que a seu ver descaracterizariam e deformariam a nobre atividade poética, compreendida como imitação dos clássicos em busca de alguma originalidade primordial, Johnson repete muitos dos juízos sem fundamento de seu tempo, inscrevendo-se na tradição da mente renascentista e não se arriscando a compreender que aquilo frequente e publicamente desqualificado como poesia metafísica pudesse ser a representação dessa inovação tanto ansiada.

Um dos motivos mais plausíveis para esse não reconhecimento pode estar na mesma acusação que Drummond levantou contra François Malherbe ao reprovar as suas experiências de prosa e pensamento ou prosa e razão, pois pensamento e poesia, conforme se verá dentre as características mais marcantes registradas sobre os versos de Donne e de seus seguidores, constituirão um dos mais mencionados traços dessa lírica que pelo espanto tenta se estabelecer e pela exploração de imagens díspares constrói cenários que amedrontam, mas também são capazes de causar prazer.

No contexto da crítica literária de fins do século XIX e início do seguinte, segundo exposto em momento anterior, houve tentativas de retorno à questão da poesia metafísica, pretendendo-se não apenas revisitar o problema como apresentar algum esclarecimento no tocante à difusa significação que tanto a poesia quanto o termo que a qualifica adquiriram desde o século XVII.

Um dos autores mais envolvidos no debate foi o poeta e crítico literário T. S. Eliot, cujos esforços estiveram concentrados na tentativa de dar visibilidade a essa poesia por ele considerada profunda e original, bem como valorizar a produção poética daqueles autores que considerava poderem ser associados à tradição da poesia metafísica.

²⁰ No original: “About the beginning of the seventeenth century appeared a race of writers that may be termed the metaphysical poets; of whom, in a criticism on the works of Cowley, it is not improper to give some account. // The metaphysical poets were men of learning, and to shew their learning was their whole endeavour; but, unluckily resolving to shew it in rhyme, instead of writing poetry, they only wrote verses, and very often such verses as stood the trial of the finger better than of the ear; for the modulation was so imperfect, that they were only found to be verses by counting the syllables.”

Em três leituras realizadas no ano de 1933, na Universidade Johns Hopkins, intituladas *The varieties of metaphysical poetry*, o crítico encarrega-se de atualizar o problema, inicialmente tratando de buscar uma definição de poesia metafísica (*Lecture I: Toward a definition of metaphysical poetry*). Em seguida, desenvolve comentário sobre uma das características mais salientes dessa lírica, o *conceit* (*Lecture II: The conceit in Donne and Crashaw*). E finaliza com o entendimento de que outros poetas para além do século de Donne poderiam ser devidamente reconhecidos como metafísicos (*Lecture III: Laforgue and Corbière in our time*).

Preocupado com a série de imprecisões relacionada tanto ao termo metafísica, desde que passou a ser utilizado para qualificar um tipo específico de poesia ou de atividade poética, quanto à expressão **poesia metafísica**, cujas definições disponíveis têm sido mais responsáveis por estereotipar e confundir que esclarecer, Eliot (2015, p. 710) explicita que nas suas leituras estabeleceu como proposta “chegar em algum ponto próximo de uma definição”²¹, e isso em razão de estar ciente dos equívocos associados à expressão em foco e do jeito que vinha sendo utilizada, isto é, “convenientemente, para designar um número de poetas mais ou menos contemporâneos, ou pertencentes a duas gerações que coincidem, quer dizer, de Donne a Cowley, no século XVII.”²²

Adiante, Eliot (2015, p. 710-711, grifos do autor) efetua severa acusação contra o desvio de interpretação exercido sobre o termo metafísica, destacando que, “utilizado por Dryden e adotado por Johnson, foi primeiro usado como um termo conveniente apontando para um certo número de poetas”.²³ Na mesma passagem, identifica o que considera um erro fundamental cometido por quem se apropriou do termo transpondo-o para a literatura quando diz que “[e]le foi primeiro usado por pessoas que não eram elas mesmas metafísicos”²⁴, possivelmente não tendo conhecimento de causa para compreenderem as implicações de se tomar um determinado conceito e aplicá-lo a um campo de conhecimento diverso do seu sem minimamente apontar qual o sentido ou sentidos que pretendem atribuir-lhe.

É digno de nota observar a cautela com a qual o crítico não atribui a Dryden, como outros o fizeram antes e depois, a paternidade e primazia sobre a palavra metafísica, mas

²¹ No original: “to arrive somewhere near a definition.”

²² No original: “conveniently, to designate a number of poets more or less contemporary, or belonging to two generations which overlap, we will say from Donne to Cowley, in the seventeenth century.”

²³ No original: “used by Dryden and adopted by Johnson, was first used as a convenient term pointing to a certain number of poets”.

²⁴ No original: “It was first used by persons who were not themselves metaphysicians”.

relaciona e identifica ambos, Dryden e Johnson, como autores-chave no direcionamento de um uso particular dela.

Dessa perspectiva, sustenta-se que o elemento central a contribuir para a perda do sentido filosófico não pejorativo e a prevalência de uma leitura enviesada, pejorativa, de metafísica é a mentalidade da época, para a qual, aparentemente, não houve a necessidade da proposição de qualquer definição mais objetiva, tendo em vista que o termo já estava dado, encontrava-se em circulação nos meios eruditos, compunha uma tradição de pensamento com a qual a sociedade inglesa do século XVII ainda compartilhava muitos traços e não estava completamente desagregada, a escolástica do medievo, dispensando-se, portanto, a disposição de qualquer indicação mais detalhada de uso.

Tais percepções levam Eliot mesmo a se questionar sobre essa falha, concluindo que é bastante coerente propor a indagação de como as mentes esclarecidas de uma época puderam utilizar uma palavra sem pôr em xeque para análise a hipótese de ela ter sofrido alterações de sentido de um momento para outro, principalmente, tendo em vista que desde o registro de Drummond, em 1641, até o de Johnson, em 1778/79, mais de um século de história e crítica literária transcorreu.

Uma interpretação ainda mais contemporânea envolvendo a palavra metafísica tem aberto caminho para a sua associação com estilos literários semelhantes ao simbolismo, os quais estariam comprometidos com a busca de alguma verdade de natureza metafísica. Esse sentido é explorado na coletânea organizada por Ana Maria Lisboa de Mello (2009), *A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações*.

Entretanto, à exceção do título, de breves apontamentos, tentativas de definição do que seria a poesia metafísica e algumas de suas características mais elementares contidos nos dois artigos assinados pela organizadora, bem como de menções bastante pontuais nos textos de outros autores, sobressai-se a interpretação de que o entendimento de metafísica explorado nos textos que compõem o livro é o filosófico.

Portanto, o que se tem, de fato, são produções que tencionam refletir sobre poesia metafísica, mas o fazem em estrita associação com tendências e temáticas filosóficas, isto é, são lidas como poesia de caráter filosófico, não estabelecendo, em sua maior parte, o vínculo com o contexto literário inglês que tornou possível o surgimento de uma lírica de dicção metafísica.

Em resumo, deve-se compreender que o sentido inicial explorado pelos críticos ingleses da época de Donne foi o “[d]a ordem de conhecimento superior que leva em consideração a

filosofia” (DENONAIN, 1956, p. 30).²⁵ De onde se extrai a ideia daquilo que está “acima do mundo material, suprassensível, e, portanto, acima da ‘natureza’” (SHARP, 1934, p. 504).²⁶

E nessa direção ainda se percebe que o qualificativo de poesia metafísica é termo que, apesar dos empreendimentos e esforços teóricos de diversos críticos modernos ou contemporâneos, ainda se encontra em aberto e cujo tom literário passa a melhor fazer sentido quando em contato com os traços e linhas vinculados à essa poesia.

Não se ignora, no entanto, que há em cada poema necessariamente reconhecido pelo tom metafísico uma carga que conjuga no mesmo movimento elementos da mística medieval, compondo a dimensão religiosa dessa poesia, e, em decorrência disto, reflexões que caminhariam na direção de uma via psicológica na medida em que há uma intenção de autoanálise implícita nos versos das principais vozes dessa corrente poética.

Não se tome, contudo, psicologia no sentido que terá como ciência cujos contornos metodológicos serão melhor definidos no século XIX. Para Donne e outros poetas metafísicos, refletir sobre si é tão somente investigar os incômodos existenciais que o tempo lhes permitiu ler.

Dessa forma, antes de se explorar a galeria na qual estão expostos os bustos daqueles poetas que ao longo do século XVII, na Inglaterra, produziram conjuntos de poemas os quais circularam por muito tempo como manuscritos e que somente em momento posterior puderam ser eternizados em formato de livro para alcançarem uma audiência tão difusa quanto a poesia que escreveram e os temas de que trataram, cabe sentar o olhar sobre as características mais salientes e frequentemente mencionadas desse tipo de poesia.

1.2 Poesia metafísica: definições e características

Parte da crítica literária contemporânea desenvolveu uma compreensão de poesia metafísica responsável pela produção de uma visão distorcida a seu respeito. Esse mesmo entendimento tem prevalecido em publicações que findam por alimentar, além dos preconceitos e imprecisões já relacionados à essa tendência poética, a ideia de que ao se mencionar a poesia metafísica se está, na verdade, ao mesmo tempo falando de poesia de caráter filosófico, sustentando-se, nesse sentido, que o qualificativo de metafísica possui, portanto, um sentido estritamente filosófico.

²⁵ No original: “*l'ordre de connaissances supérieur qu'envisage la philosophie*”.

²⁶ No original: “*above the material world, supersensible, and hence above 'nature'*”.

Pretendendo-se contribuir para a desconstrução de tal desvio de interpretação conceitual, julga-se ser necessário explorar algumas definições de poesia metafísica de modo a distanciá-la principalmente de qualquer outra poesia de tendência filosófica ou para a qual metafísica possui valor diferente daquele entendido por Donne, seus seguidores e simpatizantes.

Para Grierson (1965, p. xiii), utilizando a palavra metafísica em um sentido mais amplo, uma poesia assim identificada é como aquela “que, semelhante à da *Divina comédia*, de *De rerum natura*, talvez do *Fausto* de Goethe, foi inspirada por uma concepção filosófica de universo e da função disposta ao espírito humano no grande drama da existência.”²⁷

Importante destacar da citação a ideia de haver uma concepção filosófica que, a princípio, teria como função orientar a constituição de uma lírica a ser categorizada de metafísica. E em se tratando de Donne e seus sucessores, certamente, a concepção filosófica por detrás de sua poesia é simultaneamente a do neoplatonismo medieval e a da ciência moderna, pois segundo o próprio Grierson (1965, p. xiv):

Os poetas divinos que seguem Donne possuem cada um a herança metafísica, se alguém pode chamar disso, da Igreja à qual ele está associado, seja Católica ou Anglicana, mas nenhum dos poetas tem por tema principal uma metafísica como aquela de Epicuro ou de Santo Tomás apaixonadamente apreendida e imaginativamente exposta. Donne, o mais reflexivo e imaginativo de todos eles, está mais consciente da desintegração que da harmonia completa, do conflito entre a antiga física e a metafísica, de um lado, e a nova ciência de Copérnico e Galileu, Vesalius e Bacon, do outro.²⁸

É mister manter-se no horizonte visual essa desintegração na qual a lírica dos metafísicos constantemente investiu. Expressão dessa perspectiva é o *The first anniversary: an anatomy of the world* de Donne, um de seus textos mais referenciado e no qual o poeta sentencia em tom judicioso: “A nova filosofia põe tudo em dúvida”²⁹ (BLOOM, 2008, p. 156), como se estivesse antecipando um dos tópicos da filosofia moderna por detrás do qual delineou-se a quebra da visão harmônica de mundo herdada da cosmologia filosófica grega, e que ecoou para a posteridade na constituição do método científico por pensadores como Francis Bacon.

²⁷ No original: “which, like that of the *Divina Commedia*, the *De Rerum Natura*, perhaps Goethe’s *Faust*, has been inspired by a philosophical conception of the universe and the role assigned to the human spirit in the great drama of existence.”

²⁸ No original: “The divine poets who follow Donne have each the inherit metaphysic, if one may so call it, of the Church to which he is attached, Catholic or Anglican. But none of the poets has for his main theme a metaphysic like that of Epicurus or St. Thomas passionately apprehended and imaginatively expounded. Donne, the most thoughtful and imaginative of them all, is more aware of disintegration than of comprehensive harmony, of the clash between the older physics and metaphysics on the one hand and the new science of Copernicus and Galileo and Vesalius and Bacon on the other.”

²⁹ No original: “The new philosophy calls out in doubt.”

Convém ressaltar que se deve evitar a leitura desse verso como se o poeta estivesse plenamente curvado às novas visões trazidas pela ciência de seu tempo ou que compartilhava da perspectiva que se dedicava a revisar as concepções de homem e de mundo que por séculos se mantiveram intactas.

Tanto as novas ideias quanto as antigas, como a do sistema ptolomaico que punha a Terra no centro do universo, valiam mais de base para criação de imagens literárias que serem consideradas a convicção manifesta por um daqueles poetas, ou seja, eram fonte frutífera de inspiração literária.

Seguindo de perto a definição de Grierson e empenhado na correção de desvios interpretativos, Eliot (2015) recorre ao pensador espanhol George Santayana para distinguir um poeta metafísico de um filosófico. Assim, este seria alguém “com um esquema de universo [em mente], que incorpora aquele esquema em verso, e tenta compreender sua concepção do lugar e da parte do homem no universo.”

Torna-se pouco expressivo e importante, ou melhor, é questão de segunda ordem, para o crítico inglês, se um poeta filosófico utiliza um sistema de pensamento tomado de um filósofo em particular ou se se empenha no desenvolvimento de um próprio ao longo de seu processo de composição textual, de sua atividade poética. Ademais, se se pretende manter associações entre essas duas modalidades de poesia, é mais acertado que não se tente fazer isso através do elemento metafísico.

De acordo com Denonain (1956, p. 68), uma questão a se ter em mente quanto a essas duas formas de lírica reside no fato de que

[u]m poema filosófico, como um poema religioso, não é necessariamente ‘metafísico’, mesmo na aceção vaga do epíteto que nos serve nesse momento de critério. Inversamente, uma poesia dita ‘metafísica’ não é além do mais necessariamente filosófica por seu tema.³⁰

Quer dizer, a metafísica que acompanha essa poesia original da literatura inglesa do século XVII não está vinculada à toda obra de um dado autor. Um poeta não é absolutamente metafísico e nem se deve pensar na poesia metafísica como metafísica em versos, isto é, versos com temas essencialmente filosóficos.

Essa manifestação poética está presente com maior intensidade em uns, menor em outros e apenas em alguns momentos de um terceiro grupo. Denonain (1956, p. 68) compreende

³⁰ No original: “[u]n poème philosophique, comme un poème religieux, n’est pas forcément ‘metaphysical’, même dans l’acception vague de l’épithète qui nous sert pour l’instant de critère. Inversement une poésie dite ‘métaphysique’ n’est pas davantage nécessairement philosophique par son thème.”

ainda nesse trecho que “na produção de um escritor, mesmo medíocre, pode surgir um pequeno poema ‘metafísico’ de uma rara beleza, [como] simples flor isolada em um campo de urtigas.”³¹

Somando-se ao conjunto de teóricos comprometidos com definições mais acertadas, Daunt (2004, p. 87) complementa as posições de Grierson, Eliot e Denonain, reforçando que “aquela poesia que veio a ser alcunhada de metafísica não sustentava qualquer propósito no sentido de refletir sobre filosofia.”

Isto quer dizer, para o crítico brasileiro, que poesia metafísica e poesia filosófica pertencem, realmente, a domínios discursivos, temáticos e literários complementares, mas não semelhantes e em consequência disso objetivam alcançar efeitos distintos, causar diferentes sensações e provocar reflexões específicas no público leitor.

Voltando-se para a reflexão sobre o contexto de época da poesia metafísica, a qual se desenrolou ao longo da Renascença inglesa, dados da história dessa tradição literária demonstram que aí se concentrou um número considerável de importantes expoentes da literatura mundial como Shakespeare, John Milton e Bacon, por exemplo.

Tais escritores não se alhearam das discussões do momento, cada um à sua maneira, oferecendo respostas às principais questões em debate, entre as quais, “o que é o homem, qual o sentido da vida, por que a vida é tão curta, o que é o bom e o mau (e quem deve julgar), o que é um rei, o que é o amor...?” (CARTER; MCRAE, 2007, p. 57)³²

O ponto de divergência com outras épocas está no fato de que apesar de essas questões terem sido postas desde há muito tempo tanto pela literatura quanto pela filosofia – os gregos se ocuparam insistentemente desses problemas –, nunca estiveram tão presentes como se constata nos reinados de Elizabeth e Jaime.

Por sua vez, Jim Daems (2006, p. 47) considera que a “[p]oesia do século XVII, particularmente a lírica, é marcada por sérios questionamentos às convenções literárias”.³³ Uma demanda seguida de perto por expoentes da poesia metafísica e frequentemente relatada por autores interessados na obra de seu mais notável membro.

Denonain (1956, p. 82-83), quanto ao caso, cita o depoimento de Thomas Carew que escreveu em forma de tributo em reconhecimento à obra desse grande poeta a *Elegia sobre a morte do decano da Catedral de São Paulo, Dr. John Donne*, na qual “[e]le exalta, em primeiro

³¹ No original: “dans la production d’un écrivain, même médiocre, peut surgir un menu poème ‘métaphysique’ d’une rare beauté, petite fleur isolée en un champ d’orties.”

³² No original: “what is man, what is life for, why if life so short, what is good and bad (and who is to judge), what is a king, what is life...?”

³³ No original: “[p]oetry of the seventeenth century, particularly the lyric, is marked by a serious questioning of literary conventions.”

lugar, o ato ‘Prometeico’ de John Donne, um gesto de revolta contra as tradições poéticas e exploração de novos domínios de pensamento e expressão.”³⁴

Mas se a poesia metafísica encontra na figura de Donne um fundamental ponto de ancoragem, não se reduz a este, no entanto, pois a sinfonia composta pelas vozes de seus coetâneos e confrades praticantes daquela dicção hermética e ao mesmo tempo amorosa ecoou com brilho próprio.

Segundo acentua David Daiches (1996, p. 360) a propósito e ainda tratando das diferenças entre a poesia metafísica e seu paralelo, a filosófica,

a qualidade característica da poesia metafísica como praticada por Donne e seus sucessores não é apenas sutileza filosófica ou rigor intelectual (...), mas uma mistura peculiar de pensamento e paixão, do coloquial com o engenhoso, da violência realista e do refinamento meditativo. Se a filosofia é encontrada em Chapman e outros, a ingenuidade é encontrada em abundância nos “*conceits*” petrarquianos da poesia de amor elisabetana, e aqueles que consideram a ingenuidade da metáfora peculiar na poesia metafísica não parecem compreender que encontrarão precisamente esta qualidade em quase todos os conjuntos de sonetos elisabetanos.³⁵

A combinação de pensamento e intelecto abundará na condição de traço distintivo na poesia metafísica. Tal combinação, mencionada por Eliot (GOMES, 1991), será responsável pelo despontar de algumas das principais características desse estilo poético, utilizando uma série de recursos retóricos comuns à época, mas agora aplicados de maneira distinta para alcançar efeitos também distintos e por isso considerados pela crítica da época e, principalmente, posterior como inovadores.

Dessa maneira, um tema recorrente na poesia metafísica como a transcendência do amor, e um de seus temas centrais, foi explorado em uma configuração conceitual que retorceu os clichês do momento, abalando um modelo de composição poética comum e bastante recorrente naqueles séculos, o da lírica de tendência petrarquiana, e atraindo a ira dos apreciadores e imitadores desta. Exemplo pode ser lido nos versos iniciais de *Anniversary*³⁶,

³⁴ No original: “[i]l exalte d’abord l’acte ‘Prométhéen’ de John Donne, à la fois geste de révolte contre les traditions poétique, et exploration de domaine nouveaux de pensée et d’expression.”

³⁵ No original: “But the distinguishing quality of metaphysical poetry as practiced by Donne and his successors is not simply philosophical subtlety or intellectual rigor (...) but a peculiar blend of thought and passion, of the colloquial with the ingenious, of realistic violence and meditative refinement. If philosophy is found in Chapman and others, ingenuity is found in abundance in the Petrarchan “conceits” of conventional Elizabethan love poetry, and those who consider ingenuity of metaphor peculiar to metaphysical poetry do not seem to realize that they will find precisely this quality in almost any Elizabethan sonnet-sequence.”

³⁶ Donne escreveu além desse, dois poemas intitulados *The first anniversary* e *The second anniversary*.

nos quais o tom platônico exala fortemente na constatação de que o amor resiste a tudo, mesmo ao tempo e às suas vicissitudes:

Todos os reis e todos os seus preferidos,
 Toda glória de honras, belezas, *wits*,
 O próprio sol que produz o tempo enquanto eles vivem,
 Tornou-se hoje um ano mais velho que ontem
 Quando tu e eu pela primeira vez nos avistamos:
 Todas as outras coisas caminham para o seu fim,
 Somente nosso amor não definha;
 Pois não tem um ontem sequer um amanhã,
 Fugindo, de nós nunca consegue se apartar,
 Mas verdadeiramente mantém seu primeiro, último, eterno dia.
 (NEGRI, 2002, p. 11)³⁷

Além disso, certamente a última palavra do primeiro verso é uma referência ao sistema de patronagem inglês, mas também se vincula aos favores sexuais que membros da nobreza, na condição de patronos, solicitavam de seus mais apreciados protegidos, alimentando um circuito de afetos forçados em troca de segurança pecuniária ou algum outro benefício material.

Por sua vez, o sol que envelhece guarda associação com a menção no primeiro livro bíblico de o sol como um dos marcadores celestes da passagem do tempo e do amanhecer e anoitecer. E o sexto verso problematiza a ideia de que tudo no mundo físico há de em algum momento perecer, assim como tudo feito pela espécie humana.

Uma incômoda verdade que conquistava terreno e convocava seguidores a abraçá-la já durante o reinado de Elizabeth, portanto, uma discussão muito mais que teórica com a qual os poetas metafísicos estavam social, cultural e intimamente familiarizados, segundo atesta Robin Robbins (2010).

Um ponto a mais em que Donne e outros poetas metafísicos se sobrepuseram engenhosa e originalmente, segundo o depoimento de Daems (2006, p. 48), foi ao terem contribuído com a reconfiguração na poesia do chamado *conceit*, o qual pode ser definido como “uma analogia complexa que manipula a similaridade de coisas aparentemente dissimilares ou estados emocionais de um jeito pouco usual e às vezes chocante”.³⁸ Em Donne, um dos exemplos mais citados desse recurso pode ser lido no poema *The ecstasy*.

³⁷ No original: “All kings, and all their favorites, / All glory of honors, beauties, wits, / The sun itself, which makes times, as they pass, / Is elder by a year, now, than it was / When thou and I first one another saw: / All other things, to their destruction draw, / Only our love hath no decay; / This, no tomorrow hath, nor yesterday, / Running it never runs from us away, / But truly keeps his first, last, everlasting day.”

³⁸ No original: “a complex analogy that manipulates the similarity of apparently dissimilar things or emotional states in an unusual and often shocking way.”

Emden (1986, p. 45) alerta para que o leitor contemporâneo não tome a palavra do título em um de seus sentidos atuais como querendo significar um estado de ânimo, pois lembra que “[ê]xtase era um termo teológico, significando a separação da alma do corpo e produzindo uma intensidade espiritual altamente carregada na qual esclarecimento e consciência eram dispostos para além da compreensão habitual da mente humana.”³⁹

No poema em questão, as almas de dois amantes se encontram em outro plano de existência onde podem ter uma visão diferente de seu sentimento e analisá-lo de uma perspectiva menos humana e menos limitada. O retorno permite que superem a simples ideia de que pelo sexo o amor se realiza, isto é, a mera atração física justamente através do esclarecimento filosófico que puderam experimentar durante o êxtase, conforme se lê:

Nossas almas (que, para promover sua causa,
Partiram) pendiam entre mim e ela.
E enquanto elas negociam lá,
Aqui seguimos como estátuas sepulcrais;
(...)
Este êxtase não é extraordinário
(Dissemos) e confessamo-nos o que amamos,
Então entendemos que não era sexo,
Entendemos, e não vimos o que se moveu:
Mas como todas as almas contêm
Um conjunto de coisas que não sabem o que,
Meu amor, essas almas unidas, unem-se outra vez,
E cada uma faz o que quer.
(NEGRI, 2002, p. 21-22)⁴⁰

O dissimilar, nesse caso, ou seja, o elemento de contraponto e responsável pela comparação típica do *conceit* metafísico, é aquilo que pertence a cada plano de existência e se integra ao final para formar uma unidade perfeita. Assim, a iluminação fornecida pela ascensão das almas, resultante do choque entre o humano, essas estátuas que permanecem paradas e caladas durante todo o dia, e a parte divina de cada ser colabora para uma tomada de perspectiva diferente na vida terrestre.

Robbins (2010) pensa que ao desmerecer a função religiosa do êxtase, no quinto verso do excerto, Donne apenas reconhece nesse evento alguma função pedagógica, conforme

³⁹ No original: “[e]cstasy was a theological term, signifying the separation of the soul from the body, and producing a highly charged spiritual intensity in which insight and awareness were given, above the normal understanding of the human mind.”

⁴⁰ No original: “Our souls (which to advance their state, / Were gone out) hung ‘twixt her, and me. / And whilst our souls negotiate there, / We like sepulchral statues lay; / (...) This ecstasy doth unperplex / (We said) and tell us what we love, / We see by this, it was not sex, / We see, we saw not what did move: / But as all several souls contain / Mixture of things, they know not what, / Love, these mixed souls, doth mix again, / And makes both one, each this and that.”

explorado no início, e o poeta ainda desenvolve uma série de remissões ao pensamento filosófico grego, como a indicação ao tratado *Sobre a alma*, escrito por Aristóteles, nos versos nono e décimo.

Refletindo sobre a potência contida nesse único recurso que permite diferenciar a poesia metafísica de outras imediatamente anteriores ou contemporâneas a si, Donald Mackenzie (1991, p. 56) alcança algumas conclusões importantes, segundo as quais:

Primeiramente, o *conceit* é a característica mais perturbadora da poesia metafísica, mas (...) não funciona isolado de outros dispositivos e formas do poema. Em segundo lugar, o *conceit* se relaciona, e facilmente se imiscui, com outros dispositivos como a analogia e a hipérbole. O que ele compartilha com a analogia é uma certa qualidade abstrata, uma nota de correspondências que pode ser utilizada para localizar os objetos comparados em algum tipo de mapa intelectual. O que o separa da analogia direta é sua extravagância, seu deleite com a discórdia e seu cultivo da surpresa. Isso o aproxima da hipérbole e a hipérbole do *conceit* é um elemento que dá à poesia metafísica seu conhecido elemento de jogo. Em seu melhor, este jogo é extravagante, intelectual e está sob controle porque são essas [a analogia e a hipérbole] que ele [o *conceit*] também pode se tornar, em sua plena extravagância, definitivamente ordenado. A característica de jogo é o terceiro elemento que podemos isolar no *conceit*.⁴¹

Não foi apenas em termos de quebra ou ruptura, visando à inovação ou à contraposição de modelos, formas e tradições literárias, que a poesia metafísica se destacou, mas também na absorção de referências e na aplicação dessas pretendendo afastá-las de suas próprias fontes de origem, pois, segundo a leitura de Bruce King (1982, p. 4),

o estilo de Donne e dos poetas metafísicos foi fortemente influenciado pela literatura e pelo gosto da Itália e da Espanha e pode ser considerado uma adaptação inglesa do Maneirismo continental e das técnicas poéticas do Barroco (...). O espirituoso estilo metafísico, que às vezes é dito ter primeiro se desenvolvido nos sermões católicos do continente, é [melhor entendido como] um alto, em vez de um baixo estilo religioso da Inglaterra do século XVII.⁴²

⁴¹ No original: “*First, the conceit may be the most obtrusive feature of Metaphysical poetry but (...) it does not work in separation from other devices and energies of the poem. Secondly, the conceit belongs with, and readily passes into, other devices such as analogy and hyperbole. What it shares with analogy is a certain abstracting quality, a noting of correspondences which can be used to place the objects compared on some kind of intellectual graph. What separates it from straightforward analogy is its extravagance, its relishing of discord and its cultivation of surprise. These ally it with hyperbole and the hyperbole of the conceit is one element that gives Metaphysical poetry its widespread element of play. At its best this play is extravagant, intellectual and controlled. Because it is the last two of these it can also be, in its very extravagance, clinchingly neat. Its quality of play is the third element we can isolate in the conceit.*”

⁴² No original: “*the style of Donne and the metaphysical poets was strongly influenced by the literature and taste of Italy and Spain and can be seen as an English adaptation of continental Mannerist and Baroque poetic techniques (...). The witty metaphysical style, which is sometimes said to have first developed in continental Catholic sermons, is a higher – rather than low-church style in seventeenth-century England.*”

Tem-se com robusta evidência que a poesia metafísica operou com um leque variado e distinto de recursos, técnicas e referências, podendo, com alguma liberdade, ser talvez descrita como uma poesia de motivos mais que de momentos, isto é, ela foi absolutamente capaz de trabalhar o material que lhe chegasse às mãos, modificando-o de acordo com suas necessidades e intenções e não se insulou conforme se pode observar ter ocorrido com outras tendências poéticas como a lírica da Tribo de Ben, cujos temas e formas de expressão se encaixavam somente no contexto da corte e tratavam de assuntos específicos, descartando todo o mais. Por isso, concorda-se com o julgamento de W. Bradford Smith (1934, p. 263) quando esclarece que

[a] poesia metafísica é uma busca paradoxal, imaginativa e intelectual que esgota, devido ao seu uso da antítese e da contradição e de uma imagética incomum, todas as possibilidades de uma dada ideia. Esta ideia há de se tornar uma sondagem predominantemente psicológica [a respeito] do amor e da morte ou da religião como as mais importantes questões de experiência na vida do poeta, e será incorporada em impressionante expressão metafórica ou no uso do comum (familiar) ou de palavras científicas.⁴³

A fala do crítico dá destaque aos três principais eixos de problematização de toda poesia que efetivamente se quer metafísica, quais sejam: o amor, suas manifestações plurais e dissonantes, compondo o eixo da emoção; a vida e a morte conjugadas em uma troca constante, integrando o eixo da existência; deus e o universo no qual todas as demais coisas se encontram, compondo o eixo do religioso.

Entretanto, é a vida mesma que se mostra e se deixa ver em todas as suas nuances e minúcias, com seu belo e grotesco, superando o mero tom metafórico da expressão e sendo tratada a partir de um olhar psicológico, conforme a época assim o permitiu. A partir disso, deve-se ter claro que uma “filosofia que postula uma visão ordenada do universo é inimiga da musa metafísica porque seus tortuosos questionamentos nascem [não do exato, mas] da irresoluta complexidade [das coisas]”⁴⁴ (SMITH, 1934, p. 262).

O entendimento do crítico atualiza e complementa, pela conclusão, as concepções de Grierson e Eliot quando deixa manifesta a ideia de que a ordem, o harmônico, o cosmos, em sua acepção etimológica, todos fogem dos caminhos trilhados pela lírica metafísica porque os objetivos mais genuínos desta se assentam sobre bases inconsistentes e não lineares.

⁴³ No original: “*Metaphysical Poetry is a paradoxical inquiry, imaginative and intellectual, which exhausts, by its use of antithesis and contradiction and unusual imagery, all the possibilities in a given idea. This idea will predominantly be a psychological probing of love and death, or religion as the more important matters of experience in the life of the poet, and will be embodied in striking metaphorical utterance or in the use of the common (familiar) or the scientific word.*”

⁴⁴ No original: “*philosophy which postulates an orderly view of the universe, is inimical to the metaphysical muse, for her tortuous wonderings are born of unresolved complexity.*”

A partir dessa trilha de conceituação e diferenciação, tendo-se posicionado a metafísica filosófica e poética em seus adequados lugares de manifestação literária, cabe adentrar nas notáveis características que desde as críticas de Dryden e Johnson, bem como desde o renascimento metafísico apontado por Duncan (1959), em fins do século XIX e início do XX, têm permitido a identificação dessa lírica de elevada postura e cuja motivação expôs o amargo caráter da existência humana.

Dessa maneira, tem-se que conjugando o intelectual e o emocional, desfrutando do aparato da lógica e da retórica medievais e modernas, investindo em uma forma de expressão extensivamente masculina, abusando do registro coloquial e de formas populares de expressão, atraindo os usos da ironia para confundir ou causar contradições de entendimento, a poesia metafísica movimentou um numeroso conjunto de dispositivos de linguagem e de construção de imagens (*imagery*) a seu favor, garantindo o alcance do produto final, o poema, e do efeito esperado, provocar inquietação.

Aíla de Oliveira Gomes (1991, p. 11) diz que “[m]esmo os poemas de mais genuíno caráter lírico dos grandes metafísicos são marcadamente argumentativos.” Esse ser argumentativo é indício do diálogo no qual o leitor é convidado a tomar parte sem que deva se contentar com a função de ouvinte apenas, semelhante ao cenário retratado nos simpósios platônicos. Isso não faz desses poetas “intelectuais, pois não se trata, em suas obras, de uma intelectualidade expressa em versos, mas de pensamentos ou raciocínios embebidos de vivência emocional, de sensualidade, ou de contemplação poética – uma coisa gerando outra.” Recorde-se como Donne temeu ser prejudicado pela publicidade daqueles seus primeiros versos repletos de sensualidade.

Notadamente, algumas das características essenciais da poesia de Donne e seus sucessores são o *sensuous thought*, assim como o uso da metáfora, parte do *conceit* metafísico que compartilha referências com o *wit* (também denominada de *discordia concors*), a repetição de temas e símbolos, além do jogo de palavras ou trocadilho, denominado de *pun* ou *world play* por alguns críticos, uma espécie de charada em versos, encadeados nas *strong lines*, pela sua veemente masculinidade.⁴⁵ Todos esses traços compõem o arsenal de dispositivos de provocação brevemente mencionado acima.

Importante comentar, para maior esclarecimento, que *strong lines* foi uma característica especificamente associada ao contexto literário da primeira metade do século XVII, o século de origem dos poetas metafísicos ingleses, referindo-se a um estilo tanto em prosa quanto em

⁴⁵ Contudo, esse masculino não no sentido usual dado hoje ao termo como somente relacionado ou pertencente ao homem.

poesia reconhecido por “expressões elípticas e dificuldade de compreensão e mesmo frequente obscuridade”, servindo de véu que cobre os sentidos mais vulgares contidos em um texto a fim de transparecer uma beleza capaz de capturar a atenção do provável leitor pelos desafios que impõe (DIME, 1986, p. 48).⁴⁶

É possível de se supor que a interpretação do qualificativo metafísica associado ao estilo simbolista tenha raízes justamente na primeira dessas características indicadas, pois é um caso de interação entre sentidos e intelecto, este influenciado e motivando aqueles e vice-versa, mas em nenhum momento essa relação deverá ser afetada por perda nem da capacidade intelectual, nem da expressão emocional, e este é um dos diferenciais da poesia metafísica, a amálgama com a preservação da particularidade das dimensões envolvidas.

Exemplo disso é identificado no poema *Bermudas* de Andrew Marvell, o qual desenvolve a descrição de um cenário dando indícios bastante vívidos do ambiente, convidando a todo momento o leitor a acompanhá-lo em sua jornada e também a imaginar o que os olhos do poeta ou sua imaginação possivelmente vislumbraram enquanto agradecia ao seu deus (*He* - Ele) todas as bênçãos que este derramou sobre os afortunados peregrinos viajantes:

Onde as remotas Bermudas passeiam
 No seio dos ocultos oceanos,
 De um pequeno barco, que remou adiante,
 Os ventos receberam esta canção.
 (...)
 Ele nos deu a eterna primavera,
 Que aqui esmalta todas as coisas
 E envia aves em nosso auxílio
 Em visitas diárias pelo ar.
 Ele sustenta nas sombras o brilho laranja,
 Como luminárias douradas em uma noite esverdeada.
 (...)
 Ele faz os figos encontrarem nossos lábios,
 E lança melões aos nossos pés.
 (NEGRI, 2002, p. 79-80)⁴⁷

O poema não apenas demonstra o que seria essa característica conhecida como *sensuous thought* ou *felt thought*, que leva um poeta metafísico a meditativa e imaginativamente

⁴⁶ Gregory T. Dime oferece crítica ao artigo de George Williamson, intitulado *Strong lines*, cuja publicação original ocorreu em 1936, no qual o teórico associa essencialmente o conceito de *strong lines* à poesia metafísica. Para Dime, tal correspondência inevitável deve ser afastada, pois se trata de um equívoco interpretativo.

⁴⁷ No original: “Where the remote Bermudas ride / In th’ ocean’s bosom unespied, / From a small boat, that row’d along, / The list’ning winds receiv’d this song. / (...) He gave us this eternal spring, / Which here enamels everything; / And sends the fowls to us in care; / On a daily visits through the air. / He hangs in shades the orange bright, / Like golden lamps in a green night. / (...) He makes the figs our mouths meet, / And throws the melons at our feet.”

compreender os elementos do mundo ao seu redor pela composição de um cenário que se dedica a descrever detalhadamente nos tons e nas cores, semelhante aos exercícios espirituais de Inácio de Loyola, Francisco de Sales e outros (GOMES, 1991).

Há também expressa a atenção às novidades trazidas pelo tempo, entre as quais a de novas terras sendo descobertas desde o século XV, resultado das Grandes navegações. Movimento no qual os ingleses tomaram parte ativa através de exploradores como Sir Walter Raleigh.

Ressalte-se que a ilha de Bermuda se inscreve nesse momento, tendo sido descoberta no século XVI e tornando-se, pelos esforços de conquista e dominação do rei Jaime, no século seguinte, território inglês. A atmosfera da exploração e da descoberta, portanto, também foi respirada pelos poetas metafísicos.

Dados de comentadores sobre esse poema esclarecem que foi através de John Oxenbridge, na casa de quem permaneceu em período posterior a 1653, quando partiu para Eton, a fim de exercer a função de tutor a um associado de Oliver Cromwell, que o poeta teve conhecimento da ilha de Bermuda, pois Oxenbridge viajou para o local e não certamente deve ter compartilhado as belezas contempladas com o metafísico.

Além disso, o poeta soube aproveitar o conhecimento do local “para produzir uma rica, sensual apreciação do paraíso terrestre, e é esta descrição que o leitor recorda.”⁴⁸ O que contribui para a persistência da impressão sobre as cores, das quais o verde era o preferido de Marvell. Ainda seguindo o crítico, “[t]odos os nossos sentidos estão envolvidos, desde as cores que vemos até as abundantes frutas que provamos e os perfumes sugeridos”⁴⁹ (EMDEN, 1986, p. 77).

Um verdadeiro exercício de associação entre pensamento e imagem, entre as capacidades intelectivas e a sugestão deixada nos sentidos. Aspectos que permitem diferenciar a poesia metafísica de outras, pois não pretende apenas suggestionar ou descrever, mas realizar uma conexão entre cada uma das dimensões envolvidas.

Entretanto, não apenas de elogios sustentaram-se os metafísicos. Em tom de severa acusação, Samuel Johnson ainda lhes agrega o qualificativo de *men of learning*, ou seja, homens interessados em e esforçando-se para mostrar quanta cultura haviam absorvido e o que sabiam

⁴⁸ No original: “to produce a rich, sensuous appreciation of an earthly Paradise, and it is this description which the reader remembers.”

⁴⁹ No original: “[a]ll our senses are involved, from the colour we see to the plentiful fruit we taste and the perfume suggested”.

em seus poemas. Talvez uma ofensa dirigida a partir da subversão do modelo de *homo universalis*.

Contudo, para o crítico, isso deságua em algo excessivamente negativo, pois tal característica preencheria a poesia com algo dispensável e que soaria mal aos ouvidos pela sua irregularidade estrutural e métrica, sendo somente possível de se saber tratarem-se de poemas pelo exercício da escansão.

E prossegue dizendo que se a poesia é uma arte imitativa, conforme sentenciado por Aristóteles, então Donne e seus sucessores não poderiam ser chamados de poetas porque não imitaram absolutamente nada, “eles não copiaram nem a natureza nem a vida; nem pintaram as formas da matéria, nem representaram as operações do intelecto”⁵⁰ (JOHNSON, 2009, p. 15).

Além disso, tal traço seria responsável por transparecer a ideia de que estariam os metafísicos mais preocupados em serem lidos, expressão de pedantismo, que a mensagem de sua poesia compreendida. Um exemplo dessa proposição de serem os metafísicos **homens de saber** visualiza-se no poema *To the countesse of Bedford* de Donne: “Quando das ervas a parte pura deve ser extraída / Do todo pela destilação, isto é feito melhor / Por desprezado adubo que pelo fogo ou pelo sol” (GRIERSON, 1965, p. 173).⁵¹

Ao leitor contemporâneo, a ideia expressa nesse terceto, explicando brevemente uma forma eficaz de extração da essência de alguma planta para fins medicinais, com uso do adubo desprezado ou estrume (*dung*), conforme explica Robbins (2010), é pouco usual ou soa nada poética, mas para o tempo de Donne, o experimentalismo contido no trecho do poema dedicado à Lucy Russell, Condessa de Bedford e uma das patronas do poeta, composto de palavras peculiares, estranhas ou com grafia diferenciada (*quaint words*), listadas como uma das características da poesia metafísica, compôs uma moda de época, praticada por alguns, evitada por outros, e era parte da noção de eloquência divulgada durante o período elisabetano (AUSTIN, 1992).

Para Duncan (1959, p. 20), isso é mais um demonstrativo de que os poetas metafísicos vivenciaram seu tempo e as suas emergências ao absorverem, por exemplo, concepções em vigor na época, como a psicológica que interpretava a composição conceitual corpo e alma, de base platônica, e “a influência do corpo sobre a mente”⁵², de base cartesiana, tratando de dar

⁵⁰ No original: “they neither copied nature nor life; neither painted the forms of matter, nor represented the operations of intellect.”

⁵¹ No original: “For when from herbs the pure part must be wonne / From grosse, by Stilling, this is better done / By despis’d dung, than by the fire or Sunne.”

⁵² No original: “the body’s influence on the mind.”

ênfase, no mar de outras teorias, à relação existente e estabelecida “entre corpo, mente e alma.”⁵³

E portanto, esse *learning* de que reclama Johnson seria, ao contrário, positivo porque tais poetas evidenciam seguir, nesse quesito, uma chave de leitura que mantém constantemente em contato discussões envolvendo tanto as definições de consciência quanto aquela perspectiva psicológica de linha platônica e que interpretava o corpo como o cárcere da alma, utilizando-as a seu favor como base de uma imagética extremamente rica para as mentalidade e imaginação modernas.

Exemplo dessa descrição pode ser lido no poema *A dialogue between the soul and body* de Marvell em que a contradição das visões apresentadas por aquela (a alma) e por este (o corpo) fica evidente:

ALMA

Ó quem se levantaria deste calabouço
 Uma Alma escravizada de tantas maneiras?
 Com ossos travados, que permanece presa
 Pelos pés: e algemas nas mãos.
 Aqui, cega de um olho, e lá
 Surda de um ouvido.
 Uma Alma presa, por assim dizer, acorrentada
 A nervos, e artérias, e veias.
 Torturada, de cada lado,
 Em uma cabeça vazia e um duplo coração.

CORPO

Ó quem poderia por inteiro me libertar
 Dos laços dessa tirânica Alma?
 A qual, postada de pé, me empala,
 Que para meu próprio abismo eu sigo;
 E aquece e move esta forma inútil:
 (Uma febre faria exatamente o mesmo.)
 E, onde seu rancor querendo tentar,
 Fez-me viver para me deixar morrer.
 Um corpo que jamais descansará.
 Desde que comportou este insano espírito.
 (NEGRI, 2002, p. 83)⁵⁴

⁵³ No original: “*between body, mind, and soul.*”

⁵⁴ No original: “*SOUL / O who shall from this dungeon raise / A Soul enslav'd so many ways? / With bolts of bones, that fetter'd stands / In feet: and manacle in hands. / Here blinded with an eye; and there / Deaf with the drumming of an ear. / A Soul hung up, as 'twere, in chains / Of nerves, and arteries, and veins. / Tortur'd, besides each other part, / In vain head, and double heart. // BODY / O who shall me deliver whole / From bonds of this tyrannic Soul? / Which, stretch'd upright, impales me so, / That mine own precipice I go; / And warms and moves this needless frame: / (A fever could but do the same.) / And, wanting where its spite to try, / Has made me live to let me die. / A body that could never rest, / Since this ill spirit it possess'd.*”

Outro expressivo exemplo dessa mesma característica condenada por Johnson desponta no trecho identificado por Grierson (1965, p. 212-214, grifos do autor) como *The metaphysical sectarian*, mas que, de fato, integra a primeira parte, canto I, do poema satírico de Samuel Butler conhecido por *Hudibras*, no qual o poeta, utilizando-se de apontamentos e indicações de leitura e efetuando uma série de comparações, ridiculariza a personagem descrita como *The knight*, cujo nome é revelado logo em seguida e é aquele que dá título à obra:

Em *Lógica*, ele era um grande *Crítico*,
 Profundamente habilidoso em *Analítica*.
 (...)
 Era maior em *Matemática*
 Que *Tycho Brahe* ou *Erra Pater*:
 Porque pela escala *Geométrica*
 Ele podia medir o tamanho do *Pote de Cerveja*;
 Por Senos e retas *Tangentes* decide
 O peso do *Pão* ou *Manteiga*;
 E sabiamente pela *Álgebra* diz
 que hora do dia o relógio deve bater.⁵⁵

O tom de ironia e sátira é um elemento fartamente noticiado na poesia de alguns metafísicos e estaria vinculado à uma outra característica do estilo que é o *wit*, palavra por sinal bastante presente nos próprios versos desses poetas. Segundo dados de Duncan (1959, p. 14), no início do século XVII, “os [poetas] metafísicos eram conhecidos e louvados por não outra coisa que pelo seu *wit*.”⁵⁶

Cabe ressaltar que o *wit* metafísico caminha lado a lado com o *conceit*, mas enquanto aquele possui uma amplitude expressiva que o orienta para a construção de entendimentos dissonantes, este seria, nas palavras de Emden (1986, p. 3) “uma particular forma”⁵⁷ do primeiro.

De fato, essa característica reúne em si uma série de outros traços da lírica metafísica como o gosto pelos trocadilhos, pelo uso de antíteses e paradoxos, pela dicção que às vezes imita a fala infantil, também marcada por coloquialismos, isto é, pela adoção da informalidade no ato da escrita, que pode ser observada, por exemplo, na excessiva aplicação do apóstrofo (') para indicar supressões, e pelo engano que mascara os reais objetivos do poeta ao cifrar em imagens determinadas intenções.

⁵⁵ No original: “He was in *Logick* a great *Critick*, / *Profoundly* skill'd in *Analytick*. / (...) In *Mathematicks* he was greater / *Then Tycho Brahe*, or *Erra Pater*: / *For* he by *Geometrick* scale / *Could* take the size of *Pots of Ale*; / *Resolve* by *Signes* and *Tangents* straight, / *If Bread* or *Butter* wanted weight; / *And wisely* tell what hour o'th day / *The Clock* does strike, by *Algebra*.”

⁵⁶ No original: “the metaphysicals were known and praised for no one thing so much as for their *wit*.”

⁵⁷ No original: “a particular form of”.

Denonain (1956, p. 331), recuando no tempo, comprova que, em 1677, Dryden ocupou-se de definir *wit* nos seguintes termos: “é a propriedade dos pensamentos e das palavras, ou em outros termos, pensamentos e palavras elegantemente adaptados ao assunto”⁵⁸ selecionado e poetizado por um determinado autor. Significativo exemplo pode ser lido no poema *A valediction: forbidding mourning*:

Mas nós – o nosso amor é tão mais refinado
Que nem podemos sondar seus múltiplos folhos,
Nosso espírito é tão coeso e afinado
Que nem ligamos para mãos, lábios ou olhos.

Embora eu tenha de partir, eu te asseguro
Que em nossas almas não haverá separação.
Elas são uma, e, assim como bloco de ouro
Que é distendido em folha, juntas ficarão.

Ou se elas são duas, serão duas apenas
Como duas, as hastes gêmeas de um compasso:
Tu és a haste fixa, mas moves-te em verdade
Todas as vezes que a outra alma avança um passo.

E, enquanto a outra lá bem longe circunvaga,
Essa em seu centro, p’ra ela inclina-se depressa,
Solícita; e só se ergue de novo ereta
Quando a outra haste de sua viagem regressa.

Assim és tu p’ra mim, que, como a haste oblíqua,
Obliquamente vago distante de ti;
Tua permanência faz perfeitos meus circuitos
E ajuda-me a voltar ao ponto de que parti.
(GOMES, 1991, p. 49)

À vista desse excerto, problematiza-se o caso do *wit*, compreendendo que se está diante do mais notável exemplo de tal recurso na poesia metafísica com a comparação estabelecida por Donne entre dois elementos completamente díspares, de um lado estão postos dois amantes e do outro um par de bússolas. Para Emden (1986, p. 3), desenvolvendo entendimento sobre isso,

[é] uma ultrajante e fantástica peça de imaginação, e ainda é cuidadosa e logicamente planejada. A imagem se desenvolve de uma forma precisa intelectualmente, como se crescesse na mente enquanto o poeta está escrevendo e devesse ser analisada no ato mesmo da criação. (...) A imagem

⁵⁸ No original: “*it is a propriety of thoughts and words, or in other terms, thoughts and words elegantly adapted to the subject.*”

não apenas preenche todos esses requisitos, mas seu próprio ultraje é divertido e dá prazer intelectual. É “espirituoso” no sentido moderno [do termo].⁵⁹

Gomes (1991), em sua leitura de Eliot, defende que o crítico foi quem melhor definiu esse recurso poético ao afirmar que poderia ser compreendido como uma ponte estendida do racional para o dito espirituoso ou ainda uma soma de gracejo e seriedade cuja intenção é provocar os poderes da imaginação.

A teórica esclarece ainda que “[o] *wit* parece ser um antídoto contra a expressão excessiva da paixão, da veemência de sentimentos, da exagerada seriedade, ou mesmo das tensões emocionais. Vale como autocontrole do intelecto”. Por isso, nota-se a sua constância como “tempero indispensável” na poesia de Marvell, por exemplo, bem como mostra sua face nos “apelos de amor ou de aflição de George Herbert, dirigidos ao seu Deus. E presta-se a situações reais mais penosas, conforme é evidente no hino muito sincero e sentido que Donne compôs em sua doença aparentemente sem cura” (GOMES, 1991, p. 13), o poema *Hymne to god my god, in my sickness*.

Desta forma, a ode *Of wit*, escrita por Cowley e na qual questiona a plural natureza desse recurso, é exemplo da persistência de uma indefinição do termo. Assim se expressa o poeta:

Dizei-me, pois sim, que tipo de coisa é o *wit*,
Vós que tal arte dominais.
(...)
Pois homens guiados pela *Cor* e pela *Forma*,
Como os *Pássaros de Zêuxis* voam para as *Uvas* pintadas;
Algumas coisas realmente pelo nosso Julgamento passam
Como através de um *Múltiplo Vidro*.
E às vezes, se o *Objeto* tão distante está,
Pensamos que o meteoro é uma *Estrela*.⁶⁰
(GRIERSON, 1965, p. 187, grifos do autor)

O poema de Cowley é significativo dessa reflexão sobre o próprio fazer poético que tanto poetas metafísicos no século XVII quanto seus correspondentes em séculos posteriores, caso de Hilda Hilst no cenário da literatura brasileira, evidenciaram com vigor, pois trata de problematizar não apenas o material de que se apropriaram para desenvolver suas composições

⁵⁹ No original: “It is an outrageous, fantastic piece of imagination, and yet it is carefully and logically thought out; the image develops in an intellectually precise way, as if it grows in the mind as the poet is writing and has to be analyzed even in the act of creation. (...) Not only does the image fulfil all these requirements, but its very outrageousness is entertaining and gives intellectual pleasure. It is ‘witty’ in the modern sense.”

⁶⁰ No original: “Tell me, O tell, what kind of thing is wit, / Thou who master art of it. / (...) For men led by the Colour and the Shape, / Like Zeuxis Birds fly to the painted Grape; / Some things do through our Judgment pass / As through a Multiplying Glass. / And sometimes, if the Object be too far, / We take a Falling Meteor for a Star.”

líricas, mas a demonstração de estarem conscientes de seu trabalho, o que por si repele os ataques de críticos como Drummond e Johnson no tocante a esse aspecto, acusando-os de subversivos da arte poética, rebeldes contra a originalidade somente possível de ser extraída do contato com a tradição identificada por eles como clássica, ingênuos ou despropositados versejadores sem competência.

Denonain (1956) se mostrou particularmente incomodado com a imprecisão e a negatividade atribuída ao *wit*, principalmente por Cowley e Pope, como se pudesse significar qualquer coisa e ao mesmo tempo não ser isso ou aquilo, não ser intelecto nem imaginação, nem pensamento ou vontade, nem semelhança entre palavras.

A fim de alcançar um sentido mais aproximado e exato dado ao termo pelo poetas metafísicos, o crítico francês percorreu uma série de compreensões apresentadas pela história literária desde a Modernidade e, fazendo referência a *battle of wits*⁶¹, recorrente no século XVII, que deveria ser evitada como referência ao significado da palavra, chega à conclusão de que *wit* é o freio imposto como controle e meio de equilíbrio entre os polos do intelecto e das emoções, portanto, concordando com a interpretação de Gomes a respeito da definição de Eliot.

Na intenção de dar fechamento à questão, o crítico considera que o *wit* não se resume a truques verbais ou charadas versificadas, mas procede à união de coisas dissimilares, semelhante ao que o *conceit* pretende, porém, dá um passo adiante, pois explora a capacidade humana de decifrar o que está oculto, de rastrear em seu repertório mental a gama de conhecimentos científicos e aplicá-los seja à prosa, seja ao verso, em suma, de levar às últimas consequências o jogo poético e entregar ao leitor um produto literário digno do rótulo de obra de arte.

Considera-se, portanto, que o *wit*, retomado, reinterpretado, redefinido, é o caminho de entrada para quem se proponha a investigar a poesia metafísica e o elemento explicador de por que foi possível a Donne e seus sucessores construir uma poesia de tão difícil assimilação e definição como essa de que se tenta dar algum entendimento.

Ademais, também se torna mais patente como um dos temas constantes nessa lírica de dicção hermética, contido no eixo de deus e da divindade, é manejado sem que soe como

⁶¹ Algumas dessas reuniões ocorreram, de fins do século XVI às primeiras décadas do século XVII, na *Mermaid Tavern* e se notabilizaram pela presença de, entre outros, Donne e Jonson. Tais encontros se resumiam a momentos em que os participantes bebiam, discutiam política e literatura, além de travarem debates com a intenção de testarem sua capacidade de raciocínio e argumentação (DENONAIN, 1956; KING, 1982). O *Cambridge dictionary* define o termo *battle of wits* como “a situação na qual duas pessoas ou grupos usam sua inteligência e habilidade para pensar rápido e tentar derrotar o oponente”. No original: “*the situation in which two people or two groups use their intelligence and ability to think quickly to try to defeat each other*”. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/battle-of-wits>. Acesso em: 28 jan. 2021.

tentativa de convencimento ou conversão para o leitor a respeito dos supostos valores superiores das crenças de cada um daqueles poetas.

Paul Negri (2002), por exemplo, além de Donne, identifica o excesso da presença de temas relacionados a algum sagrado ou divino, a motivos bíblicos, figuras canonizadas ou dor de haver pecado, arrependimento pelas faltas cometidas e afins na poesia de George Herbert, a quem define como um poeta de voz detidamente religiosa.

Mas não apenas a Herbert a graça do sentimento religioso é atribuída. Richard Crashaw também é tido como poeta de cuja lírica evapora o incenso das extravagâncias e dos contrastes barrocos. Henry Vaughan, poeta dividido entre o secular e o religioso e Thomas Traherne, cuja voz reflete a natureza pura das crianças, na imitação da qual residiria a chave para a verdadeira felicidade, se aliam ao primeiro.

Exemplo desse ar solene e penitencial pode-se ler no poema *A agonia* de Herbert:

Homens de ciência já têm medido montes
Sondado a fundo mares, reinos e reis;
Perscrutam o céu, medindo-o; rastreiam fontes.
Mas duas coisas há bem mais vastas, e eis
Que melhor estas convinhem a um medidor –
Poucos as sondam: são o pecado e o amor.

Vá ao Horto das Oliveiras quem quiser
Conhecer o pecado; ali, torturado
De infinitas dores, um homem vai-se ver:
Cabelos, pele, vestes ensanguentados.
O pecado é o instrumento que carrega
A dor: compele-a a nutrir-se em cada veia.

E aquele que o Amor quiser avaliar,
Procure provar o sumo que, da cruz,
Uma lança fez jorrar; diga depois
Se jamais provou de um outro similar.
Pois o Amor é esse licor, doce e divino,
Que a meu Deus soube a sangue; e a mim sabe a vinho.
(GOMES, 1991, p. 79)

A força da expressão comedida e do reconhecimento das faltas, cometidas pelo elemento humano contra seu criador, escorrem desses versos como o sangue e a água que verteram do lado ferido do filho crucificado. A dor, pelo pecado, faz padecer o pecador, mas surge como tentativa de se dar fim à aflição e de se alcançar, pelo exercício da contemplação dos sofrimentos impostos ao cordeiro inocente, a redenção que a alma peregrina há tanto busca.

O “vinho” surge como elemento ritualístico do cristianismo. Beber o vinho é beber o sangue vertido na cruz, partilhar do sacrifício da redenção. Por outro lado, há o paralelo com

significados não cristãos, até mitológicos (dionisíaco), associando o vinho à embriaguez, à juventude e, indiretamente, à ideia de inspiração poética, permitindo que, por um mísero instante, o inspirado possa partilhar “do modo de ser atribuído aos deuses”⁶² (CIRLOT, 1971, p. 374).

Nota-se que cada um desses poetas em sua escrita e na produção de uma obra que circulou primeiramente como manuscrito, quis ler o mundo ao redor sem, no entanto, abandonar as convicções alimentadas tanto pela educação que tiveram quanto pelo conhecimento que se permitiram adquirir por conta própria.

De modo que o resultado compõe o repertório dessa poesia mística e misteriosa, sublime porque trata do que encanta e assusta no mundo físico, e celeste porque aspira a cantar com os anjos ou celebrar com as ninfas, humana porque provoca o amor rejeitado e anseia o apenas contemplado, refletindo em seus olhos a imagem do objeto de desejo.

De fato, da poesia metafísica se pode afirmar apenas que não é prisioneira de seu tempo e no que pese o desconhecimento e as imprecisões pairando sobre si, também, por outro lado, pesa a seu favor, como reconhece Daunt (2004), que de tempos em tempos surjam novas vozes dotadas dessa força lírica que constrói e destrói, vigorosamente simbólica, que movimenta, confunde e esclarece, que aparenta ser indecifrável, difícil, hermética ou capaz de iluminar e se impõe como enigma a ser decifrado.

De tempos em tempos, uma flor de beleza inominável no meio da urtiga floresce e, mesmo sofrendo a ameaça de ser sufocada por qualquer planta danosa, não se intimida e cresce, desponta e dança sob o sol atento e ao mesmo tempo intimidado diante de seu incomparável brilho.

Algumas dessas flores, defende Sherry de Almeida (2013), em tese intitulada *Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do êxtase de Hilda Hilst*, despontaram longe da terra de Donne, em várias subjetividades poeticamente orientadas, uma das quais culminou na *persona* poética de Hilda Hilst, caminhando suave, mas seguindo o fluxo da predestinação, com sua voz firme e seu agudo olhar.

O resultado disso foi a constituição de um desígnio que se inscreveu profundamente em seu íntimo e apontou como seta para o futuro da poeta brasileira e neste chamado vocacional, uma espécie de presságio à grega, estava escrito um destino lírico: “Tu serás o que nasceste para ser”.

⁶² No original: “*the mode of being attributed to the gods*”.

1.3 A dupla metafísica hilstiana: fontes e ressonâncias

Desde que se deslocou como conceito do domínio filosófico para outros como o literário, o termo metafísica (substantivo ou adjetivo) sofreu apropriações de ordem semântica, de acordo com o que se pontuou nas seções anteriores, as quais foram responsáveis por significações que ora resgatavam o sentido apropriadamente filosófico, em novas chaves de leitura, ora desviavam o seu sentido para outros campos do saber, produzindo interpretações pejorativas, portanto, com intenções de desqualificação, caso que se aplicou aos poetas ingleses associados a Donne.

Seguindo uma linha de argumentação que foi estendida por Eliot (2015) e retomada na crítica literária brasileira por Daunt (2004), entre outros, há nesta já formada tradição da poesia metafísica um elemento geracional a partir do qual em tempos e locais distintos novas vozes se engajaram no estilo reconhecidamente surgido e definido na Inglaterra, que transitava do período elisabetano para o jacobino, retomando aquela dicção que conjugou pensamento e emoção e tornando esta união uma de suas principais características.

Dessa maneira, ao se voltar o olhar para Hilda Hilst, compreende-se que a poeta paulista teria sido tocada pela luz da musa metafísica, inscrevendo-se, portanto, na lista dos seguidores, não meros imitadores, de Donne, por ter assumido a tarefa de cultivar e ver fecundar nas letras brasileiras um estilo que, porém, estrangeiro, não é estranho, mas cuja irradiação se pode rastrear naqueles poetas herdeiros da tradição simbolista francesa, bem como naqueles líricos gnósticos estudados e categorizados por Cláudio Willer (2010) em *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*, entre os quais nominalmente são mencionados Fernando Pessoa e os brasileiros Dario Veloso e Hilda Hilst.

Tomando esse caminho e fechando o olhar na última citada, tem-se que o veio metafísico, seja literário, seja filosófico, atravessa a sua formação pessoal, eixo bio/gráfico, avançando em direção à sua obra, eixo literário, pois, de seu trajeto de formação, Hilst fornecerá testemunhos que garantirão o seu reconhecimento como uma escritora interessada acima de tudo em comunicar-se e que através desse ato de contato pudesse tratar de seu principal interesse: o divino e o sagrado como desdobramento daquele, conforme expressa na entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (VÁRIOS AUTORES, 1999, p. 30).

O bio/gráfico e o literário se tocam em Hilda Hilst como se tocaram no poetas metafísicos ingleses. A confissão e a deferência religiosas, herança familiar, conseqüentemente histórico-cultural, e a atuação daqueles poetas em funções eclesiásticas serviram de fonte de onde brotaram alguns dos motivos poéticos por eles tratados. Afinal, se há algo em grande medida presente na poesia metafísica, um aspecto que profundamente exala dela, isto é o elemento religioso.

Todos os poetas originalmente metafísicos se aproximaram dessa liturgia, desse rito também repetido na pena daquela mulher que aspirava a ser santa e por esse motivo empenhou-se na leitura das vidas de santos, no exercício da reclusão voluntária naquele monastério privado erguido por ela própria, a Casa do Sol, inspirada pela leitura de místicos, poetas e filósofos interessados no desvelamento dos mistérios últimos da existência.

De acordo com Laura Folgueira e Luisa Destri (2018, p. 77), a poeta confessa os motivos de seu autoisolamento nos seguintes termos:

eu senti a urgência do Tempo que escorre rápido e compreendi que precisava me isolar para meditar profundamente sobre tudo o que é decisivo: o conhecimento de nós mesmos, da natureza, da convivência com o próximo, o amor, a morte, o envelhecimento, o artista, a transcendência ao mesmo tempo lírica e metafísica da vida e de Deus, da crueldade, do júbilo, da paixão.

Além disso, é evidente que Hilst procurou outras formas de desvelamento como o dos significados ocultos das palavras, a leitura do evidente que se oculta em formas banalizadas ou não, uma espécie de etimologia poética, ou mesmo o desvelamento do já dito, bem como do indizível.

Por essa busca incessante e constantemente incompleta pelo desvelar as coisas, pessoas próximas de Hilst como Carlos Vogt (1999, p. 19) entenderam que ela usava o deboche como um instrumento exclusivo de criação, “uma antítese necessária à espécie de santidade que ela pratica diariamente na Casa do Sol, escrevendo ou não, dando ou não seqüência a sua obra já definitiva.”

Percorrendo a via dos seus pares metafísicos ingleses, Hilst uniu o grotesco e o divino, o sagrado e o profano, o riso e o clamor solene em uma dança de palavras profundamente articuladas entre si, encadeadas como as almas descritas por Donne que acima das formas humanas, os corpos, dialogavam e se esclareciam sobre o que seria mais importante e mais puro: o amor.

A conclusão extraída dessas observações é a comprovação de que os dois sentidos de metafísica se encontram relacionados na *persona* e na obra de Hilst. O filosófico se manifestou

para além da obra, na mulher que fazia experimentos de gravação de vozes em frequências determinadas, compartilhava *sightings*⁶³ com amigos próximos ou passantes da Casa do Sol, interessava-se por ufologia e física quântica, resumizando a personalidade que representava a poeta. O lírico se manteve contido, mas não aprisionado na sua literatura.

Entretanto, mesmo o trajeto de vida a que se alude não é aquele no qual se desenrolou a existência pessoal de Hilda Hilst de Almeida Prado Hilst. É outro. Trata-se do bio/gráfico que preencheu e foi preenchido pelas escolhas da escritora que impactaram diretamente a obra, caso contrário, estar-se-ia incorrendo na tentação de pôr em relação imediata a mulher e a atividade da escritora.

Dias (2009, p. 39) alerta sobre a cautela que se deve tomar nesse caso: “não devemos morder a isca”, quer dizer, não é razoável confundir a voz lírica com a da *persona* senão quando esta ecoa aquela. “Assim, a questão da literatura feminina e os posicionamentos feministas (...) não devem se sobrepor à autonomia da própria escrita da poeta paulista, singular demais para ser alinhada a estereótipos.” Afinal, ela mesma o declara que “[a]ntes de ser mulher sou inteira poeta”, em verso de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (HILST, 2017, p. 256).

Como defende Maingueneau (2001, p. 46-47) sobre a força do fundamento bio/gráfico para a obra de um escritor,

“Bio/grafia” que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida. A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita. O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no momento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida.

Em consonância com essa proposição, Denonain (1956, p. 111) depõe a respeito reforçando o papel da interioridade criativa na produção poética dos metafísicos ingleses, e antecipando a discussão do elemento bio/gráfico retomado décadas depois pelo linguista francês, nos seguintes termos:

Uma obra literária pode ser a emanção da personalidade profunda de seu autor. É todo o seu ser com suas tendências íntimas, sua experiência privada, suas emoções, é seu cérebro, seu coração e seus nervos que se exprimem pela

⁶³ Palavra inglesa frequentemente utilizada por ufologistas para se referir aos supostos registros visuais de pessoas que teriam avistado óvnis (Objetos Voadores Não Identificados).

sua voz. Mas também, a obra pode ser uma compensação ou uma consolação do que a existência não contém.⁶⁴

Não é razoável contestar que a obra de arte emana de uma *persona* e que estados de ânimo contribuam para a definição dos rumos de uma dada produção literária. Assim, críticos do nível de Eliot e Bloom, por exemplo, bem o compreenderam sem, contudo, reduzirem a obra à *persona* já que aquela é produto de um gênio criador que não necessariamente possui a obrigação de refletir a sua realidade imediata, mas pode jogar com diversos recursos estilísticos e dispositivos literários aplicados à poesia ou à prosa para dar forma e vida a um plano existencial em que suas necessidades íntimas possam livremente se manifestar. E isso está patentemente estampado e espalhado na lírica de Hilda Hilst.

Ademais, leituras recentes como a de Adam Morris (2018), em ensaio intitulado *Hilda Hilst, metaphysician*, têm defendido não apenas na poesia, mas na prosa a dimensão metafísica da escrita hilstiana, mas associando o termo à ideia do gnosticismo transcendental que não efetivamente é o cerne e o eixo motivador da poesia metafísica como concebida por John Donne e outros e seguida pela poeta paulista.

Entretanto, cabe ressaltar que a leitura adotada por Morris é ainda a prevalente e a mais compartilhada em estudos acadêmicos, ensaios, artigos científicos no tocante à obra hilstiana e provém de uma interpretação que primeiro se fez textualmente expressa na abertura assinada por Anatol Rosenfeld (1970, p. 13) para *Fluxo-Floema*, quando em uma breve passagem o crítico assevera:

A experiência poética de Hilda Hilst é ampla. Ao lado dos poetas lembrados, ama, ou pelo menos amava durante certa fase, a poesia de Hölderlin, Rilke, John Donne, Eliot, René Char, Saint-John Perse. Alguns deles afinam, em maior ou menor grau, com as tendências místicas e metafísicas de Hilda Hilst, tendências que se situam, aproximadamente, na linha da tradição platônica e gnóstico-teosófica e que se manifestam também – e particularmente – nas elucubrações físico-geométricas da sua poesia e dramaturgia.

Além desses nominalmente mencionados escritores, entre os quais figura John Donne, mestre da lírica metafísica e de quem a poeta paulista cita como epígrafe no livro de 1967 os quatro primeiros versos de um dos *Holy sonnets*, identificam-se nas dedicatórias e epígrafes de sua obra poética muitas vozes em ressonância.

⁶⁴ No original: “Une oeuvre littéraire peut être l’émanation de la personnalité profonde de son auteur. C’est tout son être, avec ses tendances intimes, son expérience propre, ses émotions, c’est son cerveau, son cœur et ses nerfs qui s’expriment par sa voix. Mais aussi, l’oeuvre peut être une compensation ou une consolation de ce que l’existence n’a pas apporté”.

Uma lista dessas contém Fernando Pessoa, em *Balada de Alzira*. Péricles Eugênio da Silva Ramos, poeta associado à geração de 45, e Aldous Huxley em *Roteiro do Silêncio*. Luís de Camões e Bernardim Ribeiro em *Trovas de muito amor para um amado senhor*, de 1960. T. S. Eliot em *Ode fragmentária*, de 1961. Jorge de Lima em *Sete cantos do poeta para o anjo*, de 1962. Nikos Kazantzakis em *Trajectoria poética do ser (I)*, de 1963-1966.

Outras referências a partir da década de 1970 são Renata Pallottini, Sylvia Plath, Alexander Solzhenitsyn, Natalia Gorbanievskaya, Federico García Lorca, Alexei Sakarov, Pavel Kohout, Piotr Yakir, Mário Faustino em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Ernest Becker, autor de estudo sobre a morte, em *Da morte. Odes mínimas*. Sórora Juana Inés de la Cruz em *Cantares de perda e predileção*, de 1983. Otto Rank e Simone Weil em *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Ricardo Guilherme Dicke em *Sobre a tua grande face*, de 1986. Vladimir Jankélévitch em *Amavisse*, de 1989. Richard Crashaw, poeta metafísico, em *Alcoólicas*, de 1990. E John Webster em *Cantares do sem nome e de partidas*, de 1995 (HILST, 2017).

Esses autores e outros mais citados nas obras em prosa e nas entrevistas como Georges Bataille e Samuel Beckett compõem a galeria dos mestres e o corpo de referências de onde certamente Hilst extraiu matéria (temas, motivos, recursos estilísticos) para escrever, sendo que Kazantzakis é um caso pontual, pois dele a poeta paulista leu *Carta a El Greco*, testamento literário publicado pela primeira vez em 1961, presente do amigo e também poeta Carlos Maria de Araújo, falecido no ano de 1962.

Coelho (1980, p. 291, grifo da autora) comentou que a presença de Kazantzakis na vida e obra de Hilda Hilst contribuiu para “o aprofundamento da *consciência terrestre*” do ser no mundo, algo bastante explorado pelo escritor grego em seu relato que inicia com um resgate de sua herança materna e paterna.

Em *Ancestors*, parte de sua caminhada biográfica, ele relata a sua herança de sangue que inevitavelmente convergiu para a formação de uma personalidade excessivamente espiritualizada, mistura de fogo e terra que ele sentia ser a sua única e mais solene obrigação harmonizar, isto é, “reconciliar os irreconciliáveis” (KAZANTZAKIS, 2001, p. 24).⁶⁵

A herança de sangue que Hilst terá de reconciliar, por sua vez, e que desaguará em sua obra, proveio da admiração pela poesia de seu pai, Apolonio de Almeida Prado Hilst, e da independência e firmeza de caráter de sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, de quem a poeta

⁶⁵ No original: “to reconcile the irreconcilables”.

paulista guardou a certeza de opiniões e a abertura para o amor como uma arte que deve ser constantemente cultivada e aprimorada.

De acordo com a biografia de Folgueira e Destri (2018, p. 67), o livro do escritor grego “teria importância fundamental para as decisões que [Hilst] tomaria na década de 1960.” Entre tais decisões consta a voluntária opção por se afastar da agitada vida social que mantivera ao longo da década anterior e se isolar nos arredores de Campinas onde, a partir de 1966, passaria a residir na Casa do Sol.

É bastante evidente que o estilo metafísico, em poesia, herdou da tradição filosófica e literária do medievo seu tom confessional e místico, além das formas de composição, mas o poliu e converteu para seus propósitos de modo que não seria possível nem coerente sustentar que a lírica metafísica é, pelas virtudes artísticas sobre as quais se estruturou, formalmente platônica ainda que as dualidades dessa corrente de pensamento se mostrem na simbologia e nas metáforas, em suma, na *imagery* explorada pela geração de Donne.

De todo modo, é significativo o reconhecimento por parte de Rosenfeld dessa linha de produção literária em Hilda. Compreensão esta que irá se manifestar também naquele estudo de Coelho, intitulado *A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época*, e repetido ainda pela mesma autora em texto integrante dos *Cadernos da Literatura Brasileira* no qual rearticula a série de ideias tratadas na década de 1980 e confirma duas tendências básicas na poesia hilstiana:

- uma, de natureza física (psíquico-erótica), centrada na Mulher, cujo *eu*, através da fusão amorosa com o *outro*, busca em si a verdadeira imagem feminina e seu possível novo lugar no mundo; e
- outra, de natureza metafísica (filosófico-religiosa), centrada no além-aparências, ou melhor, no espaço-limiar entre o profano e o sagrado, tenta redescobrir o humano, as forças terrestres e a própria Morte, como elementos indissociáveis e integrantes do grande mistério da vida cósmica (Deus, o Absoluto, o Princípio primeiro...) (COELHO, 1999, p. 67, grifos da autora).

Nota-se tanto na citação de Rosenfeld quanto na de Coelho a inclinação da metafísica para o filosófico e daí se movimentando no registro bio/gráfico e na escrita de Hilda, contudo, pontuou-se, essa linha de articulação é mais forte e perceptível naquela assinalada fase de formação.

Na voz desses críticos e de outros estudiosos da poeta paulista tem prevalecido, portanto, a interpretação de uma Hilst metafisicamente mais filosófica enquanto o presente estudo se orienta para a exposição de uma Hilst metafisicamente mais lírica.

Tal linha de argumentação mantém-se ainda bastante vigorosa nas análises que têm incidido sobre a *persona* e a produção em versos de Hilda Hilst como se pode observar, por exemplo, no estudo de Geruza Zelnys de Almeida (2005, p. 10), *A (meta)física poética e Hilda Hilst*, no qual a autora reconhece a abertura do entendimento metafísico sobre Hilst e se dispõe a analisar-lhe a metafísica “demonstrando que, por meio dos procedimentos imagéticos próprios da poesia, a questão metafísica se comprova tanto pelo retorno ao físico textual, quanto para além dele.”

Para Almeida (2005, p. 19), portanto, Hilda Hilst preserva em sua postura poética metafísica o tom filosófico, “especulativo-abstrato”, já identificado nela por outros autores, não sendo seu objetivo compreender como esse dito estranho estilo, o metafísico de vertente inglesa, se acomodaria na maneira de compor da poeta paulista, concentrando-se na explicação dos vínculos entre física e filosofia de modo a explorar a construção do poema, que se torna coisa, que se torna visível, que se desdobra no fazer poético hilstiano no plano da visualidade.

É importante destacar, e isto o faz Sherry de Almeida (2013) para esclarecer as tonalidades que a metafísica hilstiana manifestará, que a cada reaparecimento do estilo metafísico, resgatando-se a ideia do elemento geracional anteriormente postulado, não se vê o que fora produzido anteriormente como se se tratasse de reprodução ou como se ao falar deste tipo de poesia que ressurgiu em gerações e em culturas distintas se estivesse afirmando a continuidade de um padrão, legado ou herança à qual a geração posterior é devedora, isto é, se há um modelo de poesia metafísica, este imperiosamente deverá ser respeitado, suas regras mantidas, sua métrica seguida, suas temáticas tratadas. Não é disso que se trata.

Os poetas metafísicos de cada época mantêm principalmente a ideia geral do que esse tipo de poesia representa e exploram seus recursos estruturais, mas seus tempos são outros e para tanto devem a eles se adaptar “perseguido uma trajetória crescente de desintegração do intelecto”, isto é, desde Donne, deste a Emily Dickinson, dela a Laforgue e deste a Blaise Cendrars e T. S. Eliot, a poesia metafísica nem é a mesma, porque são outras vozes que a expressam, como há renovação no sentido de se notar que cada expoente imergirá nas inquietações que seu tempo cria ou que dele serão típicas.

Daí se poder afirmar que em linha de sucessão a poética de Hilda Hilst “renova a de Fernando Pessoa, não como tributária, como obra discipular estanque, mas transfiguradora; enfim, transgressora como pede todo o processo de renovação de uma tradição” (ALMEIDA, 2013, p. 81).

Em suas discussões sobre o tema, Daunt (2004) retoma a fala do crítico literário inglês George Saintsbury, a quem considera como indispensável para o conhecimento dos poetas

metafísicos de língua inglesa, pois foi seu trabalho *Minor poets of the Caroline Period*, publicado em três volumes, respectivamente 1905, 1906 e 1921, que serviu de importante fonte crítica de conhecimento desses poetas, surgido em data anterior aos estudos de Herbert Grierson e T. S. Eliot.

Para Saintsbury, o que define um poeta como metafísico é sua busca por algo que transcenda o mundo físico ou natural, permitindo-lhe ascender a dimensões superiores, tocar o inefável (ALMEIDA, 2013), o mesmo inefável relatado acima e ao qual Hilda Hilst vinculou sua tarefa de ser poeta.

Ainda de acordo com Daunt (2004, p. 99-100, grifo do autor),

A principal característica da poesia metafísica na maior parte do tempo e em todas as suas *reencarnações* através dele é a de lograr elevar o sentimento a regiões comumente alcançadas por intermédio do pensamento abstrato; e de transportar o pensamento, sem prejuízo de suas funções (...) para as esferas do sentir. Em outros termos, o que é ordinariamente apreensível apenas pelo pensamento torna-se, na poética metafísica, sensação e o que é sensação, sentimento transforma-se em pensamento sem deixar de ser sentimento, sensação.

Em outros termos, ainda, a poesia metafísica é capaz de fornecer o equivalente emocional do pensamento, sem deixar de ser emoção, já que é poesia. Nela emoção e pensamento fundem-se nas mãos do poeta metafísico, sem que permaneçam indistintos, uma vez que sua fusão não dissipa, dissimula ou elide nenhum dos termos, nem escamoteia nenhum deles. Quando intelecto e emoção se estimulam mutuamente ao redor do objeto poético, a imagética intensifica-se. Os significados são distorcidos, semelhanças inesperadas são impostas sempre com a finalidade de produzir um prazer deliberado.

As observações de Daunt bem asseguram que a poesia metafísica não perde em qualidade aquilo denunciado pelos críticos da época, semelhante ao que fez Samuel Johnson ao pô-la como excessiva e obsessivamente intelectualizada, sacrificando o prazer e a emoção em favor dos recursos da retórica e da lógica, de estruturas de pensamento e criptografando em versos, quer dizer, investindo no hermetismo, o que já é por si de apreensão por vezes difícil.

Afirmar que uma porção da poesia hilstiana é metafísica implica na afirmação de que Hilda Hilst esteve sempre enfrentando momentos de assombro, pois este é o elemento definidor da experiência metafísica e que será preservado na lírica da geração de Donne. “[É] o momento inicial da via de acesso que o homem percorre para chegar ao sentido mais profundo do ser”, já que o assombro “causa impacto, admiração, maravilha, espanto, terror, arrebatamento” (SILVA, 1994, p. 12).

Almeida (2013) comenta que tanto em poesia quanto em prosa Hilst seria metafísica, mas independente da forma de escrita, compreende-se que a maioria dos autores preserva o

posicionamento de enxergá-la originalmente filosófica, enquanto ainda é menor o número daqueles que a leem pelas lentes da metafísica lírica.

De todo modo, percebendo-se uma dupla metafísica em ação na aura que emana de Hilda Hilst, uma filosófica, que se refletirá na obra em certa medida e até certa altura, e outra literária, às vezes convivendo e às vezes completamente apartadas, entende-se que o motivo por que sua prosa também pode ser caracterizada como metafísica reside na feitura de cada um dos livros encaixados nesse gênero.

Tais obras exalam poética quando se pode notar uma estilística característica do fazer poético, atenta ao ofício de moldar palavras, à incrustação de paisagens em versos, de imagens em sons, dando-se atenção à quebra dos padrões da narrativa, um dos quais remete à forte presença do enredo, “para valorar questões metafísicas mais afins ao corpo do poema do que à prosa, embora sejam justamente gestos como o de Hilda que inibam, sobretudo a partir da prosa moderna, separações estanques nesses campos” (ALMEIDA, 2015, p. 18).

Se Hilda Hilst serpenteou, poetizando como fizeram antes de si Donne e outros, é porque sua escrita em prosa e verso adquiriu esse tom de endereçamento ao e perquirição do Ser. É o que se pode aventar, por exemplo, quando poetiza a morte, cuja possível vinculação com o eixo de produção de existência parece implicar a entrada em uma esfera existencial única. Dessa perspectiva, a morte não quebra a vida, mas conduz o ser para um mergulho nos impulsos humanos contraditórios que compõem a relação ser e não ser.

Elaine Cristina Cintra (2009, p. 55, grifos da autora), apontando a função do desejo na poesia de Hilst, faz uso da compreensão de Nelly Novaes Coelho quando esta propõe a presença de uma dualidade, reforçadora do que se vem defendendo, na autora objeto de estudo. Há um eixo de percepção mais físico, “cujo *eu*, através da fusão amorosa com o *outro*, busca em si a verdadeira imagem feminina e seu possível novo lugar no mundo”. E a seguir, um metafísico marcado pelo embate entre sagrado e profano, intentando ser absorvido por um absoluto inominável e inacessível.

Essa dualidade se constrói marcada pelos temas selecionados por Hilda Hilst para o ofício de poetizar. Como ressalta Pires (2009), são temas fundamentais para a sua obra, entre os quais figuram Deus e a morte, o eu voltado para a sua consciência ou em contato com o outro, a marca da finitude gravada no ser, bem como a solidão do poeta confinado neste plano existencial e sua condição artística.

Essa miscelânea de coisas, nomes, temas, referências, impõe-se com uma força extraordinária, constantemente impulsionando a poesia hilstiana de tom metafísico em direção ao rompimento de quaisquer limites com os quais se depare e a uma abertura incessante para o

supostamente banal de ser poetizado, quer dizer, há mais um emaranhamento lírico apontando para um horizonte infinitamente posto como se cada poema pudesse representar no seu fim o início de outro.

Essa continuidade indica justamente a formação de um discurso que executa a função de associação, pois uma coisa fala de outra ou um assunto abre de alguma forma espaço a outro, sendo não assuntos distintos, mas que se tocam, se esbarram, se invadem, configurando a obra hilstiana como um todo que se preocupa com o que assombra e desperta o olhar para contemplar o simples, às vezes ordinário, às vezes inovador, mas que em alguma medida cause incômodo ao ser.

Exatamente desses incômodos, dessas artimanhas do pensamento, somando lógica, retórica e emoção, desses caminhos sinuosos conduzindo a momentos de renovação poética, desses modos particulares de operar o verso, de trabalhar a palavra, de construir imagens associando coisas díspares, de estender a metáfora aos seus limites, dessa série de reconfigurações realizadas pelos ingleses é que a tese vem se ocupando e em cada passo dado se propondo a descortinar uma nova inquietação contida nesse intrincado edifício chamado poesia metafísica.

2 POESIA METAFÍSICA: a força de uma lírica de dicção elevada

Como produto de uma época específica, durante a qual turbulências históricas fundamentais provocaram mudanças na estrutura social e no sistema de crenças, a poesia metafísica mostrou-se sempre muito aberta para absorver ao invés de rechaçar incorporações temáticas.

Ler o momento que serviu de base de formação dessa lírica que elevou sua voz e se destacou do interior da literatura inglesa é uma via necessária para se alcançar outros espaços de reflexão, pois apesar das tentativas da crítica seiscentista de denunciá-la para que fosse objeto de escárnio público e motivo de aprisionamento em seu tempo, a poesia metafísica deslocou-se para além do século em que foi originalmente gestada.

A intenção é justamente de compreender os condicionantes seculares e culturais que permitiram o seu florescimento. Aliado a isso, quer se compreender também o que a diferencia como corrente poética de outras daquele instante que foi o século XVII, bem como as razões por detrás de seu ressurgimento nas primeiras décadas do século XX, em tempo consideravelmente distante do fenômeno que se efetivou em solo europeu, ecoando, por exemplo, no Brasil.

Outro ponto de destaque a ser explorado no presente capítulo é se há alguma coerência em se afirmar que o círculo integrado por poetas organizados inicialmente de maneira informal ao redor da figura de Donne compõe uma escola ou se somente o olhar contemporâneo assim a concebeu para fins de caracterização. Esses são os tópicos que se há de comentar a seguir.

2.1 Contexto de época: o Renascimento inglês, séculos XVI e XVII

Na história da literatura inglesa da primeira metade do século XVII, registra-se o surgimento de uma série de correntes em poesia bastante heterogêneas, entre as quais a dos poetas metafísicos, mas que mantinham uma raiz histórica comum: herdavam do humanismo que adentrou na cultura do país durante o reinado do primeiro monarca dos Tudors, Henrique VII, a visão de mundo no qual o ser humano ocupava lugar de destaque no ordenamento do cosmos. Ao mesmo tempo, ainda conservavam muitos elementos do platonismo medieval que pressupunha uma perspectiva ideal da vida em sociedade e das relações dos súditos com a corte.

Inicialmente, a literatura do humanismo inglês esteve mais interessada no resgate do passado que no visar o futuro, vislumbrando aquele com certa nostalgia e este com muito ceticismo, enquanto se detinha em reproduzir as referências recebidas de outros países (Itália,

França e Alemanha), mais do que em criar para si um impulso artístico próprio. Pessimismo que refletia o momento histórico atravessado pela Inglaterra, com destaque para as Guerra das Rosas (1455-1485).

Por outro lado, é significativo que eventos de alcance mundial à época como as navegações europeias intensificadas entre fins do século XV e o seguinte, e a popularização da prensa causaram impactos culturais capazes de produzir toda uma literatura que louvava as novas possibilidades de expansão e aprimoramento pessoal que se descortinavam para a sociedade europeia de então. Movimento do qual a obra *Utopia* de Thomas More é um dos reflexos.

O reinado de Elizabeth I, filha e última representante da dinastia Tudor, viu o florescimento de uma poesia que se sustentava tanto do verso da corte escrito por homens vinculados à nobreza quanto de um tipo de balada que se direcionava às demais classes da sociedade.

Essa dupla fonte de inspiração poética produziu diversas antologias amplamente conhecidas e divulgadas como a *Tottel's Miscellany* (1557), a *England's Helicon* (1600) e a *Poetical Rhapsody* (1602), reunindo produções de nomes famosos da época como Thomas Wyatt, Michael Drayton, Thomas Campion, John Donne, Walter Raleigh e John Davies (CHARLTON; SPUFFORD, 2003; LOVE; MAROTTI, 2003).

A literatura elisabetana também testemunhou a consolidação de uma série de gêneros e escritores, dos quais cabe destacar a produção em prosa e poesia de Sir Philip Sidney; a lírica modelar e com forte apelo mitológico de Edmund Spenser; o potente verso branco e a inovadora rima no *Fausto* de Christopher Marlowe e o excepcional conjunto da obra dramática de William Shakespeare, ainda nascente.

A transição para o reinado de Jaime I se deu com a morte da rainha virgem em março de 1603 e representou mais que uma mudança de regentes, uma mudança de mentalidade, apesar da continuidade e permanência de alguns traços culturais que vinham acompanhando a sociedade inglesa desde sua entrada na Modernidade, entre os quais, o moralismo religioso que se adensou com o rompimento entre o país e o catolicismo romano durante o termo de Henrique VIII, evento aprofundado em 1533, convertendo-se na feroz condenação de tudo o que contrariasse a nova linha de comportamento e o novo conjunto de virtudes contidos no protestantismo inglês.

Os nomes mais conhecidos do período literário anterior, Sidney, Spenser e Marlowe, estavam mortos. Desse grupo, restou apenas Shakespeare, unindo-se a Francis Bacon, John Donne e Ben Jonson para formar o núcleo que iria definir os rumos da literatura jacobina, na

prosa e na poesia, ainda que apenas do bardo de Avon seja possível afirmar ter alcançado público reconhecimento a ponto de se destacar como verdadeiro expoente desse período literário.

É possível complementar tal apontamento observando as excessivas contraposições características contidas nesse fluxo histórico. Se por um lado, a religião orientou a vida em sociedade, cujo apelo ético pretendeu direcionar os rumos de uma vida voltada para o agradar a divindade, por outro, firmou-se uma corrente de pensamento que utilizava a seu favor e para demarcar a sua posição os avanços tecnológicos alcançados até então.

A esse respeito, Bush (1962, p. 93) destaca que

Bacon repudia o estudo das causas primeiras [isto é, do metafísico] e se empenha no estudo das coisas [do mundo físico]. Ao progresso material ele sacrifica aquela escala de valores divinos e humanos cujas melhores mentes da antiguidade, da Idade Média, e da Renascença se esforçaram para fazer prevalecer. Bacon não apenas trouxe a filosofia de volta à Terra, mas a confinou nas quatro paredes de um laboratório nas quais Paulo e Tomás de Aquino, Erasmo e Milton, Sócrates e Montaigne seriam sufocados. É claro que devemos reconhecer que aquele momento precisava de [um] Bacon, e o novo profeta encontrou discípulos dispostos [a apoiar seus posicionamentos]. Enquanto revelações astronômicas e teorias ajudavam a lançar um manto de melancolia sobre a mente do início do século XVII, a ciência aplicada trazia uma mensagem de otimismo infinito.⁶⁶

No entanto, é preciso compreender que a visão da ciência renascentista como inimiga da religião e destruidora de um modelo de se fazer arte, sustentada ainda por parte da crítica literária, encontra um contraponto interessante na percepção de que, ao contrário, ciência, com um novo corpo filosófico, e arte, destacando-se a poesia, beneficiaram-se mutuamente em vez de se declararem ferozes antagonistas que deveriam se enfrentar no palco da Modernidade.

Tal proposição se apoia na descrição de Robert Hinman (1970, p. 149, grifo do autor) para quem

[o]s historiadores da literatura, escalando a ciência como vilã, esquecem, às vezes, que Galileu foi um talentoso poeta. Ao discutir a influência adversa do pensamento do século XVII, eles, às vezes, ignoram as fáusticas implicações criativas do *Discurso do método* de Descartes, a relação entre a Atlântida de

⁶⁶ No original: “Bacon repudiates the study of first causes and applies himself to the study of things. To material progress he sacrifices that scale of divine and humane values which the best minds of antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance had striven to make prevail. Bacon not only brought philosophy down to earth, he confined it within the four walls of a laboratory in which Paul and Aquinas, Erasmus and Milton, Socrates and Montaigne, would have suffocated. Of course we must acknowledge that at the time there was need of Bacon, and the new prophet found willing disciples. While astronomical revelations and theories helped to cast a pall of melancholy over the mind of the early seventeenth century, applied science offered a message of infinite optimism.”

Bacon e o mundo dourado de Sidney, a estrutura mítico-metafórica que sustenta o nominalismo de Hobbes. Além disso, eles, às vezes, parecem confundir arte com religião ortodoxa, pois é a ameaça à última que tais obscurantistas contemporâneos como Henry Stubbe evocam quando atacam a nova filosofia, e não sem frequência esses inimigos da ciência do século XVII – Meric Causaborn, por exemplo – são inimigos da poesia também.⁶⁷

Desenhando-se como um momento de profundas transformações e pouca estabilidade, o século XVII foi impactado por uma visão humanista que olhava para o passado e temia o futuro, pela circulação de manuscritos como tendência literária recorrente, por uma considerável parcela de iletrados, pelo sistema de patronagem identificado com a prestação de favores entre realeza e súditos e o pesado conteúdo ideológico contido na linguagem e nas práticas religiosa capaz de servir de instrumento de devoção e controle.

Pela conjugação dessa série de elementos contrastantes e inter-relacionados é que surgirão no findar do reinado de Elizabeth e início do de Jaime correntes de poetas nada homogêneas e sem necessariamente um fundo referencial em comum, os quais irão refletir todos os impasses e oposições, avanços e retrocessos característicos do tempo e da sociedade em que viveram.

Uma das mais controversas e discutidas dessas correntes é a dos poetas metafísicos dos quais a voz que alto tem ecoado ao longo dos séculos até os dias que correm é a de John Donne, mas que, igualmente, produziu prolíficos gênios poéticos como os devotos George Herbert e Richard Crashaw, além de Henry Vaughan e Andrew Marvell, o último bastante elogiado pela qualidade da sua escrita, bem como o inovador Abraham Cowley.

Tratam-se de personalidades às quais o ensaio de Johnson rendeu aquela fama infame de raça de poetas excessivamente intelectuais e deformadores da arte poética. Contudo, se alguns preconceitos a respeito desses foram superados, é importante notar como suas obras têm e vêm despertando interesse e inspirando gerações de vozes ao redor do mundo.

Mas é possível afirmar que se está realmente diante de uma raça específica de poetas, de uma escola lírica, de uma corrente literária? Ou o que se poderia efetivamente afirmar a respeito desses escritores? Essa é uma questão que a seção seguinte pretende sobrevoar a fim de compreender, possivelmente alcançar algum esclarecimento a partir de critérios extraídos

⁶⁷ No original: “*Historians of literature, casting science as villain, sometimes forget that Galileo was a talented poet. In discussing the adverse influence of seventeenth-century thought, they sometimes ignore the creative Faustian implications of Descartes Discourse on Method, the relationship between Bacon’s Atlantis and Sidney’s golden world, the mythic-metaphoric structure supporting Hobbe’s nominalism. Furthermore, they sometimes appear to confuse art and religious orthodoxy, for it is the threat to the latter that such contemporary obscurantists as Henry Stubbe evoke when they attack the new philosophy, and not infrequently these seventeenth-century foes of science – Meric Causaborn, for example – are foes of poetry as well.*”

das referências que se vêm explorando, mas não se conserva a ideia que se haverá de silenciar todas as dúvidas ainda existentes sobre esse quesito.

2.2 Os poetas metafísicos: a escola de Donne?

Desde a sentença do Dr. Samuel Johnson sobre aquela particular raça de poetas que teria surgido nas primeiras décadas do século XVII e deveria apropriadamente ser denominada de metafísicos, localizando-se na transição do reinado de Elizabeth para o de Jaime, impôs-se uma dificuldade no que diz respeito a quem seriam, de fato, esses poetas, isto é, quais poetas na tradição literária de língua inglesa poderiam ou não ser chamados de metafísicos?

E de um determinado poeta, poder-se-ia afirmar ser metafísico em toda a sua obra ou apenas em parte? Que critérios foram ou são utilizados para determinar uma coisa e outra? Tal problema, aliado ao da imprecisão de significado da palavra metafísica, foi respondido de maneira também incerta por críticos literários da época e da contemporaneidade.

A fim de prosseguir nessas considerações, um importante comentário baseado na citação de Johnson (1818) é sobre o uso por ele feito da palavra raça (*race*), que teria uma referência mais literária ou quem sabe estaria indicando o sentido explorado pela mitologia grega quando trata das cinco idades ou eras da humanidade, querendo destacar a nobreza que a palavra poderia conter.

Indícios de que uma dessas seria a sua intenção sobressaem-se na definição que consta em seu *A dictionary of the english language*, volume 2, no qual se leem para amparar a explicação do verbete em foco citações de John Milton, John Dryden, George Chapman e John Locke.

Para o crítico, portanto, atribui-se à raça o significado de família, de geração. Deve-se dar destaque a essa ideia de geração para falar dos poetas metafísicos porque será adotada, principal e primeiramente, por Eliot nas leituras referenciadas em capítulo anterior e também por Daunt, segundo já se evidenciou.

A maior parte dos teóricos que lista expoentes dessa corrente lírica inicia com a menção ao nome de John Donne, variando mais quanto aqueles que poderiam ser incluídos como seus seguidores, sucessores ou imitadores, apesar de se compreender que de maneira alguma constituíram um grupo homogêneo ou intencional e, bem se o demonstrou, foram assim identificados por autores que tinham em mente algumas características particulares e uma visão de poesia e de metafísica herdada do medievo.

Em se tratando de tentar identificar os poetas considerados metafísicos pela crítica, cabe iniciar com a observação feita por Denonain (1956, p. 64) de que “[o] primeiro ensaio sistemático de agrupamento ao redor de Donne de alguns de seus contemporâneos e seus sucessores é aquele que foi estabelecido por Alexander Pope”.⁶⁸

A lista do poeta e crítico, reproduzida por um de seus biógrafos, Owen Ruffhead, contém nomes que estarão completamente ausentes de outras como William Davenant, Michael Drayton, Thomas Overbury, John Davies, Sir John Beaumont, William Cartwright, Sir John Mennes.

Denonain desenvolve comentário explicando que de todos os citados, apenas quatro poderiam efetivamente ser aproximados de Donne, os quais seriam Thomas Carew, Richard Crashaw, Abraham Cowley e John Cleveland. Para o teórico francês, alguns desses poderiam melhor ser agregados em outros movimentos literários do período como um relacionado a Spenser e outro a Jonson, este último reconhecido na história literária inglesa como a Tribo de Ben.

Após Pope e antes de compor uma lista, Johnson (2009, p. 17) defende que o estilo metafísico personificado na voz de Donne, de quem Jonson se aproximaria, teria sido absorvido de contato com o poeta italiano Giambattista Marino, e ao mencionar os ilustres imitadores do primeiro, os quais também chama de “imediatos sucessores”⁶⁹, dispõe os nomes de John Suckling, Edmund Waller, John Denham, Abraham Cowley, John Cleveland e John Milton. De todos, o crítico aponta apenas Cowley como o único poeta no qual a dicção metafísica se manteve constante.

Outros autores compuseram listas cuja presença de Donne e Cowley se mantiveram. Na conhecida antologia de Grierson (1965), publicada pela primeira vez em 1921, além dos citados até aqui, o sumário registra John Hoskins, Sir Henry Wotton, Aurelian Townshend, Lord Herbert of Cherbury, Thomas Carew, William Habington, Sir John Suckling, Sir Francis Kynaston, Sidney Godolphin, John Cleveland, Sir William Davenant, Richard Crashaw, Richard Lovelace, Henry Vaughan, John Hall, Thomas Stanley, Henry King, Andrew Marvell, Katherine Philips, John Milton, George Herbert, Francis Quarles, Edward Sherburne, Samuel Butler.

Na sua primeira leitura, Eliot (2015, p. 711) censura Johnson por haver excluído de sua lista “muitos poetas que nos parecem pertencer a esta categoria [dos metafísicos]: Crashaw,

⁶⁸ No original: “[l]e premier essai systématique de groupement autour de John Donne de certains de ses contemporains et de ses successeurs est celui qu’aurait établi Alexander Pope”.

⁶⁹ No original: “immediate successors”.

Marvell, King os dois Herberts [os irmãos Edward e George], Vaughan, Benlowes e evidentemente Traherne que não era conhecido, passa despercebido.”⁷⁰

Denonain (1956), citando o estudo de Robert Lathrop Sharp, publicado pela primeira vez em 1940, retoma uma ideia anteriormente explorada por Eliot (2015), segundo a qual os poetas metafísicos, longe de constituírem um movimento de época uniforme, estritamente confinado na Inglaterra do século XVII, na verdade, vêm se sucedendo ao longo da história da literatura ocidental, compondo gerações de poetas que floresceram em séculos passados e não de florescer nos que virão, sendo possível identificar sua presença em tradições literárias de diversos países.

Dessa forma, mantendo-se a ênfase especificamente nos tempos de Donne, já seria possível falar de duas gerações: a primeira de próximos, ou seja, aqueles em atividade enquanto o poeta ainda era vivo, quais sejam, “Lorde Herbert, George Herbert, Henry King, que foram exatamente contemporâneos; depois [aqueles escrevendo após a morte de Donne,] Crashaw, Cleveland, Cowley, Marvell e Vaughan, formando uma espécie de segunda geração” (DENONAIN, 1956, p. 66).⁷¹

A antologia de Gomes (1991), até o momento, única organizada no cenário literário brasileiro em referência ao tema de que se tem conhecimento, inclui os nomes de William Shakespeare, John Donne, George Herbert, Henry Vaughan, Richard Crashaw, Andrew Marvell, Henry King, Francis Quarles, Abraham Cowley e T. S. Eliot.

Enquanto a de Negri (2002) comporta além de Donne, os nomes de Andrew Marvell, George Herbert, Richard Crashaw, Henry Vaughan e Thomas Traherne. A novidade da antologia de Harold Bloom (2008), por exemplo, é acrescentar o nome de Robert Herrick ao lado de John Donne, Andrew Marvell, George Herbert e Richard Crashaw.

Diversas outras antologias, coletâneas ou estudos temáticos listam com algumas variações esses mesmos poetas, mas conservando os nomes de Donne, os dois Herberts, King, Crashaw, Cleveland, Cowley, Marvell, Vaughan e Traherne pelo menos, permitindo compreender que esse seria o núcleo nada homogêneo que alguns críticos visualizam quando falam ou discutem a poesia metafísica inglesa do século XVII.

Curioso notar nesse autores que o principal critério para determinar se um poeta é metafísico ou não é sua aproximação com a escrita de Donne, quer dizer, este é efetivamente

⁷⁰ No original: “many poets who seem to us to belong to this category: Crashaw, Marvell, King the two Herberts, Vaughan, Benlowes and of course Traherne who was not known, pass unmentioned.”

⁷¹ No original: “Lorde Herbert, George Herbert, Henry King, qui furent exactement contemporains; puis Crashaw, Cleveland, Cowley, Marvell et Vaughan, formant une sorte de seconde génération.”

interpretado como o iniciador, o ponto de partida de um novo estilo, inovador de uma lírica que estaria interessada, em romper com o passado tanto medieval quanto clássico e buscar no contexto mais próximo de si a inspiração para uma dicção que ao mesmo tempo quer assombrar e soar celestial, quer versejar sobre o paraíso, mas também sobre o cadáver da amada, quer imitar formas do religioso e subverter o misticismo sem abrir mão de levar o uso da metáfora até a beira do precipício e de lá ameaçar arremessá-la enquanto sorridente contempla a sua queda.

Para Emden (1986, p. 2), necessário se ter em mente que Donne e seus associados não foram poetas que levaram às últimas consequências as especulações filosóficas de que tomaram conhecimento, como Milton fizera e antes deles o poeta e filósofo Lucrécio. “Apesar de estarem intensamente interessados nas especulações típicas de seu tempo, (...) usaram a filosofia, a teologia e a ciência popular [unicamente visando a criação poética] em suas imagens.”⁷²

Aspecto também importante, em se tratando dos poetas metafísicos, são as referências temáticas que orientaram seus versos. Nesse quesito, tais escritores lançaram mão de variadas fontes, não se atendo a apenas uma linha de pensamento como base de sua lírica, pois de acordo com King (1982, p. 12-13):

Marvell, Vaughan e Traherne estão entre os poetas cujo trabalho reflete uma nostalgia da inocência paradisíaca, e uma familiaridade com os vários estágios de ascensão através da recordação, da purificação e da iluminação rumo à comunhão espiritual. Tal poesia está em alguns momentos repleta de hermetismo, neoplatonismo e outros modos de misticismo que ofereciam refúgio das incertezas políticas do tempo [em que viveram].⁷³

Um outro elemento que aproxima esses poetas é o círculo social frequentado por eles. Duncan (1959, p. 7), como exemplo, menciona que Henry King e os irmãos Herbert “eram amigos de Donne (...). Cowley e Crashaw eram amigos íntimos, e Marvell estava em Cambridge ao mesmo tempo que eles estavam. Entretanto, cada um desses poetas deixou sua marca distintiva no estilo metafísico.”⁷⁴

⁷² No original: “*Yet they are intensely interested in the speculations current in their time, (...) they use philosophy, theology and popular science in their imagery.*”

⁷³ No original: “*Marvell, Vaughan and Traherne are among the poets whose work shows a nostalgia for paradisaical innocence, and a familiarity with the various stages of ascent through recollection, purification and illumination towards spiritual communion. Such poetry is sometimes tinged with Hermeticism, Neo-Platonism and other modes of mysticism which offered a refuge from the political uncertainties of the time.*”

⁷⁴ No original: “*were friends of Donne (...). Cowley and Crashaw were intimate friends, and Marvell was at Cambridge at the same time that they were. However, each of these poets left his distinctive mark upon the metaphysical style.*”

Ainda na busca de pontos de proximidade entre alguns expoentes da poesia metafísica do século XVII, Emden (1986) destaca que Donne, Herbert, Vaughan e Marvell tiveram uma formação em comum, a qual consistiu de estudos bíblicos, independente da vinculação religiosa, pois Donne, a princípio, era católico, Herbert e Vaughan eram anglicanos e pelo menos o pai de Marvell mantinha relação com o puritanismo da época, portanto, a religião desempenhou papel central em suas vidas e percursos educacionais.

Complemento disso é o fato de todos possuírem conhecimento profundo das línguas e cultura latinas e de a literatura italiana notadamente ter exercido fascínio em alguns. Ademais, todos ou frequentaram Oxford ou Cambridge. Tal conjunto de conhecimentos necessariamente fazia parte da educação na Renascença e foi importante elemento responsável na definição da lírica que esses e outros escritores compartilharam sob o rótulo de metafísica.

Nesse quesito particular, que é o vínculo religioso, já se pode perceber também a aproximação dos metafísicos ingleses com Hilst porque, de acordo com apontamento de Victor Heringer (2017, p. 543), “Hilda Hilst teve uma sólida formação católica.” Esse traço resgatado da dimensão subjetiva coaduna-se com o aspecto observado no trajeto bio/gráfico da geração de Donne no tocante à sua formação e inscrição como católicos ou protestantes, ou seja, como cristãos.

Austin (1992), estudando as vidas de Donne, George Herbert, Crashaw, Vaughan e Traherne, afirma que alguns dos aspectos a aproximá-los foram o fato de, à exceção do último, todos compartilharem descendência galesa. Todos, à exceção de Vaughan, terem sido consagrados em alguma função religiosa. Todos terem sido ou afetados pelos efeitos da Guerra Civil (1642-1651), caso de Crashaw e Vaughan, os quais se exilaram para fugir de perseguições, ou pelos caprichos da corte, ocorrido com os demais.

Além disso, afirma Daiches (1996, p. 360), é preciso atentar que há distinções pontuais difíceis de se ignorar entre esses poetas considerados metafísicos, distinções essas que findam mais por afastá-los que os aproximar. “Donne permanece distante, ao mesmo tempo cronológica e temperamentalmente, dos demais poetas aos quais o termo ‘metafísico’ é geralmente aplicado.”⁷⁵ E isso não pode ser ignorado.

Por essa razão, segundo Duncan (1959), sustentar que Donne seja o líder de uma escola como se reconhece ter sido Ben Jonson, esbarra justamente no problema da própria imagem

⁷⁵ No original: “one must make distinctions among the metaphysical poets themselves, who are less like each other than has often been supposed. Donne stands apart, both chronologically and temperamentally, from the other poets to whom the term ‘metaphysical’ is generally applied.”

que a opinião de alguns contemporâneos de seu século construiu sobre si, em nenhum momento associada à de um líder ou fundador.

Nota-se, em razão disso, que o poeta inglês é uma figura dúbia: é o Doutor Donne, homem de inteligência notável, apreciável, enciclopédica, orador estimado, e ao mesmo tempo não passaria de um provável inovador, um reformador de segunda ordem da poesia cujos excessos cometidos contra a arte da poesia mais desmerecem que o fazem alcançar a plena estima de seus contemporâneos.

Traçando uma linha das acusações a favor desse argumento de uma escola de poesia metafísica liderada por Donne, também ocasionalmente denominada de *Donne's Circle*, *School of Donne*, *School of Wit* ou *School of False Wit*, mencionando uma das principais características do estilo, o *wit*, vê-se que essa foi ação tomada por parte da crítica e que nenhum dos poetas agrupados sob o rótulo em questão teria contribuído diretamente para tanto, que esses títulos não passam de etiquetas cômodas e simplistas de uma só vez. Por isso, finalizando suas considerações a respeito desse aspecto, Denonain (1956, p. 88) explica que

[a] admiração que o seu talento desperta [de Donne], a originalidade do seu gênio, a certeza de seu julgamento não parecem tê-lo ornado, aos olhos de seus contemporâneos imediatos, com a auréola de chefe de escola. É que, talvez, sua arte fosse realmente inimitável e não pudesse se transmitir por simples cópia de modelos, muito menos por receitas práticas. Tentar imitá-lo foi inútil, era necessário, antes de tudo, estar em seu nível intelectual e poético.⁷⁶

Nota-se que não há qualquer intencionalidade manifesta por Donne seja a favor de uma corrente ou movimento literário, seja pela liderança de uma escola de poesia. O que se comprova é a frequência de seus contemporâneos, principalmente, ou dos críticos escrevendo em momento posterior à sua morte sobre o protagonismo que o escritor inglês teria no tocante ao uso de recursos que reconhecidamente apresentavam inovações na poesia, bem como a ressonância de sua obra sobre outros escritores de seu tempo e além.

Donne, particularmente, não foi adepto de excessiva publicidade e sequer compartilhava da visão ou aspiração de que seus poemas e quaisquer outros escritos fossem copiados ou editados em formato de livro para se tornarem de conhecimento público. Eram composições privadas, como acentuava em correspondência para pessoas próximas, e não despertava seu

⁷⁶ No original: “L’admiration que suscite son talent, l’originalité de son génie, la sûreté reconnue de son jugement ne semblent pas l’avoir paré, aux yeux de ses contemporains immédiats, de l’auréole du chef d’école. C’est que, peut-être, son art était vraiment inimitable, et ne pouvait se transmettre par simple copie de modèle, encore moins par des recettes pratiques. Tenter de le suivre était inutile; il fallait, d’avance, être à son diapason intellectuel et poétique.”

interesse que circulassem, muito menos obter algum lucro com elas, pois concebia os usos da arte de maneira diferente de outros contemporâneos seus.

A esse propósito, Thomas Corns (2007, p. 88) diz que mesmo escritores do porte de Shakespeare ganharam visibilidade cedendo poemas para a imprensa da época, tanto nos últimos anos do reinado de Elizabeth quanto nas décadas de Jaime. Ao seu turno, Donne não via nenhum ganho real “mesmo na ampla circulação em formato de manuscrito”. Acreditava que sua arte deveria “ser apreciada pelos círculos mais próximos (embora inevitavelmente, apesar de seus esforços, poemas circularam abertamente e podiam ser encontrados em diversas antologias como manuscritos).”⁷⁷ Havia um outro motivo para as reservas de Donne que dizia respeito às censuras feitas aos satiristas nos anos finais do reinado de Elizabeth, risco que ele não estava disposto a correr, pois “seus primeiros versos eróticos dificilmente sustentavam a imagem de um sério homem de negócios.”⁷⁸

Fatos bastante conhecidos de sua bio/grafia dão conta de que a maior preocupação do poeta concentrou-se na sua carreira profissional em favor da qual se empenhou bastante, tendo alcançado formação acadêmica adequada ao que aspirava e se habilitado para o serviço na corte, abandonado o catolicismo professado pela família para abraçar a nova fé da coroa e não sofrer represálias ou perseguições como ocorrido com parentes próximos, mas caiu em desgraça ao contrair matrimônio com Ann More, sobrinha de Thomas Egerton, um dos conselheiros pessoais da rainha e importante figura política da época, de quem Donne foi secretário.

Como muitos escritores de então, Donne buscou constantemente as benesses da corte e nesta de nobres senhores envolvidos no sistema de patronagem para auxiliá-lo a conseguir reparar as perdas financeiras, anos de pobreza e o encarceramento que resultaram de seu casamento impróprio, ação em que obteve relativo sucesso, até que, após recusar tornar-se religioso, um pedido pessoal do rei Jaime (AUSTIN, 1992), que tomara conhecimento de alguns escritos do poeta, e “[a]pós outra grande batalha mental e espiritual, Donne eventualmente aceitou a ordenação em 1615”⁷⁹, formalizando-se, em 1621, no posto de decano da igreja de São Paulo, onde proferiu alguns de seus mais notáveis sermões, que hoje compõem o rico acervo textual legado à posteridade pela literatura do século XVII (EMDEN, 1986, p. 12).

Como se vê e é possível de se deduzir, a vida de Donne reflete o que a poesia metafísica foi e o que ela se tornou, pois o ar que um número de escritores do período respirou foi de tal

⁷⁷ No original: “*even in wide circulation in manuscript*”. “*to be enjoyed by the closest of coteries (although inevitably, despite his efforts, poems leaked into wider circulation and were to be found in numerous manuscript anthologies)*.”

⁷⁸ No original: “*his early erotic verse scarcely fashioned the image of a serious man of business.*”

⁷⁹ No original: “[a]fter another great mental and spiritual battle, Donne eventually accepted ordination in 1615”.

maneira inspirador que lhes possibilitou captar a virada temática em jogo no momento, muito alimentada pela série de turbulências sociais cujas raízes mais profundas estavam assentadas na religião.

A esse respeito, diz Eliot acertadamente (2015, p. 720):

o sentimento religioso dos séculos XVI e XVII arde com um feroz calor humano que é por si mesmo alarmante, como uma rápida combustão em aceleração da natureza. A curiosidade humana também mudou de uma direção para outra. A religião e a teologia, abandonando a busca por uma verdade metafísica, desenvolveram-se no século XVII em direção à psicologia.⁸⁰

O tom psicológico necessariamente há de ser sentido em muitos dos poemas dos metafísicos, nos quais se percebe transparecer a tentativa ainda que incipiente e com o arcabouço teórico disponível à época de análises mais pessoais de si e dos outros, o que pode encaminhar à conclusão de que em algum sentido, Donne é um psicólogo, e seus sermões refletem esse tom. A possível origem dessa nova dimensão de se olhar para o humano não é apenas a ciência nascente na Modernidade e da qual Bacon é um dos expoentes mais destacado.

Também contribuiu para esse movimento a série de escritos meditativos, por exemplo, de Santa Teresa d'Ávila, São João da Cruz, Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, e São Francisco de Sales, contemporâneo de Donne, cujo conjunto igualmente é responsável pela formação de uma nova mística interessada não apenas no diálogo do eu com a divindade, mas do eu consigo mesmo, à exemplo do que Santo Agostinho já havia feito em seus *Solilóquios*, séculos antes.

Na esteira do entendimento a favor dessa nova dimensão, a psicológica, relacionada e identificada na poesia metafísica, Grierson (1965, p. xiv) diagnostica algo interessante tanto em Donne quanto em Cowley. Para o autor,

Donne está familiarizado com as definições e distinções da Escolástica Medieval; a brilhante e alerta, se não profunda, mente de Cowley é atraída pelas conquistas da ciência e do materialismo sistemático de Hobbes. Donne, além disso, é metafísico não apenas em virtude de sua escolástica, mas pelo seu profundo interesse reflexivo na experiência do qual sua poesia é a expressão, a nova curiosidade psicológica com que escreve sobre amor e religião.⁸¹

⁸⁰ No original: “*the religious feeling of the sixteenth and seventeenth centuries burns with a fierce human heat which is itself alarming, as a rapid combustion in acceleration of nature. Human curiosity too, deflected from one direction, turns to another. Religion and theology, abandoning the pursuit of metaphysical truth, develop in the seventeenth century in the direction of psychology.*”

⁸¹ No original: “*Donne is familiar with the definitions and distinction of Mediaeval Scholasticism; Cowley's bright and alert, if not profound mind, is attracted by the achievements of science and the systematic materialism of*

Dada a citação, o que se observa é que apesar de as modificações da Modernidade terem aberto espaço para o surgimento de uma nova perspectiva a respeito do ser humano e de qual o novo lugar a ser ocupado por este na ordem das coisas, o que não há dúvida de ter ocorrido, resta pouca ou nenhuma dúvida de que muito da mentalidade medieval ainda estava presente nos séculos seguintes àqueles contidos na Renascença.

Esse cenário bastante contraditório proporcionou um número considerável de referências que foram absorvidas por aquela lírica de dicção diferenciada se se comparar com o que foi produzido pelos demais movimentos poéticos em vigor no século de Donne. De todo modo, esses são apenas alguns traços mais salientes do contexto de época que serviu de fundamento para a poesia metafísica e permitiu que ela, com maior ou menor intensidade, conquistasse o favor, o reconhecimento ou a repulsa de críticos do século XVII até os dias de hoje.

Apesar de certos comentários desfavoráveis, em alguns casos injustificados e que refletem a sumária opinião de críticos interessados em rebaixá-la a fim de enaltecer outros autores ou estilos, portanto, bastante marcados pelo subjetivismo, não se constituindo em consenso, caso no qual se enquadram as sentenças de Drummond e Johnson a respeito da poesia metafísica, por exemplo, não se pode negar, por outro lado, que o contexto histórico e as modificações sociais do momento a impactaram sobremaneira, pois, confirma Denonain (1956, p. 69-70, grifos do autor)

a poesia “metafísica” se inscreve em um período de três quartos de século, cobrindo o fim do reinado de Elizabeth (1603), os reinados de Jaime I (1603-25) e Carlos II (*sic*) (1625-49), a República de Cromwell (1649-60) e o início da Restauração. Ela é também contemporânea de *Hamlet* sob Elizabeth (1601) e da reabertura dos Teatros em 1660, sob o impulso do afilhado de Shakespeare, William Davenant, de *Vênus e Adônis*, do *Estupro de Lucrecia*, dos *Sonetos* de Shakespeare (1593-94), de *Fowre Hymns* de Spenser (1596), e da *Astrea Redux* de Dryden (1660); dos três últimos livros da *Rainha das Fadas* de Spenser (a segunda parte de *Faerie Queene*, 1596), do *Gondibert* de Davenant (1650), do *Davideis* de Cowley (1656) e do *Paraíso Perdido* de Milton (1667), do *De Magnete* de Gilbert (1600), do *Instauratio Magna* de Bacon (1622 etc.), e da formação em 1660 da Real Sociedade para a Promoção do Conhecimento; da exploração da Guiana por Sir Walter Raleigh (1595), da fundação da Companhia das Índias Orientais (1600), da travessia do “May Flower” (1620) e da conquista pacífica sobre os holandeses da colônia de Nova Amsterdã, que será rebatizada como Nova Iorque (1664).⁸²

Hobbes. Donne, moreover, is metaphysical not only in virtue of his scholasticism, but by his deep reflective interest in the experience of which his poetry is the expression, the new psychological curiosity with which he writes of love and religion.”

⁸² No original: “la poésie “métaphysique” s’inscrit dans une période de trois-quarts de siècles, couvrant la fin du règne d’Elizabeth (1603), les règnes de Jacques I^{er} (1603-25) et de Charles II (1625-49), la République de Cromwell (1649-60) et les débuts de la Restauration. Elle est à la fois contemporaine de *Hamlet* sous Elizabeth

Tal poesia, portanto, encontrou rumos próprios no agora distante século que a viu primeiro florescer, vivenciando as novidades e os retornos, os avanços e as tensões de seu tempo, com os Tudors ainda no trono, mas logo sucedidos pela elevação dos Stuarts, todos esses acontecimentos acompanhados de perto por uma série de turbulências sociais e políticas que culminaram na deflagração de uma Guerra Civil pelo sucessor de Jaime, Carlos I, o qual, em razão da derrota para as forças parlamentaristas, foi deposto de sua posição real, julgado e executado, representando a sua queda uma pausa no regime de monarcas a ser somente retomado com a Restauração de 1660.

Traherne, um dos últimos poetas diretamente filiado ao estilo metafísico, testemunhou parte desses eventos, dando seu último suspiro em 1674, cento e dois anos após o nascimento de Donne e apenas quatorze decorridos da volta dos sucessores de Jaime ao poder, quando o país respirava uma aparente estabilidade social.

Cobrando um espaço de anos não necessariamente extenso, mas consideravelmente significativo e vislumbrando importantes eventos científicos, políticos, em suma, históricos, a lírica metafísica não permaneceu filha de seu século, ao contrário, espalhou seus raios, informa Smith (1934), para outras épocas e lugares, o que serve de indício confirmador do caráter atemporal da poesia, “o primeiro e último de todos os conhecimentos”⁸³ (GRIERSON, 1965, p. xiii), capaz de romper barreiras linguísticas e culturais e se estabelecer mesmo onde não haja, a princípio, uma tradição que justifique sua presença.

Para Daunt (2004, p. 92), interpretando o conceito de herança poética manifesto na ideia de gerações de Eliot,

a poesia metafísica é um fenômeno cíclico que principia em Dante, no século XIII, ressurgente no XVII com Donne, Marvell, King, Vaughan, Crashaw e outros; reencarna no século XIX, com Baudelaire, Laforgue, Corbière e Rimbaud e aparece novamente no século XX, com ele próprio [Eliot]. Tal ressurgimento não significa, de modo algum, a repetição de um modelo ou gabarito poético. A cada reaparecimento, a poesia metafísica adapta-se ao novo tempo, perseguindo uma trajetória crescente de desintegração do intelecto.

(1601) et de réouverture des Théâtres en 1660, sous l'impulsion du filleul de Shakespeare, William Davenant ; de Venus et Adonis, du Viol de Lucrece, des Sonnets de Shakespeare (1593-94), de Fowre Hymns de Spenser (1596), et de l'Astrea Redux de Dryden (1660) ; des trois derniers livres de la Reine des Fées de Spenser (The Second Part of the Faerie Queene, 1596), du Gondibert de Davenant (1650), de la Davideis de Cowley (1656) et du Paradise Lost de Milton (1667) ; du De Magnete de Gilbert (1600), de l'Instauratio Magna de Bacon (1622, etc.), et de la formation en 1660 de la Royal Society for the promotion of Knowledge ; de l'exploration de la Guyane par Sir Walter Raleigh (1595), de la fondation de l'Est India Company (1600), de la traversée de la "May Flower" (1620) et de conquête pacifique sur les Hollandais de la colonie de New Amsterdam, qui sera rebaptisée New York (1664)."

⁸³ No original: “the first and last of all knowledge”.

Dessa perspectiva, explora-se a proposição de que Hilda Hilst seria no século XX e no contexto da literatura brasileira uma legítima continuadora da poesia de tendência metafísica, desenvolvendo em seus versos as características dessa lírica de dicção elevada e atentando para o tratamento de seus principais eixos temáticos que, de acordo com o estudo de Denonain (1956), seriam o amor, a morte e temas de natureza religiosa.

A fim de se aclarar o contexto de toque em que se produziu o renascimento do interesse pela poesia metafísica nas décadas de abertura do século XX e a conseqüente presença da lírica donniana em terras brasileiras, avança-se para a descrição de tal cenário de época e para os resultados advindos de tal *revival*.

2.3 O renascimento do interesse pela poesia metafísica inglesa no início do século XX

O criticismo no cenário da literatura inglesa das primeiras décadas do século passado abriu espaço para o renascimento do interesse pela poesia metafísica, exercendo a dupla função de, por um lado, romper com uma tendência de comentário em evidência ao longo do século XVIII, segundo a qual esse tipo de poesia continha defeitos que ofuscavam quaisquer qualidades de algum autor em particular, tendência essa à qual os nomes de Samuel Johnson e Alexander Pope se encontram associados, e, por outro, identificar novas vozes que teriam sido seduzidas pela musa metafísica, senhora de canto irregular, desafiando a métrica e rompendo laços com tradições literárias interessadas na defesa de uma originalidade assentada no constante retorno aos modelos do passado, gregos e latinos.

Nesse sentido, os movimentos de Grierson e Eliot foram fundamentais para a efetivação do referido interesse, segundo atesta Gomes (1991), pois os estudos e antologias do primeiro aliados às leituras e artigos com biografias individuais do segundo garantiram o reconhecimento e a devida absolvição daqueles autores e, além disso, trouxeram nova luz àquela lírica secularmente massacrada pelas sentenças de críticos que não se permitiram um olhar distinto para a inovação nela contida e por eles caracterizada como atentado ao melhor gosto e às melhores formas literárias produzidas naquele momento inicial que foi o século XVII.

Essa nova chave de leitura cujo propósito foi o de extrair da poesia metafísica a mensagem que ela tenha realmente intentado transmitir também tornou possível para outra linha de críticos ler como gerações de poetas se sucederam desde o surgimento dos primeiros versos apropriadamente identificados como metafísicos, provenientes da pena de John Donne, atravessando Jules Laforgue, bem como um punhado de líricos franceses, asseando por uma significativa lista de poetas lusitanos até alcançar Fernando Pessoa e, em seguida, estacionar

temporariamente no transgressor e inventivo gênio de Hilda Hilst e de tantos outros poetas brasileiros.

Denonain (1956) observa que, a partir de 1630, surgiram comentadores apontando semelhanças entre o estilo metafísico e de outros poetas como, por exemplo, o holandês Pieter Hooft ou com autores alemães do período cujo lirismo fundiu aspectos do profano e do religioso espelhando aquela aura poética que primeiro adquiriu forma e substância na Inglaterra, dando-se argumentos à alegação de que se estaria diante de uma provável Escola de Donne, proposição que será forte objeto de negação pela parte da crítica dos anos seguintes.

Do século XIX ao XX, não resta dúvida de ter sido o romantismo inglês a via de entrada à essa poesia diferenciada em sua manifestação e acessada posteriormente através das menções feitas por Percy Shelley e, principalmente, Samuel Coleridge, até desaguar em Eliot. A inspiração dos dois últimos foi tamanha nesse renascimento constante do título de seu livro, *The revival of metaphysical poetry*, que Duncan (1959, p. 34), sem hesitação determina: se este é o Messias, aquele é o João Batista da renovação de interesse pela lírica e pelos poetas metafísicos porque enquanto o preconceito e o desentendimento vociferavam ferozmente contra, “Coleridge foi um dos primeiros da nova era a apreciar Donne”⁸⁴, praticamente sustentando o mesmo olhar e o mesmo espírito com que se posicionaram de maneira favorável os contemporâneos deste.

Para alguns comentadores do último século, pretendendo devidamente localizar a poesia metafísica em um movimento nas letras que supere a mera denominação contida no qualificativo e o mero recorte temporal bastante relacionado ao século do rei Jaime I, essa lírica estaria vinculada

[a]o contexto dos movimentos artístico-literários do século XVII, como representante de uma direção estilística peculiar dentro do movimento barroco, e distinguindo-a de outra manifestação literária de estilo flamejante, espetacular, sensual, vivamente colorido e adornado, que denominou *high baroque*. (GOMES, 1991, p. 23, grifo da autora)

Superando a tentativa de enclausurar a poesia metafísica em um determinado estilo de época ou movimento artístico mais afamado como o Barroco ou o Maneirismo, sem se furtar o certo entendimento de que, pela mais simplória das afirmações, ela é filha das agruras, das turbulências, dos avanços de seu tempo, finda por ser inevitável a percepção de que ecoou, segundo Daunt (2004), em terras próximas e distantes sem que seu brilho sofresse perda, ao

⁸⁴ No original: “Coleridge was one of the first of the new era to appreciate Donne”.

contrário, acréscimo, enriquecendo-se na secular jornada e em cada momento de parada para reabastecer o seu estoque lírico.

Essa longa viagem de inspiração tem depositado sementes que já produziram belos frutos onde se assentou, a cada volta atraindo novo material literário e agregando novos motivos sem, no entanto, crer-se que isso de alguma maneira descaracterize a lírica seiscentista daqueles poetas de voz profana, sacra, erótica, filosófica e vulgar ao mesmo tempo, em suma, metafísicos, mas não contaminados pela sanha platônica ou aristotélica, a quem essa palavra qualificativa geralmente se vê vinculada.

A metafísica desses poetas inquietos nasceu, de fato, dessa fonte helênica, mas seu passeio e transformações no ambiente do medievo a moldaram de tal forma que despontou completamente outra na Modernidade, esta sim foi a que conquistou as graças de uns e o completo desdém e desfavor de outros naquele século que nasceu com uma Tudor no trono, a severa Elizabeth cujo nome tornou-se sinônimo de um tipo de drama, e prosseguiu com os Stuarts, dos quais Jaime I foi um dos mais inclinados à literatura e às artes.

De 1631, ano da morte de John Donne, a 1930, ano de nascimento de Hilst praticamente três séculos transcorreram, mas apenas o tempo, em sua face numérica, os afasta, apenas isso. Todo o mais os aproxima: a aguda e minuciosa percepção e leitura da vida no mundo; a renúncia dos desejos seculares e o abraçar de uma vocação pela profissão sacramental, o sacerdócio literal, no caso do primeiro, e metafórico, na segunda; a contemplação da ordem mística transposta tortuosamente para as linhas de um poema; o apurado senso lógico; a rapidez de pensamento; o fino trato emocional; as investigações a respeito do amor e da morte, louvados e deplorados no espaço que separa uma palavra de outra.

Quantas associações, quantos segredos, quantas vontades se escondem nos versos desses e de outros metafísicos! É ao menos sensato de se presumir que sem o resgate operado no início do século passado, a riqueza dessa poesia e outras leituras possíveis estariam relegadas ao olhar condenatório de uns poucos e quanto isso representaria uma perda para o gênio humano e para a literatura de maneira particular.

Dessa forma, depõe Duncan (1959), um evento de espetacular alcance e favorecimento para a poesia metafísica foi a comemoração do tricentenário de morte do Doutor Donne, em 1931, das reedições das obras de seus coetâneos e outras antologias que trouxeram novo vigor e despertaram novo interesse por essa poesia bastante mal definida, estudada, compreendida e comentada que é a metafísica.

Caminhando na esteira delineada, uma série de estudos comprometidos em adentrar no labirinto da poesia metafísica se seguiu pelas décadas de 1940 a 1950, sem, no entanto, terem

cessado os ataques contrários, os quais objetivaram duplamente desfazer a base conceitual sobre a qual se assentaram os poetas que com Donne compuseram um grupo heterogêneo de vozes, e no mesmo movimento minar as suas personalidades, ora negando sua completa existência como corrente poética, ora reduzindo-os a falsos renovadores acorrentados a um tipo de suposta inovação que se apropria sem piedade da tradição literária e a disfarça sob a máscara da Modernidade com seu ímpeto científicista, ou seja, em vez de poesia, o leitor teria diante de seus olhos mais um jogo de xadrez ou palavras-cruzadas em verso.

O difuso olhar, portanto, ainda pende vigoroso sobre essa poesia que atinge a contemporaneidade sem o propósito de efetivamente ser notada, mas o sendo dada a complexidade e a intensidade que seu corpo lírico contém, resistindo ao excessivo, conseqüentemente, desmesurado elogio e às explosões da crítica motivada por outras questões, tingidas de tons sociopolíticos, que a investigação da qualidade literária da obra de Donne e seus sucessores.

Compreender como essa lírica de dicção disforme primeiro veio a lume, seus motivos, propostas, temas e qual o impacto e os ecos deixados e perceptíveis na poesia de Hilda Hilst é um dos roteiros dessa jornada que necessariamente percorre o contexto de época, a Inglaterra do século XVII, e alguns dos condicionantes responsáveis pela formação e definição da poesia metafísica, considerando-se também aspectos bio/gráficos dos poetas metafísicos ingleses já que, conforme expressa Denonain (1956), o conhecimento da vida desses metafísicos é parada obrigatória a quem aspira adentrar nos mistérios de seus versos.

O caso em tela, de Hilda Hilst, é significativo por se compreender que as escolhas bio/gráficas, as leituras, as crenças determinaram os rumos da obra, eis o ponto de onde se parte para alcançar o destino de uma voz que forte ecoa com brilho particular nesse noturno céu estrelado, ladeando tanto seus louváveis predecessores quanto atentamente observando aqueles dispostos a segui-la no ofício incerto, mas divino de ser poeta.

Afinal, Hilst reconheceu em uma de suas últimas entrevistas, concedida a Marilene Felinto (2013), que a poesia se assemelha ao entrar em um estado de transe efervescente que consome o ser e o conduz pela via do obscuro e do luminoso, do mais elevado e mais baixo, através do tempo e do espaço, pela fama e o anonimato.

Assim, como vocação literária assumida e profundamente professada, ela se tornou poeta e, em alguns momentos de inspiração, enxergou o amor, a morte, o sagrado, o profano pelas lentes dos metafísicos ingleses, até se permitindo fracassar, mas em nenhum momento se entregando ao desejo de recuar.

2.4 A presença da poesia metafísica no Brasil: brevíssimo panorama

A presença da lírica de ordem metafísica, na linha de composição inaugurada por Donne, ainda não foi suficientemente explorada no Brasil. A afirmação anterior se sustenta no fato de que são escassos, até a presente data, os estudos literários dedicados ao tema e que tenham apropriadamente discutido o encaixe daquela lírica em algum poeta do país.

Nominalmente, um dos poucos volumes cuja proposta se direcionou para isso é a coletânea organizada por Mello (2009). Entretanto, os capítulos contidos no livro sobrevoam outro significado de metafísico, o filosófico, e pouco ou quase nada se aproximam da tradição inglesa.

Contudo, apesar de sustentar a dicção de ordem filosófica, é possível dizer que alguns dos poetas citados no livro poderiam ser categorizados como metafísicos no sentido literário do termo. Citem-se a esse propósito Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Vinícius de Moraes.

Tal problema, percebe-se, advém justamente da maneira como trabalhos semelhantes ao referenciado absorveram a ideia de poesia metafísica e a interpretaram como crítica, produzindo uma certa leitura responsável, em alguma medida, pela duplicação da metafísica na literatura brasileira. Fenômeno que não se observa ocorrer na produção e crítica literária de língua inglesa, principalmente.

Dessa forma, as evidências textuais a respeito dos poetas metafísicos brasileiros não apenas são frágeis como ainda estão por se constituir em um campo conceitual próprio e na mesma medida constituir uma possível história da poesia metafísica brasileira que nada possui de linear ou regular tampouco está fechada em um circuito que contém expoentes de apenas uma das correntes literárias que se desenvolveu no país, mas é composto por poetas desde o Barroco em diante.

Seguindo a trilha do que foi realizado por Eliot (2015) e sua proposta geracional, com destaque para o momento em que o crítico vincula os poetas de língua francesa Laforgue e Corbière à tradição metafísica inglesa, no Brasil, também poderiam ser listados nomes de poetas que seriam metafísicos, assim como Daunt (2004) defendeu sem qualquer traço de dúvida que Fernando Pessoa e escritores da chamada corrente transcendentalista panteísta portuguesa igualmente o seriam parentes de Donne.

Mas citar esses nomes sem um critério de definição poderia provocar um certo desconcerto em vez de enriquecer a pesquisa. Portanto, tendo em vista que se está discutindo a obra de uma poeta como Hilda Hilst, acredita-se que seria proveitoso trazer para o diálogo

algumas escritoras que foram suas contemporâneas, como Gilka Machado, Cecília Meireles, Adélia Prado, Orides Fontela, Ana Cristina Cesar. E também nomes que estão posicionados em algum momento do século XX, como Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Manuel de Barros, Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar.

Os indícios disso surgem quando pela incursão em suas produções poéticas se constata nos versos daqueles nomes citados, e uma porção de outros não mencionados, características da poesia metafísica inglesa, das quais as mais salientes são a tendência de unir razão e sentimento (*felt thought*), o *conceit* e o *wit*, ou seja, a ideia de a poesia metafísica ser marcada por construções metafóricas particulares, as *strong lines*, quer dizer, os versos labirínticos denunciados por críticos como Dime (1986), além de traços particulares como o abuso da ironia, de um humor refinado pelo intelecto, e as *quaint words*, palavras rebuscadas, incomuns à poesia ou extraídas de várias áreas do conhecimento.

Exemplos poderiam ser enumerados no conflito corpo *versus* espírito e no erotismo singular e pioneiro de Gilka Machado, bem como no frescor simbolista de Cecília Meireles que transita entre a firme representação relacional de sentidos e intelecto, característica deste estilo literário, coroada por um pessimismo religioso, mas que se aproxima de uma hagiografia em muitos títulos como *Pequeno oratório de santa Clara*, *Romance de santa Cecília* e *Oratório de santa Maria Egípcíaca*, também se dedicando a poeta à quebra de estruturas e a experimentalismos, ainda que pontualmente, conforme se pode ler nas composições contidas na segunda parte de *Nunca mais... e poema dos poemas*. Observações reforçadas por Péricles Eugênio da Silva Ramos (2004)

Ainda ocorrem características metafísicas do tipo dos *wits* em Drummond, como expresso no poema *Casamento do céu e do inferno* e no *Poema sujo* de Gullar. Nos trocadilhos, jogos verbais, no registro coloquial elevado à padrão normativo e na fábrica de neologismos que são Mário de Andrade e Manoel de Barros, deste último exemplo pontual é o *Livro sobre nada*, apenas para citar um de seus inúmeros títulos.

De Augusto dos Anjos, inclusive, Bosi (2017, p. 306) atesta tratar-se de poeta cuja originalidade reside, entre outras coisas, no caráter chocante de “sua linguagem, tecida de vocábulos esdrúxulos [carbono, amoníaco, estalactites, rudimentarismo] e animada de uma virulência pessimista sem igual em nossas letras”, senhor de um “vocabulário rebuscado e científico” que se assemelha, nesse quesito, do poema *Hudibras* de Samuel Butler e de trechos do *To the countesse of Bedford* de Donne.

De fato, entre outros, Augusto dos Anjos, pelo seu uso da língua, é poeta que se aproxima dos metafísicos por versejar sobre temas estranhos à uma certa concepção de poesia

lítica, de demonstrar ter se apropriado das teorias científicas mais correntes em seu momento de produção como o evolucionismo e de manifestar o descontentamento filosófico revestido de pessimismo contra o ser e a existência.

A concentrada religiosidade presente em Meireles se aproxima acentuadamente da de George Herbert, um dos mais religiosos entre os poetas metafísicos ingleses. Leia-se dela, por exemplo, *Oferenda*, presente no livro *Baladas para el-Rei*, com sua descrição de testemunha do sofrimento de uma personagem não nomeada cujos olhos a consolam do sofrimento que se apossa de seu ser (RAMOS, 2004). E do segundo, *Antífona* ou *A nossa senhora* os dois devotados à figura bíblica de Maria. Nos três poemas, um solene canto de apelo se faz presente, o que permite a comparação com a linha lírica seguida por Herbert, do qual se destaca o poema *Affliction* (NEGRI, 2002).

Interessante notar que à semelhança de Hilst, Cecília resgata a forma da balada, estrutura poética medieval, para escrever e neste poema em particular faz referência ao cordeiro imolado pela utilização da expressão latina *agnus dei*, utilizada na liturgia católica durante os ritos eucarísticos.⁸⁵

Por outro lado, o veio religioso de Adélia Prado é subversivo. Metafísico que dialoga com o mesmo tom seguido por Hilst ao falar de Deus, desafiando-o em vez de se ajoelhar aos seus pés, mas avançando no tom coloquial e no uso de palavras que somente após as provocações dos modernistas poderiam surgir em uma composição literária. Veja-se o caso do poema *A face de Deus é vespas*, de *Terra de santa cruz*, em que a um só tempo encontram-se *quaint words*, um vigoroso *conceit* na aproximação de emoções humanas com a potente força da natureza e o desequilíbrio dos versos. Todos esses traços reunidos em um mesmo espaço de enunciação poética.

Outro caso é o de Gilka Machado, cujo erotismo, conforme manifesto em poemas como *Viagem ao sétimo céu* e *Embora de teus lábios afastada*, se aproxima demasiadamente daquele expresso por Donne em diversos poemas. Inclusive, o primeiro texto citado da poeta brasileira contém uma descrição de imagens nas quais almas se encontram e se entrelaçam em uma dança de amor que se assemelha intensamente daquele cenário forjado pelo inglês em *The ecstasy*, do qual se forneceu comentários no capítulo anterior.

Orides Fontela foi uma poeta que se manteve próxima da tradição filosófica ocidental, vejam-se os poemas *Tempo*, *Kant (relido)*, *O coração (Pascal)*, usando-a como matéria de sua lírica, nos moldes do que fizeram os metafísicos, por outro lado e em complemento deixando

⁸⁵ As partes da missa são quatro: ritos iniciais, rito da palavra, rito sacramental, ritos finais. Disponível em: <http://www.clerus.org/clerus/dati/2007-11/23-13/MISSA.html>. Acesso em: 13 dez. 2021.

escorrer com evidência uma ironia que abertamente ridiculariza alguns temas caros à cultura religiosa ainda mais a contemporânea, como se pode ler em *Teologia* e seu tom iconoclasta que remete a Nietzsche.

Nesse sentido, Fontela pode ser lida como poeta metafísica que além do uso do *wit* pratica o processo de uma escritura com outros tons, arranhando o manuscrito alheio para sobre ele, interpretado como palimpsesto, reescrever seus versos nada canônicos, como fizeram Donne e Crashaw, por exemplo, dando novo corpo ou significado a temas ou conceitos que previamente haviam sido trabalhados por outros escritores. Sinal de que ela também esteve interessada em dialogar com alguma tradição (literária ou filosófica).

O estilo despojado, mas visivelmente autêntico de Ana Cristina Cesar, pleno de uma dicção própria, estruturalmente despovoada de vestígios de qualquer medida rígida, apelando para formas que conjugam prosa e poesia de maneira inovadora, com uma sonoridade incômoda aos ouvidos, é um exemplo, nas letras brasileiras, de poeta que veste a túnica metafísica, corporificando, na miscelânea que apresenta sob a forma de lírica, em livros como *Cenas de abril* e *A teus pés*, o mais genuíno que se pode encontrar naquela lírica estrangeira.

A poeta manifesta a força do impulso metafísico, escorando *conceits* uns nos outros, de maneira a justapor ideias com uma precisão avassaladora, abusando igualmente dos *wits* como quem com semblante sábio denuncia, pelo refinamento do intelecto, a mediocridade do cenário cotidiano, associando em um mesmo plano discursivo elementos que se afastam no tempo e no espaço da linguagem, de modo a produzir imagens que participam de uma paisagem nada comum. É isso que se pode testemunhar, por exemplo, em *casablanca*, *Flores do mais* e *Ulysses*, com seu estilo epigramático ou de tom proverbial.

Sua obra marginal dialoga com os marginais que foram os metafísicos ingleses e com todos aqueles dispostos a se arriscar na trilha de uma lírica mais devastada que louvada porque faz de tudo poesia, materializa no verso o imaterial de universos transcendentais sem arremedar aquilo de que se apropria, mas dar novo corpo ao clássico, repetindo fórmulas para desagrado da crítica, e dando forma fluida ao que ainda é promessa.

Como cada um dos poetas citados, Ana Cristina Cesar, consciente ou inconscientemente, capturou o espírito da poesia metafísica inglesa. Seus versos fortes, *strong lines*, conforme disseram aqueles que acompanhavam os sermões do decano John Donne, ocultam ainda muitos segredos, mas aquilo que deixam ser visto desvela o inefável que se pôs como tarefa a realizar.

Isto expresso, precisa ficar patente que a lista de nomes, as características a eles relatadas, bem como as obras e poemas nominalmente citados⁸⁶ não se constituem numa cena definitiva da poesia metafísica no Brasil, há muitos outros que poderiam ser devidamente “enquadrados” em alguns desses traços partilhados pelos metafísicos ingleses.

Não se trata de uma história no sentido estrito do termo, mas de um leve panorama, brevíssimo, na verdade, como sugere o título da seção, cujo objetivo é iluminar uma cena e demonstrar que essa tradição literária, sobre a qual se estende a lente para discussão e análise, também esprou suas asas para outras paragens além do berço dos metafísicos ingleses dos Seiscentos.

⁸⁶ O poema de Manuel Bandeira está em Bosi (2017). Os poemas de Augusto dos Anjos e Manuel de Barros estão disponíveis para consulta em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/>. Acesso em: 20 ago. 2021. O de Gullar está disponível em: <https://fundbras.files.wordpress.com/2013/04/ferreira-gullar-poema-sujo.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2021. Os de Gilka Machado estão disponíveis em: <http://portaleinstein.com.br/uploads/7910gilkamachadoselecaodepoemaspostadoem27.fev.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021. O de Drummond está disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13486.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2021. O de Adélia Prado está disponível em: <https://pontoeparagrafo.wordpress.com/2011/11/01/a-face-de-deus-e-vespas-adelia-prado/>. Acesso em: 13 dez. 2021. Os de Orides Fontela estão disponíveis em <https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-orides-fontela-cult/> e <https://revistacult.uol.com.br/home/leia-poemas-orides-fontela/>. Acesso em: 13 dez. 2021. Os de Ana Cristina Cesar estão disponíveis em: <http://www.elfikurten.com.br/2015/12/ana-cristina-cesar.html>. Acesso em: 22 ago. 2021.

3 VIAS DE ACESSO AO INEFÁVEL: a virada hilstiana para a lírica metafísica e o desvelamento do ser: amor, morte, deus, versos máximos

Hilda Hilst não é poeta assenhoreando uma dicção que soe como agregada a um movimento ou corrente literária particular. O esforço de sua vida foi de construir uma lírica dotada de meios para alcançar alturas impensáveis, de alçar um voo para lugares imprevisíveis, de, pela conjugação entre pensamento e emoção, cantar o amor, a morte, seu entendimento de um divino, o humano colocado no mundo no contato com o plano físico em constante decomposição.

E assim caminhou, dedicando cada espaço obscuro/luminoso, para utilizar expressão de Nelly Novaes Coelho (1980) aplicada à poesia hilstiana, à edificação de versos que pudessem sobrevoar os pontos de contato entre o seu agora e a posteridade que teria diante de si uma obra cujos contornos estão à espera de um leitor para serem definidos ao sabor de sua vontade particular.

Diante desse esforço pessoal de construir uma obra, cabe pensar nas possíveis fases da poesia hilstiana mais como caminhos que como blocos encerrados em si mesmos e em se tratando especificamente da lírica de vertente inglesa, o trabalho de investigação permitiu compreender que é principalmente em *Júbilo, memória, noviciado da paixão, Da morte. Odes mínimas e Poemas malditos, gozosos e devotos* que vigorosamente florescem as características da poesia metafísica na voz da poeta paulista.

Nesse sentido, pensar uma parcela da poesia de Hilda Hilst como sendo metafísica implica compreendê-la em conformidade com as diretrizes da teoria da intertextualidade e com o conceito de tradição já definidos, segundo os quais aspectos e características de uma obra ou autor anteriores ressoariam em uma obra ou autor posteriores dado o fato de não estarem tais obras e autores isolados no tempo e no espaço, mas necessariamente mantendo diálogo com o produzido antes de si e provavelmente atingindo os que os sucederem.

Esta trilha de entendimento é semelhante ao expressado por Silva (2009, p. 118), em seus estudos sobre a poesia hilstiana, quando disserta que “[a] intertextualidade consiste na superposição de dois textos [ou autores], um anterior e bem conhecido, que se deixa perceber através de outro mais recente, o texto que o leitor tem em mãos.”

Por isso, considera-se que da estreia, em 1950, até os fins da década seguinte, Hilst soará tematicamente mais filosófica, conforme indicou Albuquerque (2011), localizando as obras desse recorte temporal como aquelas que compõem o período de formação da poeta, quando se sobressaem as fontes de inspiração e transparece a tentativa de compreender o mundo e o seu

fundamento de constituição. Exercício em muito semelhante à atividade de pensamento a que os primeiros filósofos gregos se dedicaram, em busca do princípio gerador, a *arché*.

Ao seu turno, Hilst igualmente esteve em busca de uma *arché*, quando, diante do contato com outras vertentes, movimentos, escolas e obras, da seleção pessoal de um conjunto de autores e estilos e uma pontual mudança de rumos, opera-se também uma transição na sua postura e na sua escrita literárias.

Mudança essa que, de acordo com o já proposto, não captura a voz de Hilda Hilst para servir aos propósitos de um movimento poético, mas necessariamente permite a identificação de um número significativo de traços, recursos e processos da poesia metafísica nos versos do período que compreende as obras de 1974, 1980 e 1984.

Percorrendo um caminho que não se tornou mais regular à medida que cada passo foi sendo dado, até aqui a tese circulou por cenários indefinidos, dialogando e demorando-se no exercício da compreensão de tantas modulações que se foram desvelando conforme a trilha foi sendo pavimentada.

Nessas idas e vindas do século de Donne ao de Hilst muitas questões permaneceram em aberto, não necessariamente esperado pelo momento de conclusão para serem respondidas, afinal, considera-se que a intenção mais segura articulada no trecho introdutório apontava para a abertura, para o círculo que é rompido sem qualquer anúncio e não para o fechamento.

Essas figuras indefinidas harmonizam-se perfeitamente tanto com a *persona* quanto com a obra poética de Hilst, que a definiu para ser penetrada, porque não há um instante sequer em que a poeta assegure tranquilidade ou estenda a mão da certeza para o seu leitor. Bem longe disso, é angústia, incerteza, solidão e simpatia pela dor alheia o que brota de seus versos.

Das modulações que se tornaram nítidas ao longo da caminhada, a que se elegeu como objeto de crítica foi a passagem de uma dicção que soou essencialmente filosófica em uma fase de partida ou da juventude se assim se quiser para um ponto de altura ou culminância, segundo se determinou apropriadamente nas passagens anteriores e se há de reforçar no que está adiante.

É disso que trata especificamente o capítulo de encerramento. De pôr ao olhar os versos de Hilst e extrair deles primeiramente o vigor filosófico, indicar onde a ruptura fundante se realizou. Com essa tarefa efetivada é que se avançará para a construção de um quadro de análise que deixe bem evidente como a poeta paulista foi metafísica, à semelhança dos ingleses e de todos os que seguiram liricamente essa vertente.

Portanto, não é apenas uma questão de quando Hilst soou à maneira de Donne e seus seguidores. Trata-se de indicar as formas, os temas e os elementos que fizeram de parte do corpo de sua obra poética um recorte metafísico, uma trança de vozes que, pelo resgate e o

diálogo (in)consciente com a tradição seiscentista, elevaram-na à categoria de expoente da poesia metafísica em solo brasileiro.

A tarefa, para ser devidamente efetivada, está dividida em instantes de reflexão. Assim, superada essa travessia por águas turbulentas, há de se alcançar a outra ou outras margens em que se vislumbram pontualmente cada um dos livros selecionados, reservando-se um último suspiro para avaliar em modo de balanço a natureza vocabular do *corpus* destinado à análise e à discussão.

Diante do desafio proposto, prossegue-se para o tratamento detido da poesia metafísica em Hilda Hilst para ser possível também reconhecê-la como uma filha da musa metafísica, compreendendo-se que aquela dicção olha para o elevado sem perder de vista o propriamente humano, de acordo com os tons que esta adquiriu após a obra de Donne e outros poetas ingleses do século XVII e cujos ecos a crítica literária mobilizada como referencial teórico conseguiu registrar na França, Holanda, Alemanha, Portugal e Brasil, através dos séculos.

3.1 A travessia por águas turbulentas: da metafísica filosófica para a lírica

A intenção dos capítulos precedentes foi a de traçar histórica e conceitualmente a estrada percorrida pela poesia metafísica a partir de sua gestação no contexto inglês do século XVII, sem deixar de identificar os principais expoentes dessa corrente poética e as características mais salientes e frequentemente identificadas pelos críticos convocados para a discussão.

Compreende-se que dessa forma seria mais adequado de não apenas se desfazer a confusão entre poesia metafísica e poesia de caráter filosófico, ou ainda iluminar os embaraços envolvendo os sentidos filosófico e lírico do termo metafísica, como também delinear a via que se pretende percorrer para atingir Hilda Hilst.

A maturidade poética que se acredita ter sido alcançada com a publicação de *Júbilo*, permitiu a Hilst cantar as vicissitudes e urgências que o seu tempo histórico continha, transpondo para o terreno do literário, a seu modo, evidentemente, o espanto advindo daquelas interrogações radicais identificadas por Coelho (1980). Interrogações essas que questionavam o sentido das coisas, o que significa ser poeta e as razões do amor.

Aquele momento inicial, de formação poética e anterior ao ano de 1974, compreende-se como um instante marcado por exercícios de reflexão que se circunscrevem na proposta de devaneios filosóficos. Devaneios que não se confundem com delírios, mas com atitudes de sereno mergulho nos espaços nublados da existência, acompanhadas de firmes convicções filosóficas.

Dessa forma, na etapa inicial de sua poesia que foram as décadas de 1950 e 1960, do que se pode chamar de primeira fase ou da juventude, ainda estão à mostra um número considerável de autores e temas que contribuiu para a formação poética de Hilda Hilst, permitindo-se que algumas sejam nominalmente identificadas, porém, isso não significa de modo algum a simplificação de sua escrita ou a mera reprodução de referências.

Os devaneios aos quais se fez menção há pouco seriam justamente aqueles movimentos da primeira fase de Hilda Hilst transitando pelo terreno da filosofia, quando suas fontes de inspiração podem ser vistas com maior evidência, pois à medida que sua escrita vai progredindo, quer dizer, amadurecendo, esses reflexos teóricos tornam-se cada vez mais diluídos em seu texto até se encontrarem completamente incorporados ao estilo da poeta.

Seguindo tais colocações, é importante ressaltar alguns aspectos da personalidade poética de Hilda Hilst como a excessiva demonstração de referências e teorias extraídas de diversos campos de conhecimento, forte indício de que a poeta paulista estava prestes a se aproximar da lírica donniana porque já vinha exercitando uma tendência de composição que seria refinada nas próximas décadas e se concentraria substancialmente nos livros do período selecionado para discussão.

A conquista da autonomia e a saída da imaturidade poética serão posições radicais adotadas por Hilda Hilst ao longo de sua trajetória artística e que mostrarão sua face em alguns momentos importante como, por exemplo, no “ataque” desferido contra Fernando Pessoa, desafiando a pertinência de sua poesia de caráter filosófico. Apesar disso, Hilst se converte tanto em opositora quanto em divulgadora da obra do poeta português, pois seu desafio é mais um indício de seu diálogo com a tradição literária.

A evidência do sacrilégio hilstiano se faz sentir a partir da referência às linhas de um dos heterônimos do “poeta dramático”, assumindo como premissa que Caeiro é adepto de uma filosofia da visão, de um ver as coisas sem especular, intuitivamente, como as veem as crianças em um dado momento de suas existências.

A poeta responde, pondo-o contra si mesmo porque é dele o *leitmotiv* do XVI poema de seu segundo livro⁸⁷. É dele a linha que serve de epígrafe, primeiro verso afanado do XXIV poema das obras de Caeiro: “O que nós vemos das coisas são as coisas” (PESSOA, 2006, p.

⁸⁷ Hilda Hilst publica pela Editora paulistana Alarico o segundo livro, de curta extensão, contando dezessete poemas, numerados à romana, sendo o último, o único a receber denominação própria, homônima à obra (HILST, 2017).

67). É dele a presunção aristotélica de que a visão é o mais importante dos sentidos.⁸⁸ Presunção que será frontalmente combatida por Hilda Hilst.

Seguindo na contramão do canônico, desafiando-o sem dele se desagregar completamente, mas burlando a ordem da versificação e da métrica, e também tentando se distanciar de uma certa tradição literária considerada por si como fria e insensível, e praticando a arte do devaneio como exercício poético e existencial, por isso, não menos filosófico, sentencia a jovem poeta:

As coisas não existem.
O que existe é a ideia
melancólica e suave
que fazemos das coisas.

A mesa de escrever é feita de amor
e de submissão.
No entanto
ninguém a vê
como eu a vejo.
Para os homens
é feita de madeira
e coberta de tinta.
Para mim também
mas a madeira
somente lhe protege o interior
e o interior é humano.

Os livros são criaturas.
Cada página um ano de vida,
cada leitura um pouco de alegria,
e esta alegria
é igual ao consolo dos homens
quando permanecemos inquietos
em resposta às suas inquietudes.

As coisas não existem.
A ideia, sim.
A ideia é infinita
igual ao sonho das crianças
(HILST, 2017, p. 56-57).

A expressão contida nesse poema implicou para Hilst no despertar de uma querela cara ao pensamento filosófico medieval, o problema dos universais, quando afirmou nos versos 1 a 4, 24 e 25 que ao não existirem as coisas são somente ideias, *grosso modo*, argumento defendido

⁸⁸ Saliente-se que Aristóteles (2015), no primeiro livro de sua *Metafísica*, atribuiu importância maior à visão em detrimento do que chama de outras sensações, pois acreditava que somente ela permitia distinguir melhor o que havia de diferente entre as coisas no mundo. Portanto, a filosofia da visão de Caeiro é certamente de linhagem aristotélica.

pelos conceitualistas europeus opondo-se firmemente a outras duas correntes, as quais pensaram que palavras e coisas se correspondiam, de acordo com os realistas, ou palavras eram apenas rótulos para as coisas, conforme os nominalistas.⁸⁹

O posicionamento de Hilda Hilst não parece somente compor vaga contraposição a uma longeva e já estabelecida tradição que causou certa repercussão no pensamento filosófico ocidental ou um simples desafio contra Pessoa e uma tradição literária que se alimentava de suas próprias entranhas.

Transparece na imaturidade de sua poesia a profundidade de uma escritora consciente do fardo que carrega consigo. O que a leva a questionar, questionar o cânone, as formas, os gêneros, os movimentos, as vozes que insistem em se perpetuar na literatura, por isso em vários pontos de sua trajetória ela adota posturas transgressoras por incomodar-se com essa fixidez, mas equivoca-se quem reduz a sua poesia ao ser somente transgressora porque sempre houve na sua produção literária a tentativa de causar incômodos de várias ordens.

Em outro ponto, Hilda Hilst contesta Pessoa vendo que as quatro causas aristotélicas⁹⁰ servem a um princípio mais fluente e valioso que a filosofia da visão da qual Caetano era adepto: o ver é apenas uma parte do complexo processo de se chegar a conhecer algo de fato. É o que ela informa nos versos 5, 6, 10 e 11, dando entendimento sobre a matéria de que são feitas as coisas e concluindo uma preferência mais pelo interior que pelo exterior, quer dizer, Hilst se contrapõe veementemente à ausência da especulação pessoana que ela denuncia ao registrar tal oposição nos versos 13 a 16, revelando a interioridade de um ofício outrora oculto às custas de uma suposta beleza exalando de uma forma poética.

Entretanto, em algum momento essa interioridade cruelmente se expõe em sua fragilidade e submissão, pois é inegável que escrever não se constitui em tarefa simples, exige comprometimento e abnegação, esforço e abertura de si ao outro, não à toa a metáfora estendida dos versos 17 a 23 desnuda o cansaço presente na arte da escrita porque demanda conviver com as difíceis relações ser/não-ser, alegria/tristeza, como se ao ler aquilo que é produzido de uma alma para outras isso momentaneamente solucionasse uma das mais constantes inquietações humanas: qual o sentido de existir?

De certo que não há como solucioná-la, ela é relativa a algo, a alguém, a um contexto, jamais absoluta ou redutível. Inquietar-se junto é nada mais que paliativo a ponto de se suspeitar

⁸⁹ Veja-se o verbete *The medieval problem of universals* em: <https://plato.stanford.edu/entries/universals-medieval/>. Acesso em: 13 dez. 2021.

⁹⁰ Aristóteles (2015), no quinto livro da referida obra desenvolve sua percepção de “causa”, mencionando haverem basicamente quatro: a material (de que uma coisa é feita); a formal (como uma coisa se parece); a eficiente (por que uma coisa muda ou não); e a final (para que uma coisa serve).

que, em si, o poema XVI comunica contradições de uma alma ansiando por entendimento e crendo encontrá-lo naquele exercício característico da atividade filosófica cuja tradição remete aos pensadores gregos antigos. Exercício que consiste no ato de se autoimpor questionamentos sem a necessidade de serem prontamente esclarecidos.

Essa postura se aprimora na ironia socrática e na composição de uma falsa ignorância, mas falsa porque é transferida para o interlocutor, o qual se percebe como superior quando, em verdade, é o que menos, em sua presumida sabedoria, sabe, piamente depositando nas trilhas de uma filosofia do ver, pessoana por necessidade, todas as suas expectativas.

O socratismo de Hilda Hilst vai adquirindo proporções, tomando espaço no poema pela constatação da ignorância alheia, passando a conclusões ousadas, pois a aparente simples afirmação dos dois últimos versos, 26 e 27, remove um véu de ignorância que insiste em cobrir os olhos fazendo acreditar ainda que o visto é tudo, é o único real e nada mais, nem além.

Neste turno de pensamento, ela não apenas reforça sua crença no conceptualismo medieval, tudo é ideia, conceito mental, expondo sua face platônica, como demonstra estar em sintonia com teorias pedagógicas⁹¹ que associam a limitação das capacidades de imaginação ao desenvolvimento dos indivíduos, isto é, ao comparar as ideias, única “realidade” existente, ao sonho das crianças, pensando-os serem infinitos, ela dá a entender que nos adultos essa capacidade estaria presente em menor intensidade, ao passo que naquelas as fronteiras seriam inexistentes ou impensadas.

A matéria, acreditava Platão, é parte de um mundo em ruína, um mundo dominado pela contingência e pela decadência em que tudo está condenado a um fim inevitavelmente determinado pela ação do tempo.⁹² Para Hilst, a matéria é a parte mais exterior e frágil de uma coisa como uma casca que seca e perde sua vitalidade ao ser despejada da fruta à qual pertencia.

De fato, no poema comentado, Hilda Hilst permite depreender não acreditar que o visível possa definir o ser de algo em sua totalidade, porque das coisas somente é possível contemplar o que está à mostra, todo o restante é ocultado ou propositalmente, pessoanos, os sujeitos ignoram ver, por não se permitirem devanear.

A mensagem que o poema XVI, pertencente a *Balada de Alzira*, cumpre provavelmente não é a de demonstrar o quanto de referências permeavam a primeira fase da poesia de Hilda Hilst, quão leitora assídua ela o era, isto é evidente e notável tanto em sua atividade como

⁹¹ A epistemologia genética do biólogo suíço Jean Piaget é exemplo disto. Veja-se uma breve descrição em: <https://novaescola.org.br/conteudo/1709/jean-piaget-o-biologo-que-colocou-a-aprendizagem-no-microscopio>. Acesso em: 13 dez. 2021.

⁹² Ver o verbete *Plato* disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/plato/>. Acesso em: 13 dez. 2021.

escritora quanto nas entrevistas concedidas ao longo de sua trajetória literária e nas quais se dispôs a explicar aspectos de sua obra, motivações, fontes de inspiração etc.

A mensagem contida nesse poema é justamente aquela de um escritor dialogando com a literatura como um corpo de obras e autores, uma ampla de tradição composta por vozes e matizes variados que não cessa de ser atualizada a todo momento, ainda quando a contraposição, caso expresso de Hilst contra Pessoa, é a forma de diálogo escolhida.

Importante reforçar que a opção por esse poema em particular se fez para demonstrar a força da dicção filosófica na primeira Hilda Hilst. Contudo, ocorrências semelhantes ou distintas, pelo que se pôde apurar, se apresentam de maneira fragmentada em versos ou estrofes dos quatro livros da fase indicada, apenas para se delimitar um conjunto de observação lírica.

As referências pontuadas constituem uma simples parcela do capital filosófico de Hilst e podem ser apreciadas em diversos momentos. Para que fique claro, citam-se, a título de exemplo, de *Presságio*, os dísticos do poema V, “Só não existe amargura / onde não existe o ser (...) / Só não morro de amargura / porque nem mais morrer eu sei” (HILST, 2017, p. 22). A primeira estrofe do poema X, “Olhamos eternamente / para as estrelas / como mendigos / que eternamente / olham para as mãos” (HILST, 2017, p. 27). O último verso do poema XII, “Vão morrer sem saber que estão morrendo” (HILST, 2017, p. 29), nos quais se veem reflexões sobre o drama da existência, a condição humana, o aprender a morrer, temas bastante discutidos na filosofia grega antiga, na latina e na primeira metade do XX.

De *Balada do Festival*, os indícios estão na primeira estrofe do poema XX, “Nós, poetas e amantes / o que sabemos do amor? / Temos o espanto na retina / diante da morte e da beleza. / Somos humanos e frágeis / mas antes de tudo, sós” (HILST, 2017, p. 77). Nesse excerto, preocupações com os limites e os usos da linguagem, questões fartamente discutidas no medievo e nas filosofias de tendência hermenêutica despontam.

De *Roteiro do silêncio*, um dos exemplos mais significativos está na quarta elegia na qual se lê tema semelhante ao tratado por Nietzsche em seu *Zaratustra* a respeito das três metamorfoses (camelo, leão, criança). A poeta paulista, ao seu turno, propõe: “Quero e queria ser boi / Ser flor / Ser paisagem” (HILST, 2017, p. 86).

Crê-se que a mensagem ecoando em todos os quatro livros dessa primeira fase está orientada para uma recomposição do compreender o mundo ao redor que se tornou tão mais racional e positivista, guiado pela valorização de um tipo de técnica e, por consequência, da tecnologia em sua versão mais des-naturalizante, sentindo-se a necessidade de um retorno à teoria, em suas raízes gregas, um exercício de contemplar um divino cosmológico que supera a

ideia religiosa por detrás do conceito de divindade porque vai além do sensível já que deste o humano possui o que os sentidos lhe fornecem e comunicam.

A inquietação da jovem poeta, uma inquietação “melancólica e suave”, traduz-se na certeza de suas afirmações que não abrem espaço para dubiedades, pois Hilda Hilst é categórica no exercício da escrita, sensata no que expressa, veemente nas imagens que cria, econômica nas metáforas e, pela estrutura própria do poema, mais preocupada com a constituição de uma melodia que com as rimas, com o conteúdo que com a forma.

Hilda Hilst foi uma escritora que defendeu a inspiração como força impulsionadora da criação literária, por excelência, disse Mora Fuentes⁹³, construindo sua ideia de ser poeta inspirada por acreditar que este é ser em contato direto com todas as formas que o divino possa assumir.

Conservando essa crença, ela dedicou uma parcela da sua produção em versos a vislumbrar esse divino de todas as formas possíveis, garantindo-se o pleno direito de devaneio, ato desdobrado em dois movimentos em eterno retorno: o *thauma*, como espanto primordial característico da filosofia ocidental, com a qual Hilda Hilst sempre esteve em relação de proximidade, e o do questionamento interior presente naquelas poesias escritas em tom confessional, pois querem dizer de si para os outros, mas pretendem receber dos outros o que tem a oferecer de si.

O devaneio filosófico de Hilda Hilst não apenas busca fugir do real, como apontou Gaston Bachelard (2009), em sua *A poética do devaneio*, deparando-se com um irreal consistente, isto é, não é devaneio como mero delírio, ilusão ou desilusão, mas na condição de ato poético, esse devaneio é cósmico, tomando para si a própria realidade e exercendo a função de mediador entre o ser consigo, com sua *anima*, e com o mundo.

A poesia filosófica da jovem Hilst está preenchida de perquirições desde as linhas que abrem *Presságio*. Como um caminho de aprendizado, a poeta investe, nesse primeiro momento, em uma formação que segue de perto a trilha definida pelo gênio grego, seja dos anteriores ao pensamento socrático, seja dos epígonos do platonismo ou do aristotelismo, movimentando-se em torno da *arché*, pois como defende Albuquerque (2011, p. 11), a “poesia hilstiana [dessa fase] é uma poesia de especulação”, havendo em cada fase de sua trajetória literária

⁹³ Criador e primeiro mantenedor do Instituto dedicado à preservação da obra e da memória da poeta paulista, hoje sob a responsabilidade de seu filho, Daniel Fuentes. Essas são informações extraídas da página oficial do Instituto Hilda Hilst. Disponível em: <https://www.hildahilst.com.br/blog/jose-luis-mora-fuentes-o-companheiro-da-casa>. Acesso em: 15 jan. 2021.

necessariamente a mudança desse tom que deixará de ser especulativamente filosófico para adquirir outros contornos.

Como poeta transitando pelo terreno do filosófico, é patente que Hilda Hilst seguiu princípios da tendência hermenêutica, dada a sua constante preocupação com a palavra e com a existência de um discurso que efetivamente comunicasse algo ao outro, com a linguagem e o que ela comunica a respeito do ser, sendo a mística apenas uma de muitas faces da sua escrita.

Pela intensidade com que se constituiu poeta, é provável que Hilda Hilst se aproximou na fase seguinte de sua trajetória literária também da dicção metafísica, como se pode constatar nas obras que sucederão aquelas quatro da aqui demarcada primeira fase ou da juventude. Propósito que se há de vislumbrar de maneira mais detida a partir das próximas seções.

3.2 O tema do amor em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*

A poesia metafísica é uma poesia dedicada fundamentalmente ao amor, independente de como se manifeste. Cantando-o como sagrada aproximação entre espíritos ou como confissão de serena humildade perante algum princípio identificado como criador de tudo, eleva-o ao lugar mais alto na hierarquia dos sentimentos humanos.

Mas não se deve acreditar que o amor metafísico, conforme poetizado pelos ingleses do século XVII, segue o caminho habitual identificado tanto em algumas correntes literárias quanto em uma certa configuração de relação entre dois indivíduos que põem de um lado o amante submisso e disposto aos atos mais humilhantes e, do outro, o amado, ocupando posição superior, enquanto assiste às demonstrações de afeto incontido e aos excessos do primeiro.

O amor metafísico é da ordem dos rebelados. É amor de conflito, de inconformidade, de não aceitação que, no tabuleiro do jogo dialético dos sentimentos, confronta amante e amado, impondo a constante postura de resistência daquele aos caprichos deste ao passo que realiza a conquista como verdadeira caça envolvendo predador e presa.

Complementarmente, na lírica metafísica, socialmente definida pela preponderância do princípio masculino sobre o feminino, não se pode negar que as artimanhas e os artifícios literários contribuíram para a consolidação de um estilo poético profundamente marcado pela centralidade da ação no eu lírico, primeiro princípio, que ataca insistentemente o alvo, segundo princípio, representando-o como objeto desejado ou fora do alcance.

Na poesia de Hilda Hilst, o jogo agônico descrito se mantém ativo, ainda com o primeiro princípio perseguindo o segundo, apenas com a alteração na identificação das vozes porque

agora trata-se da amante que se posiciona no rastro do amado (Túlio, Dionísio, Catulo) perseguido de perto.

Entretanto, apesar dessa modificação, em todo o mais Hilst caminhará na via poética que seus parentes distantes se empenharam em construir, exercitando o amar como uma prática que não necessariamente precisa comportar correspondência, mas acima de tudo um movimento de entrada, o qual percorre seus versos em uma trajetória nada regular.

Disto resulta a constatação de que, para Albuquerque (2011), o tema do amor na poesia hilstiana segue uma trilha que tem início com *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), atravessando *Ode fragmentária* (1961), *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), *Cantares de perda e predileção* (1983), *Amavisse* (1989), encontrando sua culminância temática em *Do desejo* (1992).

Compreende-se que há uma evolução do tema do amor em Hilst, a ponto de ser possível sustentar a ideia de uma arte de amar praticamente nos mesmos termos discutidos pelo filósofo alemão Erich Fromm (1995), segundo a qual, no amor erótico, o amante busca o amor do ser amado, assim como a conjugação de suas matérias, mas antes precisa aprender os princípios inerentes à essa arte, precisa aprimorar suas estratégias de aproximação até atingir a maturidade sentimental inexistente no início de sua caminhada.

Amar em Hilst, cogita-se, é querer ser amado, mas não de forma unívoca, com um retorno pacífico e que semeia a harmonia entre ambas as partes envolvidas nesse acontecimento demasiadamente humano e que provoca um desgaste enérgico suficiente para afundar a amante em mágoa e decepção.

Amar em Hilst é ter a consciência da impossibilidade do retorno do sentimento. É re-viver somente através da memória, do resgate de um passado não vivido. É consentir, afinal, que toda a energia vital empenhada no exercício do desejo unilateral deverá ser compensada com a aceitação da perda do que nunca se teve: o amor do outro quer seja humano, quer seja divino.

Para construir o tratamento do tema do amor, a poeta paulista recorre a uma série de estruturas naquele conjunto de livros (versos livre ou branco, variação no número das sílabas, estrofes irregulares, compostas, rimas misturadas, ritmo incerto), formas (trovas, bucólicas, testamento, baladas, odes, elegias, sonetos) e dispositivos literários (metáfora, analogia, paradoxo, hipérbole, *enjambement*, *conceit*, *wit*, *quaint words*, *strong lines*), além de imagens que remetem tanto à ideia de renovação quanto à de queda, de decadência ou naufrágio, sem salvação ou redenção.

Inclusive dando vazão a uma pouco usual poética do amor político ao louvar, especificamente no livro de 1974, personagens que foram perseguidas, encarceradas e assassinadas por regimes autoritários ao redor do mundo porque nesse conjunto de poemas dedicados aos que sofreram agruras físicas e psicológicas, a *filia* evocada, incorporada no amor fraternal, é marcada pelo senso de responsabilidade para com o outro que mesmo estranho é semelhante ao eu.

O amor hilstiano é fruto da certeza de sua irrealização. É um tipo de amor da ausência. Amor como desamor que escorre do vermelho de sua vida, se acomoda no líquido de sua essência, no leite da carne do outro e quer se converter no corpo de água do amado, esse outro sem nome, mas permanece sendo terra, margem que a água não toca, rosto de mel que é doce, comportando algumas das conotações bíblica atribuídas ao termo, porém, afasta em vez de atrair.

De acordo com o entendimento de Achtemeier (1996), no verbete *honey* (mel), entre os sentidos da palavra no texto bíblico estão sedução que leva ao engano, como em Provérbios (5,3) e doçura extrema, como expresso em Salmos (119,103). Além de seu valor como combustível sacrificial.

Hilst, em muitos momentos dos três livros estudados, há de se comprovar, referenda um vocabulário de caráter religioso. Não apenas quando escreve sobre o tema do sagrado, desdobramento do divino, ou sobre a figura de Deus. Tal vocabulário atravessa sua obra desde a primeira publicação.

A saída do amor delicado, cortesão, o amor da distância com suas intensas contradições, professado em profusão no *Trovas*, com epígrafe extraída de Camões, indiciando a inspiração teórica de base, deu lugar à formalização de uma teoria desse tema em *Ode fragmentária*, com epígrafe afanada de T. S. Eliot, um dos maiores teóricos do estilo metafísico inglês. Cedendo, por sua vez, lugar à tonalidade mais visceral que foi explorada em *Júbilo*, com suas epígrafes iniciais provindas de Renata Pallottini, uma das atingidas pela aura difusa da poesia pós-modernista, de acordo com Bosi (2017), e Sylvia Plath, ícone da poesia confessional, nas quais o motivo do amar já está posto.

A respeito da seleção do título para o livro de 1974, que marca o retorno de Hilst à poesia, na bio/grafia da poeta paulista, Folgueira e Destri (2018) registram que a sua escolha esteve associada ao sentimento nutrido por Júlio Mesquita Neto, jornalista e à época diretor de *O Estado de S. Paulo*, com quem Hilda se correspondeu, mas por quem não foi correspondida como esperava. Apesar disso, sustentou que o volume conteria em seu título as iniciais dele: JMN.

Em si, compreende-se que o título do livro remete tanto aos três eixos selecionados por Hilst na prática da escrita para ecoar suas intenções criadoras, de prazer orientado para o gozo (júbilo); de resgate de vivências ou experiências vividas, sejam individuais, sejam coletivas, quer dizer, a experiência da própria humanidade (memória); de especulação sobre o ser no mundo e sua condição particular de existência orientada para o conviver com o sagrado religiosamente definido e a percepção da menoridade do humano diante do cosmos (noviciado), que se vincula a um estado de ânimo particular (o apaixonar-se), tendo em vista tanto o valor etimológico quanto o bíblico da palavra paixão, associando-a a sofrimento seja físico, seja emocional.

O título permite essa leitura de uma voz querendo despejar o que por dentro a oprime ou simplesmente compartilhar impressões (internas) e sensações (externas) com aqueles dispostos a ouvi-la, a acolher sua mensagem, seu canto triplamente ancorado em camadas distintas do ser e orientado para aquilo que o ser em si não é mais capaz de conter ou suportar.

Encontra-se também a visível inquietude da escritora com o seu particular estar no mundo ou com a sua singular maneira de manter vínculo afetivo-emocional com outras pessoas a ponto de incluir como indício de seu necessário afastamento das trivialidades humanas e refinamento de seus sentimentos a ideia de noviciado. Sabendo-se que, no catolicismo romano, o noviciado é o período de formação nas ordens religiosas antes de o vocacionado professar seus votos definitivos.⁹⁴

Dessa perspectiva, o noviciado é o momento de ruptura definitiva com uma ordem anterior, a secular, e a entrada em uma outra ordem, a espiritual, que permite a consagração integral à vida para a qual alguém se sentiu inspirado, ou seja, chamado, sentido este contido na palavra vocação.

Não à toa, para algumas congregações religiosas, o noviciado é a morte para o mundo e o renascimento para o espírito. É o tornar-se membro efetivo de um corpo a serviço de Deus. Mensagem que Hilda parece haver deixado explícita no título desse livro que representa ruptura e renovação em sua trajetória literária.

Para Albuquerque (2011, p. 74),

[o] título que escolheu, (...) atesta o projeto da obra: cantar em poesia o amor já vivido; memória é palavra central. Parece mesmo que, em especial neste livro, o amor é memória, nunca um acontecimento em processo. O sujeito poético está sempre a falar de experiências passadas, e o fluxo lírico se

⁹⁴ Esse estágio está incluído na formação de muitas ordens religiosas como a dos beneditinos, dos franciscanos, dos carmelitas descalços e dos cartuxos, entre outras. Consulte-se, por exemplo, o Estatuto dos filhos de São Bruno, os cartuxos, disponível em: <http://www.chartreux.org/pt/textos/estatutos-livro-1.php>. Acesso em: 13 ago. 2021.

transforma numa recuperação dessa memória, comportando-se ainda como preparação para a paixão vindoura, daí noviciado.

Além disso, há praticamente consenso da crítica e daqueles dedicados ao estudo da obra hilstiana de que se trata de um livro cujo tema de base é o amor em suas mais variadas faces e manifestações. E mais, para Coelho (1980), o erotismo, uma das formas de amar, é o seu eixo central.

Essa constatação demonstra já uma primeira aproximação com a poesia metafísica inglesa que explorou bastante a conjunção entre o amor do corpo, erótico, e amor cortês. Consulte-se o exemplo do hoje clássico poema de Donne, *The bait*, ao qual se há de retornar adiante, investindo no tratamento desse tema com matizes que se apropriam de uma imagética eficientemente revestida no consagrado *conceit* dos metafísicos.

Avançando na apresentação da obra, estudos como o de Albuquerque (2011) e Sandra Ferrari (2016), entre outros, foram categóricos ao reconhecerem que *Júbilo, memória, noviciado da paixão* representou um momento particular para a produção poética de Hilda Hilst: sinalizou a quebra do silêncio após sete anos distante da poesia, bem como é livro que contém importantes mudanças estruturais e temáticas, elementos esses que contribuíram para o definitivo reconhecimento da qualidade da obra em versos da poeta paulista.

Entre as principais marcas poéticas já características da poesia hilstiana contidas no livro estão o cultivo de versos irregulares (livres), e brancos, geralmente marcados pela pouca frequência de rima externa, apoiando-se na aliteração e assonância, e também na ausência de uma estrutura de estrofes fixa, além do investimento em matrizes poéticas sejam clássicas, sejam do medievo, como a petrarquista identificada por Pécora (2010), e que funcionam de modo inverso do que nomeiam, isto é, são desconstruções mais que mera reprodução de algum formato textual específico, aspecto que os metafísicos ingleses exploraram com frequência, tentando aprimorar o estilo de suas composições nessa linha de des-estruturação.

Essa fórmula de recorrer a formas canônicas e desvirtuá-las de seu sentido e estrutura originais, Hilst, como os metafísicos ingleses, a repetiu desde o início de sua caminhada literária. Veja-se, por exemplo, as baladas que simplesmente negam seu vínculo com o canto medieval; os sonetos que negam sua natureza e estrutura; elegias que não se constituem em cantos de lamento ou não conservam a métrica clássica seja grega, seja latina; as árias que não representam partes de uma peça musical ou ópera; as odes que não se prestam à finalidade cerimonial para a qual foram compostas.

Tem-se ainda que o livro em tela foi organizado por Hilst (2017) em um conjunto disposto em sete partes: 1) Dez chamamentos ao amigo, integrado por 10 composições; 2) O poeta inventa viagem, retorno e morre de saudade, com 17 composições; 3) Moderato cantábile, somando 6 composições; 4) Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio, contando 10 composições; 5) Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor, com 5 composições; 6) Árias pequenas. Para bandolim, com 20 poemas; 7) Poemas aos homens do nosso tempo, finalizando com 17 composições.

No total, são 85 composições com a costumeira marca de identificação de Hilst, numerando-as à romana. A exceção é feita ao último poema do penúltimo conjunto que recebe o título de *Ária única, turbulenta*, encerrando o diálogo propriamente amoroso com o amado distante para adentrar no canto do amor ao próximo.

A organização em sete conjuntos soa como se a poeta estivesse refletindo, consciente ou inconscientemente, não apenas a ideia relacionada ao número sete, de perfeição, de completude e fechamento de ciclos⁹⁵, segundo a tradição bíblica judaico-cristã, e as sete notas musicais, dada a referência musical que comporta, mas, supõe-se, os sete anos de afastamento da produção em versos, que foram dedicados integralmente à prosa e ao teatro, rendendo o conhecido juízo de Rosenfeld (1970) sobre sua diversidade criativa abrangendo prosa e poesia.

A possível referência à música também é comprovada por Pires (2009) ao verificar que das sete partes nas quais o livro é dividido, pelo menos em quatro (nas terceira, quarta, quinta e sexta) há referências diretas a temas, figuras, instrumentação, andamento ou estilos musicais presentes nos títulos como moderato, flauta, oboé, prelúdio, ária, bandolim. Por outro lado, a musicalidade como marca da poesia hilstiana preenche todo o conteúdo das composições.

Enquanto o moderato (andamento), o prelúdio (introdução a um trabalho musical) e a ária (movimento para canto ou de instrumentação) fazem referência a partes de peças musicais, a flauta, o oboé e o bandolim tocam na questão da orquestração, do acompanhamento.

Oboé e flauta são instrumentos musicais da mesma família de sopro. O bandolim é pertencente à família dos instrumentos de corda como o vilão e a guitarra portuguesa, assemelhando-se a esta última quanto ao seu formato piriforme. A flauta e o oboé são instrumentos com longa história, registrando-se sua presença nas culturas egípcia e grega (STAINER; BARRETT, 2009).

⁹⁵ Há extenso volume de trabalhos acadêmicos dissertando sobre os significados do número sete, em distintas perspectivas. Para uma breve compreensão do sentido bíblico do número, sugere-se a leitura do verbete *numbers* (p. 763-764) assinado por Joel Drinkard Jr. em Achtemeier (1996).

Essa referência a culturas hoje consideradas clássicas é um traço que paira sobre os poetas metafísicos ingleses quando olham para o passado e sua magistral herança, bem como para o futuro e suas promessas, compreendendo que aquele, via presente, contribui para moldar este e ambos funcionam como aspectos fundamentais para a construção de uma imagética própria que de tudo faz matéria poética.

Da mesma maneira se nota que Hilst procede quando olha para o clássico que remete ao passado e para as inovações científicas que apontam para o futuro inserindo-os em seus versos a fim de dar forma e conteúdo à uma poesia que colhe o que a fascina, refinando essa matéria bruta para transformá-la em objeto de fruição estética.

Cabe ressaltar esse terceiro tom de aproximação entre Hilst e os metafísicos ingleses que igualmente se ocuparam tanto de resgatar formas canônicas como a ode, os *hymns*⁹⁶, os *songs*, o soneto e a elegia, que em alguns casos apenas conservaram a estrutura, mas não a finalidade da produção, ou vice-versa, de acordo com os títulos constantes nos índices das coletâneas de Grierson (1965), Gomes (1991), Negri (2002), conforme se pontuou anteriormente, quanto de apelar para o aspecto musical da obra de arte.

Austin (1992, p. 21), por exemplo, informa que do livro *Songs and sonnets*, de Donne, três poemas (*Break of day*, *The expiration* e *Love's infiniteness*) foram arranjados e musicalizados ainda no século XVII. Comentando ainda que este é um aspecto pouco discutido na obra dos poetas metafísicos. Tal aspecto, para o crítico, “[s]e manifesta nas imagens, na cadência e no ritmo, assim como nas alusões petrarquianas familiares naquele tempo.”⁹⁷

Ainda que seja um detalhe não diretamente relacionado com a análise em foco, Hilst igualmente teve poemas musicalizados. De acordo com Folgueira e Destri (2018), seu primo, José Antônio de Almeida Prado, musicalizou um dos poemas do volume *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), e, em seguida, o volume dedicado ao amigo e poeta português Carlos Maria Araújo com o título reduzido a *Pequenos funerais cantantes*. Em 2001, Zeca Baleiro utilizou os 10 poemas do quarto conjunto de *Júbilo*. Somente em maio de 2006 o álbum seria lançado oficialmente, conservando o mesmo título daquele grupo de poemas.

A relação dos metafísicos ingleses e de Hilst com a música ou com a preservação de alguma forma de musicalidade nas composições em verso não é resultado de um acidente ou casualidade. É manifestação direta de um contato e de uma associação cultivados

⁹⁶ Baldick (2001) define *hymn* como um poema lírico cujo tom é de louvor e honra a um ser divino ou a um ser objeto de veneração.

⁹⁷ No original: “[i]t manifests itself in images, cadence and rhythm, as well as in the Petrarchean allusions familiar at the time.”

profundamente, pois ainda que a maior parte das composições em verso da brasileira não contemple a rima externa e seja irregular em sua construção estrutural e métrica, por outro lado, está plena de cadência e de ritmo, ornada pela imperiosa presença de um certo conjunto de dispositivos literários como o *enjambement* ou *run-on line* em praticamente todos os seus poemas, seguindo o fluxo do canto e da fala.

Essa particularidade também se apresenta na poesia dos metafísicos ingleses. Passeando-se por muitos poemas desses escritores, destaque-se que *Complaining*, de George Herbert, é um curioso exemplo por estar repleto daquele dispositivo literário que é o *enjambement* como aponta Austin (1992, p. 54) em suas duas primeiras estrofes:

Não enganes meu coração,
 Porque tu és
 Minha força e sabedoria. Não me ponhas em desgraça,
 Porque eu sou
 Teu barro que chora, teu pó que clama.

Tu és o Senhor da glória;
 O feito e a história
 Ambos são devidos a ti: mas eu sou um simples inseto,
 Que vive ou morre
 Conforme o tempo muda.⁹⁸

Observa-se no poema de Herbert o *enjambement* irrompendo entre versos e às vezes marcando a incisiva súplica do humano pecador ao seu criador, como se pode ler nos versos um e três. Em comparação, o poema que abre *Júbilo* reproduz esse dispositivo literário característico explicitando a súplica da amante recorrendo ao seu amado, súplica vertendo dos versos dois e treze de Hilst, a seguir:

Se te pareço noturna e imperfeita
 Olha-me de novo. Porque esta noite
 Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.
 E era como se a água
 Desejasse

Escapar de sua casa que é o rio
 E deslizando apenas, nem tocar a margem.

Te olhei. E há tanto tempo
 Entendo que sou terra. Há tanto tempo
 Espero

⁹⁸ No original: “Do not beguile my heart, / Because thou art / My power and wisdom. Put me not to shame, / Because I am / Thy clay that weeps, thy dust that calls. // Thou art the Lord of glorie; / The deed and storie / Are both thy due: but I a silly flie, / That live or die / According as the weather falls.”

Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta

Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento.
(HILST, 2017, p. 231)

Nestes dois exemplos, percebe-se a variedade das formas de amar que emanam dos poemas dos metafísicos: o amor manifesto por Herbert é mais religioso, mais solene, verticalizado, quer dizer, amor em ascese. É a expressão de uma alma em sofrimento que se reduz à condição de elementos ou seres do mundo físico (barro, pó, inseto) clamando imperativamente (“Não enganes meu coração”, “Não me ponhas em desgraça”) ao seu criador que permaneça o amando, pois o sentido único de sua existência é dado pelo Senhor a quem louva e ama.

A partir das impressões comunicativas que os poemas transmitem, entende-se que os poemas de Herbert são verdadeiros colóquios consigo, com Deus e com o leitor. O que parece também ser o caso de Hilst. Então, a súplica de cada composição não apenas quer encontrar seu ouvinte direcionado (Deus e o amado), mas aproximar aquele mais distante, o leitor, e compartilhar com ele a amargura que se apossa do seu ser ou da sua alma como esses poetas frequentemente repetem.

O monólogo poético adquire esse tom de diálogo disfarçado ou colóquio com um tu nominado ou não que o poeta forçosamente quer convencer o leitor de que está presente. E isso se comporta sutilmente como uma característica que se vê atravessar a obra lírica de todos os poetas metafísicos.

Apesar de se ter traduzido *flie* (grafia do século XVII, cuja forma atual é *fly*) por inseto, interpretando-se o sentido da palavra no contexto do poema, esclareça-se que um dos correspondentes em português seria mosca, mas que em língua inglesa a palavra comportava originalmente a referência a qualquer inseto com asas.⁹⁹ E por que Herbert se definiria pelo uso de tal termo?

Tem-se conhecimento de que ele, Herbert, é um dos mais religiosos dentre os poetas metafísicos ao lado de Richard Crashaw. Sua poesia concentra muita atenção nos termos do cristianismo em sua versão inglesa (anglicana ou católica), como pecado, culpa, queda, confissão, absolvição, salvação, o humano menor que Deus e qualquer outro tema que esteja circunscrito na doutrina religiosa dessa fé.

⁹⁹ Essa é a definição defendida por T. F. Hoad (1996, p. 176). No original: “winged insect”.

Sabe-se igualmente que aquela palavra possui um valor bíblico muito forte, registra o dicionário de Achtemeier (1996). A ideia de *flie* está contida no hebraico *arob* (enxame), relacionado à quarta praga que se abateu sobre os egípcios (Êxodo 8, 20-32), bem como à figura de *Baal-zevub*, frequentemente traduzido como senhor (*baal*) das moscas (*zevub*), sendo este último outro termo aplicado à palavra em questão.

Para um lado e para o outro, *flie* determina a natureza frágil e menor da vida insignificante e extremamente curta em relação ao tempo de quem se vê como estando muitos degraus abaixo de seu criador, amando-o com devoção e obedecendo a toda uma ritualística que envolve oração, comedimento e sacrifício.

Certamente, a opção do poeta por esse vocábulo indica que diante da grandeza de Deus, sua existência sequer é digna de consideração, mas por este exato motivo põe-se a implorar o seu perdão e complacência, ao mesmo tempo em que, dada a sua devoção, sente-se próximo dele, prova que se encontra no pronome pessoal tu (*thou*) e no possessivo correspondente (*thy*).

O amor de Hilst, nesse caso, permanece no eixo do humano, é horizontalizado, em busca de correspondência, porém, vagamente contendo indícios de sexualidade, como na menção ao líquido que desliza sem tocar a margem, versos seis e sete, ou a vontade manifesta de que o corpo do amado se estenda no ato do amor sobre o eu lírico amante, versos de nove a doze.

A manifestação do desejo de estar com o amado produz a analogia disposta na ideia do “como se”, caminhando de uma expectativa para a constatação de que esse corpo de terra da qual a amante se reconhece portadora quer se diluir naquele do amante que é água. Tal fenômeno indicia a presença de um *conceit*, a partir do qual o gênio criador forja a imagem que relaciona amor e elementos da natureza, explorando a ideia de que a diferença dos corpos e das mentalidades possam ser superadas para que os indivíduos se unam no ato do amor.

A correspondência que Hilst demanda tem no olhar seu maior ponto de apelo. Há cinco referências à visão: olha-me, duas vezes, olhei-me, olhasses, olhei. E é através desse sentido que a súplica à consideração do amado se realiza. Há também a referência a elementos do mundo físico (água, rio, terra, corpo de água), como em Herbert, os quais, para este e para aquela, servem de ponto de ancoragem no momento do reconhecimento de suas inferioridades perante aqueles a quem amam.

As marcações temporais se fazem presentes em ambos os poemas e nelas os eventos tomam sentido. Ao passo que em Herbert o tempo indica a posição do ser no mundo e serve de marcador de sua existência (“mas eu sou um simples inseto, / Que vive ou morre / Conforme o tempo muda”), em Hilst, o tempo transfigura o ser, modifica sua natureza anterior (“Porque

esta noite / Olhei-me a mim...”), tornando-o aquilo que deseja seu amado contemple ao olhá-la mais uma vez (“Com menos altivez e mais atento”).

Estruturalmente, tem-se um poema com quatro estrofes regularmente dispostas, alternando-se um quinteto (1ª e 3ª) e um dístico (2ª e 4ª). Sobre as rimas, nota-se a sua presença apenas em dois momentos: no primeiro quinteto, com semelhança entre as terminações dos versos 1 (“imperfeita”) e 2 (“noite”) e correspondência entre os versos 4 (“olhasses”) e 5 (“Desejasse”).

Quanto ao substrato fônico do poema, passeiam pela composição versos que vão de três a doze sílabas poéticas, traço de irregularidade métrica, apresentando uma insistência nos sons das letras “t” e “s”, com vinte e quatro ocorrências cada e maior incidência da vogal “e”, seguida de “o” e “a”.

Acredita-se que enquanto o primeiro desses sons consonantais, pela sua natureza surda e ideia de batida, marca a necessidade de chamar a atenção daquele a quem o poema é devotado, tendo em vista que essa letra está presente em palavras-chave do poema (“noturna”, “imperfeita”, “noite”, “tocar”, “tempo”, “fraterno”, “pastor”, “nauta” e “altivez”), o segundo demarca a vontade, o desejo do eu lírico amante de pertencer ao outro (“Desejasse”, “deslizando apenas”, “sou terra”, “se estenda”) após serem desfeitas quaisquer impressões desfavoráveis sobre si (“Se te pareço”), não sem deixar evidente que esse movimento de sair de si para se entregar contém um certo ar de insegurança (“Escapar de sua casa”).

Sobre o som do “t”, Candido (2006) se pronunciou a respeito de um possível valor expressivo relacionado à ideia de interrupção, de segurar. Neste poema, em particular, essa ideia não se percebe que possa ser sustentada, apesar de se acreditar que ela figure em outros instantes como o IV, da quarta parte, em que ocorre um esquema semelhante ao discutido pelo crítico, com “t” e “d” portando esse valor de freio: “Porque te amo / Deverias ao menos te deter / Um instante”.

De maneira geral, observa-se que o valor expressivo do “t” na poesia de Hilda Hilst é de mudança de tempo, de lugar, de estação, de estado de ânimo, de transformação das coisas ou mesmo de renovação. Esse valor se mantém do início ao fim de *Júbilo*, e pode ser conferido naqueles poemas dispostos para comentário nesta seção.

Quanto ao tom emocional, pela sonoridade expressa, querendo reproduzir uma conversação mantida com um interlocutor inominado, bastante presente no livro, com o qual se possui intimidade (“tu”, “teu”), nota-se que há um tom de apelo marcado por uma fina melancolia, a qual, no entanto, não se aproxima de um mergulho na tristeza, pois é possível

inferir de suas prováveis leituras uma incontida ansiedade patente na chamada ao olhar do amado feita duas vezes.

Sobre esse caráter da poesia metafísica de se aproximar da fala ou da prosa, como a acusou o Dr. Johnson, esclarecendo que se não fosse pelas rimas, não se saberia que se trata de um poema, Cruttwell (1970) prestou-se ao seguinte experimento com o poema *The legacy* de Donne: escreveu as duas primeiras estrofes em formato de prosa e constatou que a irregularidade métrica causada por uma sintaxe intrincada de fato permitiam ver alguns poemas metafísicos mais como diálogo ou poema em prosa do que em verso se assim fossem registrados.¹⁰⁰

Quando eu morri pela última vez e, querida, eu morro sempre que me afasto de você, embora tenha passado uma hora, e as horas dos amantes são eternas, ainda me lembro de algo que disse e que dei; o que me enviou, apesar de estar morto, devia ser meu próprio legado e executor. Eu me ouvi dizer “diga-lhe que eu mesmo”, é você, não eu, “já me matou”, e quando eu senti que ia morrer, e já tinha partido, me enviei meu coração, mas eu, infelizmente, não pude encontrar nada quando rasguei e procurei no local onde os corações deveriam estar. Isso me matou de novo, porque eu que ainda era sincero em vida, em meu testamento deveria enganar você (ROBBINS, 2010, p. 208)¹⁰¹

No caso de Hilst, em que as rimas não se constituem numa preocupação estilística visível ou de maior soma para sua obra, se se efetuar esta operação com o primeiro poema de *Júbilo*, reproduzido acima, sem qualquer outra alteração que não aquela proposta, apenas se modificando para minúscula as iniciais dos versos 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, o resultado seria algo assemelhado ao seguinte, acompanhe-se:

Se te pareço noturna e imperfeita olha-me de novo. Porque esta noite olhei-me a mim, como se tu me olhasses. E era como se a água desejasse escapar de sua casa que é o rio e deslizando apenas, nem tocar a margem. Te olhei. E há tanto tempo entendo que sou terra. Há tanto tempo espero que o teu corpo de água mais fraterno se estenda sobre o meu. Pastor e nauta olha-me de novo. Com menos altivez. E mais atento.

¹⁰⁰ Candido (2006, p. 21) propõe que se reflita a respeito da ideia de que poesia é somente poema em verso, pois muita coisa há em verso que não corresponde à poesia. Ademais, “poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. Com o advento das correntes pós-simbolistas, sabemos inclusive que a poesia não se contém apenas nos chamados gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente presente na prosa de ficção”. O estudo de Azevedo Filho (2018) se propõe justamente a tarefa de ler a obra dita obscena de Hilst como prosa poética.

¹⁰¹ No original: “When I died last (and, dear, I die as often as from thee I go), though it be an hour ago, (and lovers’ hours be full eternity), I can remember yet, that I something did say, and something did bestow; though I be dead which sent me, I should be mine own executor and legacy. I heard me say, ‘Tell her anon that myself’ (that’s you, not I), ‘did kill me’, and when I felt me die, I bid me send my heart when I was gone; but I, alas, could there find none when I had ripped and searched where hearts should lie. It killed me again, that I who still was true in life, in my last will should cozen you.”

A semelhança entre Donne e Hilst na amostra dessa minúcia lírica é patente. E dessa forma, pode-se observar que mesmo em um indicador de menor importância como esse reside um ponto de aproximação fundamental, pois assim como bastante pontuando tanto pela poeta quanto por seus comentadores de sua necessidade primordial ser o ato de se comunicar com outros, há na poesia metafísica essa emergência de estar em contato, de se fazer ouvir, não importando a forma visual que a poesia tome.

Candido (2006, p. 42) comenta como desde o Modernismo a poesia passou por um processo de dessonorização, o qual teria sido um dos responsáveis por aproximá-la, “sob este aspecto da sonoridade normal e mais discreta da prosa”, e isto poderia servir de explicador de tal aspecto de texto em prosa assinalado sobre os versos de Hilst.

Contudo, sem se ignorar este importante traço da poesia de fins do século XIX e que se impôs fortemente a partir do seguinte, impulsionado por movimentos como o das vanguardas, é preciso notar, não apenas por parte dos metafísicos, que tais experimentos de tentar avizinhar a poesia do registro em prosa são anteriores ao período literário demarcado como diretamente modificador.

Diz-se isso para mais uma vez sustentar que o compasso hilstiano em busca de um registro diferenciado, apontando para uma poesia cheia de contrastes e ressonâncias, seria melhor descrito como não apenas resultado do que o Modernismo operou como proposta estético-literária, sabendo-se que o próprio Modernismo é resultado de fragmentação e sofreu fragmentação, mas da absorção de referências advindas de outros locais e épocas, como a Inglaterra de Donne.

Ideia que se relaciona melhor com a expressão “inconsistências poéticas” evocada por Otávio Filho (2004) para explicar exatamente o que ocorre com poetas e escritores que se encontram em períodos de transição ou são atravessados por tendências divergentes ou antagônicas, diz ele. E parece que esse é o caso de Hilst e de muitos outros de sua geração.

Passada essa questão, nota-se como é interessante naquele primeiro poema de *Júbilo*, o registro das duas figuras, pastor e nauta, que cada uma em seu domínio habitual, respectivamente, a terra e a água, dão forma a um contraponto de planos de existência e de sujeitos que, apesar de quase se tocarem, não necessariamente coexistem, mas de todo modo se complementam, sendo obrigados a con-viver lado a lado.

Os temas da peregrinação e da navegação ocorrem com frequência em poemas metafísicos. Ilustre-se com a menção a *Bermudas* de Andrew Marvell, citado e comentado no capítulo 2, e em poemas de Donne e Richard Crashaw, que exploram a ideia de o eu lírico como

pastor ou nauta ir rumo ao conhecido, no primeiro caso, e ao desconhecido, no segundo, sempre à procura de novos significados e de um novo horizonte existencial.

Nauta, forma latina para os vocábulos marinheiro, navegante e navegador, ainda que se registre em português, demonstra o constante contato de Hilst com uma tradição literária que serviu de eixo animador para os metafísicos ingleses, pois assim como os gregos, os latinos não apenas navegaram, pretendendo expandir seus domínios territoriais, como transformaram a navegação, com suas conquistas e perdas, em tema por excelência de sua literatura plurissecular.

Navegar implica também no silenciamento do ser, na solidão acompanhada pelo brilho estelar acima e pela escuridão que se estende tanto na superfície quanto nas profundezas do elemento líquido, fonte de vida e de morte para distintas civilizações ao longo da trilha histórica da humanidade.

Denonain (1956, p. 122) afirma que o tema da desolação, explorado por Petrarca, desponta no poema *Twicknam garden*, de Donne, o qual recorre às imagens do naufrágio habituais na pena do escritor italiano. Nesta composição, o lamento do nauta é representado pelo líquido materializado nas lágrimas que mancham o rosto (“Blasted with sighs, and surrounded with teares”); pelos olhos como fontes de pedra que choram incessantemente (“Or a stone fountaine weeping out my yeare”); pelas lágrimas que são o vinho de quem ama (“And take my teares, which are loves wine”).

As próprias palavras *blasted*, *stone fountaine* e *wine* são representativas da ideia de perda dos sentidos, de dolorosa decadência e de delírio. Na primeira, encontra-se o significado de embriagado. Na segunda, de fonte de pedra que verte lágrimas (de pedras?). Na última, a embriaguez da primeira encontra seu paralelo.

O que se pode comprovar pela seleção dessas palavras é a completa desolação do amado, incapaz de saber o que fazer, sendo consumido por suspiros, os quais remetem ao choro incessante e tendo de sorver as penosas lágrimas que rasgam seus olhos. A cena pintada por Donne remete à uma imagem muito específica: a do desespero.

No *Júbilo* de Hilst, o naufrágio metafórico, a prova da solidão do ser e de sua angústia pessoal, de seu amargor testemunhado pela insistência na súplica ao amor, recebendo como resultado a recusa do amado estão representados, por exemplo, entre outros, no poema X, da primeira parte, quando o eu lírico compreende que jamais será correspondido e através do uso de termos que se contrapõem constrói uma imagem que fortalece e alimenta a sua própria decadência:

Não é apenas um vago, modulado sentimento
 O que me faz cantar enormemente
 A memória de nós. É mais. É como um sopro
 De fogo, é fraterno e leal, é ardoroso
 É como se a despedida se fizesse o gozo
 De saber
 Que há no teu todo e no meu um espaço
 Oloroso, onde não vive o adeus.

Não é apenas vaidade de querer
 Que aos cinquenta
 Tua alma e teu corpo se enternçam
 Da graça, da justeza do poema. É mais.
 E porisso perdoa todo esse amor de mim

E me perdoa de ti a indiferença.
 (HILST, 2017, p. 237)

Outro elemento muito presente na poesia hilstiana é o tempo ou a noção de tempo representada de diversas formas. Pode ser na menção à uma fase do dia ou marcação temporal (manhã, tarde, noite, hora, segundo, momento, instante). Pode ser por meio de verbos como passar, escorrer, roer.

No poema acima, o tempo novamente se faz presente, mas desta vez pela menção direta à idade do amado, cinquenta anos, sendo representado pela memória através da qual se quer reviver contraditoriamente aquilo que não se viveu: a experiência de um amor nomeado, jamais consumado.

Entretanto, esse amado íntimo ao eu lírico demonstra pela voz deste que não compartilha nem do sentimento, nem da afeição, compondo, pelas artimanhas de captura da lírica hilstiana, o conjunto daqueles desmemoriados cuja existência adquire sentido no complemento de posse “do amor” e, por isso, precisa a todo momento ser chamado de volta à memória para recordar mesmo o que não viveu.

Se Hilst canta o amor desejado e não vivido, esse amor em potência cuja expectativa se apresenta no agora para um talvez depois, tema de base do livro, amor explorado em suas múltiplas instâncias e faces, deixa explícito que não é por “um vago, modulado sentimento”, tampouco por mera vaidade do querer.

Se Hilst canta o amor, é por algo mais. Um algo mais mencionado duas vezes no poema e acompanhado de seus motivos. Ama-se porque há um fogo que queima sem destruir o recipiente, é um fogo amigo, não bélico, isto é, “fraterno e leal”. É a lava que percorre a garganta, enunciada no poema XIII, da segunda parte, materializando-se na palavra quente como fome que nada é capaz de saciar porque é “amor infinito” (HILST, 2017, p. 247).

O amor infinito (amor verdadeiro e, conseqüentemente, fiel) é um tema que os metafísicos ingleses se dedicaram a explorar nos seus versos. Ele ocorre em poemas como *The primrose*, de Donne, no qual a ideia de base, a busca pelo verdadeiro amor e o verdadeiro amor como via de acesso à fidelidade, indica que esta serviria de caminho orientador para os amantes jamais se separarem, ou seja, encontrar o verdadeiro amor implica no encontro do amor que perdurará mesmo ao tempo de vida dos amantes.

O verdadeiro amor é representado por uma flor procurada pelo eu lírico em suas caminhadas no campo (“I walke to finde a true Love”), podendo ou não ser a primula que dá nome ao poema. Essa flor, chamada de verdadeiro-amor, com hífen, deveria ter quatro ou seis pétalas (“Yet know I not, which Flower / I wish; a sixe, or foure”), ao passo que a primula, afirma o poeta, tem cinco (“Live Primrose then, and thrive / With thy true number five”), de acordo com Denonain (1956, p. 126), em uma numerologia característica da poesia dos metafísicos na qual o dez representa o masculino (a perfeição) e o cinco, sua metade, o feminino. O que significa, em última instância, que a metafórica busca pelo verdadeiro-amor, neste caso, é a busca pelo feminino, pelo ser objeto de amor do amante.

Portanto, além da primula que simboliza o amor fiel, uma das mais conhecidas e populares formas da flor verdadeiro-amor, ao que tudo indica, seria, afinal, o trevo de quatro folhas que adquire aquele significado de amor infinito porque, para Robbins (2010, p. 236), lendo o poema de Donne, “[q]uatro era também, entre outras coisas, o número das virtudes cardiais: prudência, temperança, fortaleza e justiça, e simboliza concórdia, amizade e estabilidade”, aspectos fundamentais para a convivência harmônica e longeva do casal.

Sendo *Júbilo*, entre as obras da poeta paulista, a materialização textual dessa busca pelo amor verdadeiro, fiel, estendido ao longo de cada um de seus sete conjuntos de composições, lê-se, pontualmente, no poema V, da primeira parte, Hilst (2017, p. 233) enunciar o símbolo desse sentimento:

Nós dois passamos. E os amigos
 E toda minha seiva, meu suplício
 De jamais te ver, teu desamor também
 Há de passar. Sou apenas poeta
 E tu, lúcido, fazedor da palavra,
 Inconsentido, nítido
 Nós dois passamos porque assim é sempre.
 E singular e raro este tempo inventivo
 Circundando a palavra. Trevo escuro
 Desmemoriado, coincido e ardente
 No meu tempo de vida tão maduro.

Este é um poema com patente apelo ao esquecimento expresso nos versos um, quatro e sete, e ao desgaste da força vital no verso dois, na imagem da seiva escorrendo. O verdadeiro-amor de cor definida indicia que o esquecimento daquilo que causa desprazer, “suplício” do eu lírico de não mais contemplar seu amado, somente há de se realizar quando as estações passarem, quando as flores perderem o brilho de sua cor, tornando-se “Trevo escuro”. E nessa perda, o registro de seus anos expostos à toda sorte de intempéries e a idade alcançando aquele que empenhou sua existência em amar. Tudo passará, assume a amante.

Se para o eu lírico dos metafísicos ingleses a flor verdadeiro-amor simboliza algo de positivo, em Hilst adquire um tom completamente outro, bastante negativo, visto tratar-se de um trevo cujas pétalas, imagina-se, estão se desfazendo, pois a sua tonalidade característica decompôs-se na cor referenciada no verso.

É como se o eu lírico hilstiano estivesse denunciando que buscar o verdadeiro amor é o mesmo que perseguir uma sombra, sendo que, inicialmente, construiu uma imagem do amado como perfeito e sua como ser imperfeito, admitindo, no peso do verso de abertura do livro, o cansaço que fechará a composição (“No meu tempo de vida tão maduro”).

O número-chave do poema é o dois, porém, um dois que se fatora finalmente em sua metade inteira, restando apenas a voz de quem canta e jamais se ouvindo sequer o eco do interlocutor, apesar de se ter evidências de que ele está lá a todo momento como expectador interessante, quem sabe não interessado.

A numerologia donniana considera que a disposição de três vezes dois, igual a seis, número de pétalas da primula, é um número nupcial. Pela soma, três mais dois, igual a cinco, o qual se relaciona ao feminino e põe o dez em posição de superioridade porque fecha o ciclo representando o masculino, cuja metade é incompleta, imperfeita. A numerologia hilstiana segue-a com muita proximidade no uso do dois, do três, do cinco e do dez.

O primeiro número é citado no poema V (HILST, 2017, p. 233), da primeira parte (“Nós dois passamos”, “Nós dois passamos porque assim é sempre”). O segundo e o último estão presentes no poema VI (HILST, 2017, p. 259), da quarta parte (“Três luas, Dionísio, não te vejo. / Três luas percorro a Casa, a minha”; “E fingindo altivez digo à minha estrela / Essa que é inteira de prata, dez mil sóis / Sirius pressaga”). O terceiro, no poema VIII (HILST, 2017, p. 260), também da quarta parte (“Tu podes muito bem, Dionísio, / Ter mais cinco mulheres”). Ainda se tem o último número figurando no título da primeira parte *Dez chamamentos ao amigo*.

Tal explanação contribui para que se compreenda o motivo pelo qual desde o início de sua caminhada poética o eu lírico hilstiano, em *Júbilo*, acusa-se de imperfeito (“Se te pareço

noturna e imperfeita”), termo que ocorre apenas uma vez em todo o livro, progredindo até atingir a particular conclusão de que seu amor se endereça a um outro (Dionísio ou Túlio), tendo em vista que os poemas metafísicos de amor geralmente são endereçados a um amado, mas se realiza como ato individual em si mesmo, quer dizer, o dois é sempre um, conforme o eu lírico denuncia nas conclusões a que chega em *Ária única, turbulenta*, último poema da sexta parte:

Tépido Túlio, o reino
 Não é feito para os mornos.
 Esse reino de amor onde és o rei
 Por compulsão e ímpeto do poeta,
 É feito de loucura, de atração
 E não compreende tepidez, mornura
 E vícios da aparência, palha, Túlio,
 Tem sido o teu reinado, inconsistência.
 Ou te transformas, rei de fogo e justo,
 E, a quem merece, dás amor e alento
 Ou se refaz em ira a minha luxúria
 Me desfaço de ti, muito a contento.
 (HILST, 2017, p. 284).

Por que esse poema é nomeado com tal título? Acredita-se que o eu lírico chegou a um ponto fundamental no qual se vê que a característica da ária, de ser turbulenta¹⁰², palavra que contém em seu campo de significação etimológico a ideia de problema, de inquietação, promove o confronto com o amado, atestando uma série de indicativos pelos quais fica à mostra que seu reinado sobre o amante (“Esse reino de amor onde és o rei”) é resultado direto da vontade imaginativa, “da compulsão e ímpeto do poeta”, contando entre sua matéria pura com a loucura e atração do criador.

Certo que não se trata de uma loucura vulgarmente associada à des-razão, à insanidade, à perda do contato com a realidade que circunda o enunciador. Diante dos indícios fornecidos pelo texto, compreende-se estar em foco uma loucura que, pelo contrário, chama à razão, ao senso, e o exercício de provocar a razão na poesia é um traço muito particular da poesia metafísica.

Tão evidente é esse significado de loucura como reveladora da verdade escondida por detrás das aparências que na consciência do eu lírico há o pleno reconhecimento de que, mesmo reinando na loucura, o amado se acomodou em um desgoverno caracterizado como pleno de “vícios da aparência” e de “inconsistência”.

¹⁰² Na etimologia da palavra, proveniente do latim, turbulento (adj.) significa “‘irrequieto’, ‘buliçoso’, ‘agitado’, ‘tumultuoso’”, bem como se refere à turba, “‘multidão em desordem’” (CUNHA, 2010, p. 797).

Provavelmente, esses vícios, externos, que apenas servem para os gracejos sociais, superam em grau e negativamente aquelas virtudes necessárias ao verdadeiro amor, já que são vícios associados a um subproduto vegetal que é a palha, a qual curiosamente, e na contramão do uso hilstiano, figura no texto bíblico tanto como alimento quanto combustível ou funcionado como cimento para fixar tijolos de barro em uma construção.¹⁰³

Dessa forma, nas duas posições, o reinado de Túlio é explicitamente acusado de deficiente, convocado a ser reformado para suprimir os defeitos que vem acumulando, e, implicitamente, é visto como forte, vigoroso e justo, como o rei que nele governa e cuja habilidade para liderar tem enfurecido o eu lírico amante que não tem alcançado seu favor e afeto.

Se em outros poemas nos quais Túlio, o amado a quem se endereça o canto, é tratado com bastante reverência, tentando o eu lírico mesmo justificar suas ações como quando diz no poema XIII, da segunda parte, “Não é isso, Túlio. Afastada de mim / A intenção de te causar tormento”. Reafirmando que “Não é tormento, Túlio. Sempre te enganas” (HILST, 2017, p. 246-247), neste, Túlio (não mencionado nas primeira, quarta, quinta, mas citado nas composições de X a XVII, da segunda; em todas as seis da terceira; nos poemas VIII, XI a XIX, da sexta e somente no XVII da sétima partes) é despido de sua realeza e arremessado ao solo.

Nas outras composições, há o jogo de confissões, o falso monólogo diante do amado, elogiosamente retratado, o despojamento do amante que confessa suas inquietudes, fragilidades, incertezas, receios e curtos momentos de calma nos quais retoca a paisagem ideal para o encontro dos que se amam ou são amados.

Nos outros poemas, antes do ponto de culminância e ruptura que a ária nomeada representa, o eu lírico oscila em seu humor sentimental, ora ataca, ora recua, ora enfeita o seu encômio, ora esfria suas palavras, numa modulação que preserva o sentido musical da palavra: é uma verdadeira dança de humores.

Neste, em que Túlio é de pronto adjetivado de indeciso (“Tépido Túlio”), de morno, palavra registrada no texto bíblico, no livro das Revelações ou Apocalipse 3, 15-16 (THE BIBLE, 2008), e uma entre tantas que compõem o vocabulário teológico de que Hilst faz uso, o eu lírico não se contém em sua vontade inflamada. Está decidido a desfazer o reino de ilusões que erigiu para o seu amado, não sem antes o apresentar uma proposta final confinada na conjunção ou, que guarda a ideia básica de alternância/exclusão: “Ou te transformas, rei de fogo

¹⁰³ Essa é a descrição encontrada em Achtemeier (1996), no verbete *straw*.

e justo, / E, a quem merece, dás amor e alento / Ou se refaz em ira a minha luxúria / Me desfago de ti, muito a contento.”

Túlio, desta vez não há espaço para o teu silêncio, sentencia o eu lírico. Não poderás governar sem tomares uma decisão. Ou isto ou aquilo. Trecho curiosamente marcado pela presença de rima soante externa no final dos versos dez e doze (-ento), justamente os que encerram a composição e aprisionam a expectativa em torno da resposta do amado, de quem é demandada uma transformação efetiva, que se compreende ser uma mudança de seu estado de indiferença para outro de mutualidade.

Antônio Geraldo da Cunha (2010) registra que o sufixo -ento relaciona-se à formação de adjetivos que expressam a noção de estar provido de ou de semelhante a. No caso da rima em questão, consoante, tem-se um substantivo em “alento” cujo sentido aponta tanto para o ato da respiração quanto para força ou coragem, e um adjetivo em “contento” portando a ideia de satisfação.

Assim, interpretando-se o ultimato pronunciado a Túlio, na alternativa apresentada, o eu lírico determina que, seja qual for a escolha do amado, terá de conviver ou com o calor que brota do imenso sentimento do amante, calor que ele mesmo conhece por ser “rei de fogo e justo”, ou com a luxúria convertida em ira que na vingança produzirá satisfação. É, como se disse, o ponto de ruptura, possivelmente a beira do abismo para o amante farto da jornada, seja por terra, seja por água, em busca desse amor amigo e estrangeiro ao seu peito lasso.

Se o fogo que arde ou exala do hálito amante é figura cativa em *Júbilo*, por outro lado, o é também o líquido com seus significados e simbolismos universais interpretados pela poeta paulista em uma chave que ora preserva os significados anteriores, ora opera uma ampliação de sentidos.

O líquido¹⁰⁴, em manifestações diversas, foi para os antigos, para poetas metafísicos e para Hilst um elemento recorrente em seus versos. O líquido frequentemente significa renovação ou dissolução de estados anteriores no vocabulário hilstiano.

Um apanhado de seu vocabulário mostra que em *Júbilo*, o líquido se materializa, por exemplo, na “água”, no “rio”, no “corpo de água” (I), no “mel” (III), na “seiva” (V), nos “glaciais” (VII), no “aguaceiro” (VIII), de poemas da primeira parte. Nas “marés” (I), nas “águas estanques” e “água primitiva” (VI), nos “rios fundos” e no “sumo escorrendo” (VIII), no “mar de águas” (IX), na “chuva” (XI), no “vermelho da vida” (XVII), de poemas da segunda

¹⁰⁴ Destaque-se, em breve nota, que a primeira *arché* nomeada na filosofia grega clássica, frequentemente categorizada como pré-socrática, isto é, o primeiro princípio gerador foi o líquido, a água criadora por Tales. Ver o verbete *Thales of Miletus* disponível em: <https://iep.utm.edu/thales/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

parte. Na água da boca do amado (III), no “aquático jazigo” (IX), de poemas da quarta parte. No leite da carne do amado (I), na “magna-marinha” (IV), de poemas da quinta parte, entre outras figuras presentes nos demais conjuntos (HILST, 2017, *passim*).

A musicalidade outra vez expõe sua face na intenção clara expressa pelas ideias de modulação¹⁰⁵ e de canto. Não se está diante de uma modulação qualquer, vaga, como afirma o primeiro verso, nem de um canto pálido e sem força, de acordo com o verso seguinte. Há um vigor vocal (“cantar enormemente”) de fazer saber a quem quiser que se canta a lembrança de um sentimento pela citação de palavras que em seu conjunto apontam para o significado de quente (“sopro de fogo”, “fraterno e leal”, “ardoroso”, “gozo”, “enterneçam”). Há calor na vida. Há frieza na morte, no esquecimento e, principalmente, na indiferença vivenciada pelo eu lírico a ponto de solicitar o perdão para si, pelo imenso (“todo”) amor dedicado, e para o amado, pelo desdém para com aquele sentir.

Cantar é querer sensibilizar, transmitir emoções e querer que outros compartilhem delas. O poeta que canta tem a intenção de dar testemunho do que viveu ou não viveu, mas testemunhou como observador no mundo, e quer que seu canto ecoe longe, alcance a eternidade, apesar de estar cômico de poder ser esquecido.

Em tempos clássicos, canto e poesia foram tratados como irmãos ilustres e inseparáveis, gêmeos celestiais, afirmam Kirby-Smith (1999)¹⁰⁶ e Carlos Felipe Moisés (2007)¹⁰⁷, em suas incursões sobre o assunto. Na teoria literária moderna, canto e poesia são fraternos desconhecidos. Há canto e melodia no poema, contudo, apenas figurativamente um poeta canta. Adquirindo este verbo o sentido próprio de versejar, declamar (resquício e vestígio no presente do ato de cantar a poesia), enunciar o conteúdo que os versos contêm.

E ainda que figurativamente, o eu lírico hilstiano canta, declama e proclama o sentimento que o inspira a se lembrar. Seu canto? É o canto que se comove, do poema VII, da primeira parte. É o canto feminino adjetivado como vigoroso, do poema III, da segunda parte. É o *cantabile* que dá atributo ao moderato da terceira parte, exercício musical que aponta para a graça e para a justa medida do poema, métrica contrariada, mas mantida. É a ânsia de querer cantar outra e outra vez, depositada no poema V, da segunda parte. É o canto suplicante, puro, imenso, intenso espalhado pelas linhas de *Júbilo* (HILST, 2017).

¹⁰⁵ Em seu dicionário, John Stainer e William Barrett (2009) reconhecem que a música moderna está muito caracterizada pela mudança e tal toma corpo na modulação, definida como a diferença ou variação existente entre sons, notas e claves, também se relacionando com a mudança ou variação de altura, de tons, de andamento (ritmo, compasso), de instrumentação.

¹⁰⁶ Ver o capítulo intitulado *Initial synthesis and separation* (p. 9-24).

¹⁰⁷ Ver o capítulo intitulado *Pelos olhos e pelos ouvidos* (p. 69-88).

Em resumo, o canto hilstiano é sempre intenso, de brilho grandioso, exalando de uma “garganta esplandecida”, como afirma no poema IX, da quarta parte (HILST, 2017, p. 264). É ele mesmo que canta, não legando a outras vozes a suntuosa tarefa de cortar o silêncio com as notas entoadas daquela entranha a si mesma considerada magnífica.

É um canto jubiloso ainda que sofredor (passional). Afinal, há júbilo mesmo no sofrimento, compreendem alguns discípulos do amor (santos, mártires, beatos). Quantos desses, a hagiografia registra, perderam a vida com o sorriso marcando seus lábios, suportando a mais extrema dor com esperança em seus olhos!

Nos poetas metafísicos ingleses, o canto, extensão e componente da atividade musical, figura como um dispositivo de excitação dos sentidos, antecipando, portanto, a mesma corda tensionada posteriormente por Hilst, no formato comentado acima, e para isso exploram os efeitos provocados por determinadas letras e sílabas, destacando-se como mestre nessa arte, de acordo com a opinião de Bloom (2008), Richard Crashaw, cujos poemas *Music's duell* e *A hymn of the nativity sung by the shepherds* são plenos exemplos dessa relação entre poesia e música.

Respeitando-se as disparidades na produção dos sons entre ambas as línguas, inglês e português, nota-se que o investimento em um jogo sonoro, assim como fizeram em relação às palavras e seus significados, ao ritmo e à cadência, também se faz presente nos versos dos metafísicos como mais uma das peculiaridades do estilo.

Isso corresponde àquilo que Cruttwell (1970, p. 13) chamou de “batida básica”¹⁰⁸, isto é, a maneira própria a que um dado poeta metafísico aderiu a fim de manifestar seu estado de ânimo pela seleção de sons, palavras e expressões que se concentrassem na construção de uma métrica específica ou de uma sonoridade que conjugasse som e sentido.

Efetuada-se levantamento desse quesito em *Júbilo*, percebe-se que, a despeito de não ter se dedicado excessivamente à rima nas terminações dos versos, portanto, rima externa, mas optando em alguns momentos pela internalização da rima, apelando constantemente para a aliteração, Hilst realizou a opção por um conjunto de sons e de terminações através dos quais pintou imagens poéticas relacionadas às ideias de perda, de solidão, de angústia, de ânsia, de esperança, de desejo, de hesitação e de lamentável pesar.

Prosseguindo-se nessa trilha de discussão a respeito de aspectos sonoros, no caso dos dois primeiros poemas textualmente apresentados nesta seção, é possível inferir que a prevalência dos sons das oclusivas linguodentais “t” e “d”, respectivamente, surda e sonora,

¹⁰⁸ No original: “*basic beat*”.

tanto em Herbert quanto em Hilst, indicia essa crueza sentimental presente nas palavras escritas com essas letras, ecoando tal expressão em suas vozes pelo reconhecimento de sua pequenez diante do amado a quem o apelo sufocante é dirigido.

Esse é um padrão sonoro que Hilst foi alternando em conformidade com o tom (incisivo, angustiante/ansioso, efusivo) proposto no poema. Outras ocorrências que se aliam ao sinalizado acima seguem um esquema sonoro assentado principalmente em [t], [d], [tʃ], [dʒ], [s], [z], [ʃ], [ʒ], bem como na exploração frequente da aliteração. O que se configura, aos olhos desse estudo, na batida básica de Hilst em *Júbilo*, uma batida que se pode chamar de rígida, sofrível, mas não menos musical.

O compasso dado por esses sons, outra vez através do *enjambement*, atíça no poema essa vinculação com a melodia de uma canção e a extensão dos versos responde pelo tipo de sonoridade emocional que possivelmente a poeta quis descrever: de uma curiosa e excitante ansiedade interessada em tomar conhecimento das intenções daquele amado ao qual o eu lírico se pronuncia.

O esquema de vogais explorado por Hilst inclui a alternância entre orais e nasais, mas não se pode sustentar que isso se converta em regra. Pela leitura de *Júbilo*, a impressão maior é que as vogais passeiam do registro oral para o nasal novamente com a intenção de acentuar o delicado estado emocional experimentado pelo eu lírico, e marcar o ritmo da leitura, chegando ao ápice da agonia. Veja-se essa sequência no poema VII, da segunda parte:

Essa lua enlutada, esse desassossego
 A convulsão de dentro, ilharga
 Dentro da solidão, corpo morrendo
 Tudo isso te devo. E eram tão vastas
 As coisas planejadas, navios,
 Muralhas de marfim, palavras largas
 Consentimento sempre. E seria dezembro.
 Um cavalo de jade sob as águas
 Dupla transparência, fio suspenso
 Todas essas coisas na ponta dos teus dedos
 E tudo se desfez no pórtico do tempo
 Em lívido silêncio, umas manhãs de vidro
 Vento, a alma esvaziada, um sol que não vejo

Também isso te devo.
 (HILST, 2017, p. 243)

As propostas imagéticas de Hilst são absolutamente singulares pela tentativa constante de associar o que, a princípio, se afasta. Exercício metafísico por excelência do *conceit* e do *wit*. Há uma conexão lírica em seus versos pelo posicionamento de elementos que permitem ler

a ressonância de uma variedade de vozes de poetas, bem como de culturas ao reunir em um mesmo espaço elementos que findam por agregar tradições orientais e ocidentais.

Por exemplo, no primeiro verso passeiam ecos do simbolismo (“lua enlutada”) e do transcendentalismo panteísta (“desassossego”). Enquanto o segundo e terceiro versos exportam a ideia de desordem física pela descrição de um quadro clínico causador de contrações musculares (“convulsão”) desarticulando o equilíbrio de parte do corpo (“ilharga”) enquanto este adentra em estado de falência.

Essas expressões provenientes de várias ciências, como a explicação sobre as funções do cérebro e do coração, a definição do fluxo sanguíneo, em suma, as descobertas da anatomia da época, a proposição de uma nova teoria para explicar a ordenação dos planetas, advinda do pensamento astronômico moderno, e uma porção de crenças populares e superstições, entre outras ideias fizeram-se presentes na poesia de alguns dos metafísicos ingleses porque à época compunham-se em novidades para estes válidas como matéria e tema literários.

Em um outro eixo do poema, surgem os símbolos da grandeza que marcou algumas culturas e épocas: os “navios”, instrumento utilizado no projeto europeu de colonização e marcante da época em que históricas batalhas foram travadas em favor da liberdade ou da dominação. As “muralhas” revestidas do marfim extraído de animais como o elefante, cuja ideia está associada à pureza, no entanto, muralhas de marfim somente seriam possíveis se se promovesse um massacre de animais em alta escala.

A figura do navio é pouco recorrente em *Júbilo*, mas não a ideia daquilo que ele representa: o navegar, o estar fora do domínio terrestre, deslizar na imensidão do ser. Ideia, por sinal, assinalada desde a página de abertura do livro. Ideia, por sinal, poeticamente metafísica em sua concepção básica.

Nesse sentido, o navegar de Pompeu, Petrarca e Pessoa se impõe como rota percorrida pela poeta brasileira até ancorar em outras terras. Hilst navega a si mesma e em si mesma, buscando transcender a matéria. Sua poesia quer transportar o leitor através dessa jornada pelo desconhecido de cada um e pela própria compreensão de que literatura, e a poesia no interior desta, é ato de navegação.

Através desse convite, a poeta constrói uma imagem desoladora, ainda mais porque esse jogo de imagens e sensações está fora de seu alcance como indicia o verso “[t]odas essas coisas na ponta dos teus dedos”. É um fluxo de sensações que o eu lírico não pode controlar. Além disso, muralhas guardaram cidades e serviram de impeditivo de invasão contra exércitos inimigos ao longo da história. Uma das mais conhecidas certamente é a imponente muralha da China. Civilização que desponta no poema através do “cavalo de jade sob as águas”.

O jade é um mineral costumeiramente associado à cultura chinesa e na qual tem sido interpretado como símbolo de imortalidade (envolvido em rituais de invocação), virtuosidade e correção de caráter (CIRLOT, 1971). Por outro lado, um cavalo de jade poderia significar tanto a ideia de jornada espiritual para aprimoramento do ser, mergulhado que está nas águas, elemento metafísico primordial, notando-se a confirmação da transparência (“dupla”) do mineral e do líquido, quanto uma metáfora bélica apontando para a resistência do guerreiro ou soldado diante das adversidades, já que na cultura oriental citada ele simboliza também o masculino.

O som da consoante “v” parece servir como um dos arremates na construção do poema com sua aura de fluidez, pois o atravessa até a sua conclusão (“convulsão”, “devo”, “vastas”, “navios”, “palavras”, “cavalo”, “lívido”), produzindo ao final uma aliteração que se concentra na seguinte disposição: “vidro”, “vento”, “esvaziada”, “vejo”, o que aponta para a ideia de variação emocional, marcando o ritmo do poema, já que não mantém um padrão de seleção das palavras com o mesmo número de sílabas gramaticais, contudo, abundam aquelas composta por duas, como se quisesse transmitir a ideia de brevidade na manifestação daquilo que se quer expressar.

Tal esquema de expressão sonora, apoiado nos sons [s], [ʃ] e na prevalência das vogais “a” e “e”, com 67 ocorrências cada, também se mostra corrente no poema VI, da primeira parte, estruturado em uma longa estrofe contendo 29 versos, cuja maior incidência é de versos com 6 sílabas poéticas, e um dístico de fechamento que funciona como conclusão à cena descrita ao longo da composição, propondo a alternativa contida na conjunção “ou” de que toda a descrição seria mera expressão da vontade do eu lírico.

Sorrio 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 poema em tela representa uma paisagem do cotidiano no mesmo andamento em que tece algumas considerações sobre a arte da poesia (“O que pensa o homem / Do poeta? Que não há verdade / Na minha embriaguez”), como se em comparação com outros saberes ou conhecimentos, cite-se a política, a poesia fosse inferior, arte menor ou sequer uma arte, reduzindo-se à diversão de ociosos.

Essa ideia de comparar ou adjetivar desfavoravelmente poesia e poeta, por vezes inferiorizando-as, é recorrente em *Júbilo* (verso 4 do poema V, já citado), porque ser poeta é condição de existência subalterna (“Ou te pareço / Mais poeta talvez / E menos séria?”), mas também, contraditoriamente, o gesto de inferiorizar seja indício de que tão nobre ofício, cuja força escorre e percorre a garganta como líquido quente, como no verso de fechamento do poema XIII, da segunda parte, não esteja acessível àqueles para quem tal arte não possui valor material ou intelectual. E se estes insistem em afirmar “[q]ue o amor do poeta é coisa vã” (HILST, 2017, p. 239), acreditam que tudo associado ao poeta e à poesia também o seria.

O técnico e o vulgar estão em conexão nesse poema-questionamento que reflete sobre uma curiosidade trivial do eu lírico incorporado na sinédoque “o meu verso” para se referir à toda a obra composta pelo gênio criador: que lugar ocupa na vida do amado? Esse aparente ávido leitor da política, a arte de compreender como vivem os indivíduos em sociedade, de conciliá-los em prol de um bem comum e de estabelecer uma empatia social a fim de se alcançar a coesão do corpo que formam. Seria a poesia a ela realmente inferior?

Outra questão pontual em que a poeta paulista inova em relação aos metafísicos ingleses reside na estrutura de seus poemas. Observa-se que há uma clara inclinação para o uso de monósticos e dísticos em um esquema que dá a entender funcionarem ora como articuladores, surgindo destacados entre estrofes com três, quatro ou cinco versos, querendo ser a ponte

estendida de umas às outras, ora como finalizadores da ideia, encerrando o poema, conforme se pode acompanhar no exemplo acima. Em *Júbilo*, os únicos casos de poemas que iniciam com monósticos ou dísticos são o V e o VIII, da sexta parte, e o IX, da última (HILST, 2017).

Essa aparente desestrutura que em si já significa a criação de uma ordem própria, que sirva aos seus propósitos artísticos, denuncia por parte de Hilst uma preocupação em subverter estruturas e formas poéticas consagradas na história da literatura, fornecendo subsídios para se sustentar a ideia de uma poesia apoiada na ocorrência de *strong lines*, exigindo que o leitor, em alguns momentos, exercite prolongada reflexão para descobrir o que o gênio criador efetivamente quis expressar.

Mas a sua prática de subversão caminha lado a lado com a ideia de reconstrução e inovação de matrizes literárias que acompanhou a tradição literária inglesa, bem como o Modernismo brasileiro do qual, mesmo a contragosto ou indiretamente, Hilda Hilst é uma das herdeiras.

Esse ir na contramão do cânone, cedendo ao desejo de regular o seu próprio, uma espécie de exercício do anticanônico, não menos literário, visto que de dentro tenta desfazer modelos firmados pelo uso e chancelados pela crítica, não comporta, apesar do que mostra inicialmente, uma desorganização. Há, é certo, nas colunas que a poeta paulista sentou para servirem de base de apoio da sua lírica, toda uma teoria literária orientadora por detrás.

Hilst não agiu ao acaso, mas como poeta metafísica se incumbiu de provocar os dispositivos poéticos, extraindo outras possibilidades de uso de onde não se permitia, quer dizer, agindo como *woman of learning*, paralelo dos *men of learning* que foram os ingleses, tentou esgotar as instâncias do verso, seus limites e condições de existência, a fim de demonstrar para a sua audiência que não se pode ser poeta metafísico sem atender a cinco condições básicas.

Apesar de não se fecharem como sistema, presencia-se nos ditos metafísicos a sua ocorrência indubitável, quais sejam: 1) contrariar e/ou subverter o conteúdo que se considera canônico em literatura; 2) realizar incursões poéticas como se se tratasse de enunciar em versos verdadeiras discussões acadêmicas a respeito de um determinado tópico; 3) efetuar jogos entre palavras e ideias de modo a despertar no leitor a consciência para a apreciação do cotidiano, do coloquial, do formal, do estranho e do incomum; 4) despertar o prazer e a fruição estéticos pela constante tentativa de inovar ao descobrir novas associações e compor novos formatos de exposição poéticos; 5) propor ou dar continuidade à expressão do místico, daquilo que precisa ser desvendado, oculto atrás de camadas de significados.

Júbilo seguramente é um livro de poesia metafísica porque explora cada um desses cinco traços presentes na lírica de vertente inglesa na sua ânsia de experimentalismo sem, no entanto,

se ater à mera imitação. Por exemplo, o apóstrofo que foi um dos recursos linguísticos utilizados pelos ingleses para sinalizar o registro coloquial está completamente ausente da obra em foco.

Hilst tratou do coloquial mais nos temas, na colocação pronominal mais afeita à licença poética que às regras gramaticais definidas para tanto, na disposição das palavras e na organização das ideias. Além do mais, coloquial para a poeta paulista, conforme se pode apurar pela leitura de *Júbilo*, era tudo que podia representar a vida cotidiana, inclusive em seus detalhes mais banais como a intimidade do contato com o interlocutor a quem chama de tu e do qual conhece uma série de dados que somente alguém próximo teria acesso.

Em relação a algumas daquelas inovações literárias apontadas há pouco, e postas mais à frente da paisagem conceitual poética pelos líricos metafísicos, estão os *conceits*, os *wits* e as *strong lines*, de que se forneceu acentuada explanação e caracterização no primeiro capítulo. Entretanto, para as finalidades da análise, apresenta-se um resumo conceitual de cada um desses termos.

Conceit, *wit* e *strong lines* por vezes podem adquirir a forma de um dispositivo literário como a metáfora, analogia, o paradoxo, a alegoria, entre outros da mesma natureza literária e se confundirem entre si. Principalmente os dois primeiros utilizados às vezes como sinônimos ao longo do século XVII. Mas para que seja possível identificá-los na poesia hilstiana, é preciso demonstrar as diferenças pontuais que os afastam e permitem o adequado exercício da crítica.

Por *conceit*, podendo vagamente ser traduzido por conceito, dado seu provável vínculo com os *conceitos* da poesia espanhola ou com os *concetti* da italiana, entendem-se formas particulares de metáforas e analogias que se dedicam a unir o que à primeira vista está distante, quer dizer, duas ou mais coisas estranhas, duas áreas de conhecimento que habitualmente não conversam entre si ou se o fazem, a ideia é explorar novas associações.

Em suma, observa-se que é a tentativa de agregar imagens dissimilares umas às outras quanto ao significado e à ideia básica que contêm, cuja relação inicial é completamente ilógica ou soa imprópria. Fazendo o gênio criador em sua construção imagética o uso de dispositivos literários como a hipérbole, o paradoxo e o oxímoro.

Através do *conceit*, os poetas metafísicos punham em ação todo o conhecimento que possuíam, por isso foram pejorativamente identificados como *men of learning*. E tal conhecimento não se encerrava naquilo que a cultura acadêmica e científica da época continha, mas se estendia a outros domínios como o da superstição, da religião, do esoterismo popular e da mitologia.

Assim, o que se vê é a possibilidade da ocorrência em um poema metafísico de apenas um *conceit*, na forma de uma metáfora estendida, caso de que Donne é o principal representante,

ou conter vários *conceits* justapostos, caso de Herbert e Crashaw, podendo ter ou não relação direta entre si.

Um conhecido exemplo de *conceit* em Donne está no poema *The primrose*, já apresentado, no qual a busca pela flor *true love* é um apenas um disfarce para o gênio criador especular sobre todos os possíveis sentidos que tem essa expressão, alcançando, ao final, a compreensão de que *true love* é uma referência à primavera e também à amada ideal de coração e intenções puros, fiel.

Por *wit*, às vezes traduzido de maneira inexata por espírito, inteligência ou mesmo humor, este último sentido é mais contemporâneo, deve-se entender as associações entre palavras e ideias com o intuito de provocar reflexões, sensações ou compreensões particulares no leitor, além de aprofundar sua experiência de fruição estética, quer dizer, causar prazer pela mensagem que portam.

Reside no *wit* a ideia de surpreender o leitor de maneiras que este não possa antever, frustrando positivamente suas expectativas diante da imagem construída pelo vínculo (conexão) ou afastamento (diferenciação) que se estabelece entre palavras, expressões e conceitos porque é característico desse dispositivo literário trazer para o texto poético novos conteúdos ou coisas já conhecidas, mas expressas de uma outra forma. Como se o leitor, ao constatar a familiaridade de um conjunto de imagens, exclamasse por que não se havia pensado naquilo daquela maneira. Essa é a essência do *wit*. A congruência de ideias.

Vê-se, portanto, que há certamente no *wit* uma carga de humor (*naïve* ou agressivo), mas este é refinado e inteligentemente construído. Com o *wit*, realiza-se o jogo de palavras e somente se provoca o riso após a plena e não dúbia absorção por parte do leitor da mensagem guardada no que as palavras querem dizer.

Finalmente, por *strong lines* deve-se entender o cultivo de irregularidades métricas e sintáticas que contribuem para a expressão de ideias incomuns (bizarras/grotescas) que se ocultam em um texto, isto é, através dessas irregularidades, cuja intenção é dificultar a decodificação imediata, é que os conteúdos obscuros são transmitidos, os quais necessitam de uma dose de meditação a respeito para se decifrar qual o sentido oculto por detrás das palavras.

Uma poesia que aplica esse traço característico que são as *strong lines* está interessada em leitores que sejam capazes de dialogar com o texto, dado o conhecimento que possuem sobre o assunto, e irem em busca, no ato da leitura, de associações que permitam uma satisfatória interpretação do que têm diante dos olhos.

Um exemplo que se poderia afirmar bastante característico da união de *conceit*, *wit* e *strong lines* em um poema é *The flea*, de Donne. Primeiro, a perspicácia intelectual do poeta,

acompanhada de um refinado senso de humor para surpreender o leitor, seu *wit*, o faz utilizar-se da imagem de uma pulga (*flea*) como instrumento e repositório de amor.

Segundo, a partir da própria imagem da pulga, bizarra em si, dado o fato de ser um parasita, e de uma leve irregularidade estrutural, ambas indício de *strong line*, o poeta se dirige àquela a quem a composição é endereçada, sua leitora potencial, e provoca seus sentidos a imaginar a seguinte cena que é o *conceit* como desdobramento:

A pulga sorve o sangue do amante e depois da amada (“It sucked me first, and now sucks the”). Mistura-os dentro de si (“And in this flea, our two bloods mingled be”). Isso significa que o inseto se transforma no guardião desse amor (“This flea is you and I, and this / Our marriage bed, and marriage temple is”). E através desse ato conjuga as duas essências em uma (“three lives in one flea spare, / Where we almost, yea more than married are”), consagrando o matrimônio de acordo com o preceito bíblico de que dois se tornarão um (NEGRI, 2002, p. 15).

Essas são algumas das vias de constituição de uma poesia diferente em termos daquilo que intenta transmitir ao expectador e que se passa a apresentar no texto poético hilstiano para a continuidade do estreitamento do contato entre as partes envolvidas na discussão, aquilo que anteriormente se denominou de pontos de ancoragem ou de proximidade.

No tocante aos *conceits* da poesia metafísica, característica por demais saliente deste estilo literário e muito comentada pelos críticos dedicados ao tema, volta-se ao já citado texto de Donne, *The bait*, que é um poema no qual os amantes são peixes e o ato de pescar é relacionado ao de se enamorar. Aqui, portanto, a dissimilaridade é estabelecida entre a pescaria e o ato de se apaixonar.

Aquele que é apanhado na rede ou no anzol o é porque se apaixonou. No poema, o brilho da linha e do anzol servem de chamariz para iludir e atrair o peixe (o amante). Esse brilho é toda artimanha utilizada pelo amante para atrair a atenção e os favores do amado.

O sábio peixe, como determinam os dois últimos versos, é justamente aquele que conseguiu escapar, isto é, não se enamorar (That fish there is not caught thereby / Alas, is wiser far than I) (ROBBINS, 2010, p. 137). Interpretando-se o ato de se apaixonar como o de “cair em uma armadilha”.

Um exemplo desse dispositivo literário na poeta paulista pode-se ler no poema a seguir no qual se registram dois acontecimentos consecutivos e interdependentes, um vivido na agonia expressa pelos movimentos do peixe, outro, pelo eu lírico em aparente repouso, enquanto se entrega ao delírio de seu sentimento:

Meu corpo no mar
 E o peixe movendo
 A barbatana tensa
 No ar.

Meu corpo de terra
 Mergulha no gozo

E te pensa

Em líquida quimera.

O corpo do peixe
 Olho abismado
 Hiato
 Guelra sem grito

Morrendo.
 (HILST, 2017, p. 269-270)

O peixe hilstiano também padece do atrativo brilho do apaixonar-se que o encaminha para o seu fim, versos de nove a treze, sendo fígado, versos de dois a quatro, enquanto o eu lírico, expectador passivo, apenas observa o acontecimento desenrolar-se diante de seus olhos delirantemente compenetrados na imagem mental do amado, versos de cinco a oito.

Nota-se que através do uso de recursos literários específicos, metafísicos ingleses e Hilst operam jogos imagéticos pela exploração da dissimilaridade, pois o apaixonar-se, aqui comparado à pescaria e ao peixe fígado que morre fora de seu domínio natural, sentimento *versus* atividade esportiva ou de sobrevivência, é poetizado como um mergulho nas profundezas do ser, sem resgate ou retorno, quer dizer, o ato de apaixonar-se é caracterizado como um se perder (“guelra sem grito”), silenciar. E há quem pela paixão enlouqueça.

A “líquida quimera” é um ponto de provocação particular no poema porque tanto faz referência, dado o contexto, à fantasia ou ilusão de amor ideal em que está mergulhada a amante (“Meu corpo de terra / Mergulha no gozo // E te pensa”), quanto remete ao sentido mitológico de ser híbrido, estranho aos olhos, apenas existente na imaginação e que se visto causaria espanto e terror.

A impressão que se extrai é a de uma projeção ocorrendo em graus. Quando Hilst posiciona primeiro o corpo da amante na água, descreve o início do sofrimento do peixe que, apesar disso, ainda está vivo. Quando o corpo da amante caracterizado como elemento contrário à água fantasia fora desta, o peixe já se encontra sem vida, dando-se indício pelo “Hiato” de que a morte se efetua na transição do olhar que se perde (“Olho abismado”) para o silêncio que

invade a cena, manifesto na guelra, portanto, a conclusão inevitável é a de que a amante é o peixe, projetando para fora de si no sofrimento do animal o seu próprio.

O simbolismo contido no penúltimo verso, atribuindo uma característica (“grito”) da linguagem que os peixes são incapazes de produzir, dá uma força particular a esse *conceit*, aproximando universos de comunicação que de outra forma não se tocariam, pois ao imaginar a agonia que o sentimento provoca no indivíduo, Hilst recorre a uma imagem excepcional, a do peixe que não pode contestar o que se passa consigo, a amante que não pode controlar seus sentimentos, e sequer transmitir a dor de estar sufocando fora da água, mas que em sua tradução poderia ser entendida como o ato de perder o ar que se apossa de quem ama em situações de específico sofrimento (abandono, término de uma relação, morte do amado).

A irregularidade dos versos (contendo de uma a seis sílabas poéticas, com prevalência dos versos com cinco) e das estrofes (quarteto, dístico, monóstico, monóstico, quarteto, monóstico), como indício de *strong lines*, é a responsável tanto pela ocultação dessa projeção em graus, porque ocorre em etapas bem definidas (quietude, agonia, negação, delírio, morte), quanto pelo velamento do *conceit* que relaciona o amor novamente com a pescaria.

Avançando para outro exemplo, o poema III, da primeira parte, estruturado em três tercetos e um monóstico fechando a composição, com prevalência do som da letra “r” (22 vezes) e quase equilíbrio nas ocorrências de “a” (37 vezes), “e” (35 vezes) e “o” (34 vezes), é mais um caso do que se vem discutindo:

Se refazer o tempo, a mim, me fosse dado
Faria do meu rosto de parábola
Rede de mel, ofício de magia

E naquela encantada livraria
Onde os raros amigos me sorriam
Onde a meus olhos eras torre e trigo

Meu todo corajoso de Poesia
Te tomava. Aventurança, amigo,
Tão extremada e larga

E amavio contente o amor teria sido.
(HILST, 2017, p. 240)

O valor expressivo do “r”, com sua natureza sonora múltipla, reflete justamente a proposta de algo que se quer realizar, mas encontra barreiras talvez intransponíveis como o “tempo” figurando no primeiro verso. O que encaminha o eu lírico a considerar a partir daí o cenário daquilo que somente reside na imaginação, como se pode conferir nos versos 2 e 10

com seus verbos no futuro do pretérito (“Faria”, “teria sido”), momentos-chave para a condução e para o fechamento da ideia.

A representação do *conceit* se dá pelo estabelecimento da relação metafórica de aproximação envolvendo dois termos da matemática, um da geometria (“parábola”), outro da teoria dos grafos (“Rede”) com palavras que possuem conotações bíblicas (“mel”, “torre”, “trigo”) e ainda outras que costuram a expressão sentimental pelo tom que trazem à composição (“tempo”, “rosto”, “livraria”, “amavio”), transmitindo a mensagem de que o ato de amor é um ato de identidade envolvendo dois ou mais seres que decidem deliberadamente se entregar ao outro porque se reconhecem.

As metáforas que sustentam o *conceit* como “rosto de parábola”, “Rede de mel” e a imagem do amado sendo “torre e trigo” cruzam ao longo do poema a série de significados que o gênio criador quer expressar, passeando pelas banalidades do seu cotidiano ideal (“encantada livraria”, “raros amigos”), até atingir a conclusão pelo retorno ao verso de abertura que o monástico impõe ao leitor, esclarecendo que se trata de um desejo manifesto, mas não realizável (“Se refazer o tempo, a mim, me fosse dado”).

O primeiro verbo do poema, apoiado em um prefixo que carrega o significado de retorno e de volta (re-), já introduz a ideia de modificar (“refazer”) alguma coisa e isto é a face visível do ser, o seu “rosto de parábola”, a sua identidade mais imediata cujo ato de reconhecimento se realiza pelo olhar.

Há uma dissimetria nesse rosto, o qual quer apagar a sua forma de curva incompleta e se tornar mais apreensível e de forma definida, plena, daí a ideia de “[r]ede de mel”, de conjunto que existe de maneira coesa, ou seja, se como parábola não se faz compreensível e objeto de amor, talvez como rosto que é coerente agregado de mel, viscoso e açucarado, possa sê-lo porque se torne mais agradável.

Não se ignore o peso que a palavra parábola adquiriu em razão do texto bíblico de algo obscuro e não compreensível de maneira objetiva, sendo necessárias a sua reflexão e interpretação para se chegar ao significado que se pretendia transmitir. Assim, mantém-se a proposta de se traduzir o reconhecimento do ser para uma forma que possa ser captada de maneira mais agradável (“Rede de mel, ofício de magia”).

De todo modo, nota-se que o condicional de abertura afasta a ideia de realidade porque se mantém no eixo da possibilidade ao propor que tudo isso se tornaria real somente “[s]e refazer o tempo, a mim, me fosse dado”, apesar de ser o responsável pela construção da imagem que se desenrola ao longo do poema, quer dizer, é a partir dessa partícula inicial que os demais elementos vão se corporificando.

O terceto intermediário guarda como mensagem a necessidade esperada pela amante (“E naquela encantada livraria”) de ser acolhida por se sentir insegura (“Onde os raros amigos me sorriam”), de ser acolhida para ser protegida (“torre”) e alimentada (“trigo”) pelo amado em seu sentimento a fim de se desanuviarem suas inconstâncias.

Palavras relacionadas ao adjetivo “encantada”, que neste exemplo acompanha “livraria”, ocorrem em *Júbilo* (HILST, 2017) tanto com o sentido de magia, feitiço, enfeitiçar (IV, da terceira parte; VII, da quarta parte; V, da sexta parte) quanto com o sentido de maravilhado ou seduzido (IV, da terceira parte; I, da quinta parte; XII e XIII, da sétima parte).

Possivelmente, em ambos os casos, o chamamento que dá título ao primeiro conjunto encontra tradução na ideia de dez formas de enfeitiçar e seduzir o amigo (amado), contudo, nem todos os encantamentos parecem surtir o efeito esperado nesse amado por vezes inominado.

Se amar é uma arte como ensina Fromm (1995), ao amor erótico definido pelo filósofo, e aquele partilhado na composição, é comum a ideia de exclusividade, um tipo de egoísmo a dois. Amar, nesta categoria, é dirigir-se não a toda humanidade, mas apenas a um exclusivo outro que se diferencia do eu e, entretanto, deve com ele se identificar. Esse é o tom do poema em questão.

Vê-se que uma fome de desejo insaciável se apossa do eu lírico. Fome que não respeita fronteiras ou lugares. O ato de amar ocorre lá onde os desconhecidos fingem sorrisos e os raros amigos mostram alguma simpatia. E a fome, cheia de lirismo ou encorajada pelo ser “[p]oesia” da amante e pelos feitiços (“amavio”), quer tomar o amado, fundir-se nele e com ele.

Mas então, o leitor é arremessado na sua realidade regular ao ser provocado a revisitar a voz passada dos verbos selecionados (“fosse dado”, “[f]aria”, “sorriam”, “tomava”), encerrando-se a questão com a mensagem do monóstico ao final: “E amavio contente o amor teria sido”. O que teria sido jamais o foi. Aqui se estende novo convite para que o leitor retorne àquele “[s]e” que despertou uma relação bastante improvável, coroando mais este *conceit* hilstiano.

Outro testemunho de *conceit* em Hilst pode ser vislumbrado no poema VIII, da segunda parte, estruturado em uma única estrofe de quinze versos, sem um padrão métrico definido. Neste, a relação proposta é de representar o amor como um ato da caça, sentimento *versus* lazer, diversão que se vê sendo frequentemente relacionada a membros de classes abastadas. Veja-se:

Ai, que distanciamento, que montanha, que água
Estes rios fundos, o meu sumo escorrendo,
Esta chaga, ai, senhor, que já não vejo
O tempo, ando ensombrada

Quase dormida e insone pela casa
 E ao mesmo tempo raposa perseguida:
 Se ontem ousava correr, hoje não ousa
 Antes se alegra
 Do ouvido que escuta os cavalos correndo
 A música dos instrumentos, dos cães o latido
 E se deixa matar. Ai de mim, me conhecendo
 Penitente sem ser preciso, com esse viço do amor
 Não me sabendo nunca perseguida
 Mas sendo caça, indo à frente
 E perseguindo o caçador.
 (HILST, 2017, p. 243-244)

Esse “ai”, repetido três vezes, (“[a]i”, “ai, senhor,”, “[a]i de mim,”) permite uma associação direta com a tradição das cantigas de amigo, cuja presença se deu de maneira intensa na literatura ibérica do baixo medievo. Proximidade já acentuada por estudos sobre a poesia hilstiana como o de Pécora (2010). Ainda mais porque uma dessas interjeições vem acompanhada do vocativo “senhor”, terceiro verso, que pela minúscula não se refere a Deus, mas seguramente ao amado a quem dirige o canto.

Somado a isso, está evidente o tom de lamentação que se estende do início ao fim do poema nas sequências “que distanciamento, que montanha, que água (...) / que já não vejo”. Outros indícios do lamento pelo estado em que se encontra o eu lírico se apresentam nas expressões “rios fundos”, “sumo escorrendo”, “[e]sta chaga”, “ensombrada”, “[p]enitente”.

Certamente, a amante se personifica na raposa perseguida que de maneira curiosa inverte o fluxo da ação e se põe a perseguir o caçador, sentindo-se alegre por ouvir os latidos dos cães e as músicas indicando em qual direção deve se encontrar a presa até se apanhada (“E se deixa matar”).

Essa imagem se aproxima bastante daquela de *The bait* porque busca no mundo físico (o amante-raposa, animal astuto, mas objeto corrente de caça) a proposta de assimilar o que inicialmente não possui relação, mas já foi explorada em poemas do gênero, quer dizer, representando o ato de amar como um jogo ou caça em que há papéis bem definidos e no qual haverá quem imponha algum sofrimento físico ao outro.

A finalidade da caça é de abater a presa. Esta pode ser convertida em troféu tão somente ou além de ser convertida em prêmio a se ostentar na parede ou em alguma parte comum da residência para os olhos de dentro ou estrangeiros, pode se tornar alimento para o corpo.

Assim, a amante no início do poema, vê-se que está ferida (“o meu sumo escorrendo, / Esta chaga”). O ferimento pode ser consequência do abandono. Portanto, se antes foi caçada, cortejada pelo amado, e depois deixada ferida, destruída emocionalmente pelo término da

relação (“ando ensombrada / Quase dormida e insone pela casa”), perdendo a noção do tempo que passa (“que já não vejo / O tempo”), agora se pôs no rastro daquele a quem ama (“Se ontem ousava correr, hoje não ousa / Antes se alegra (...) / Mas sendo caça, indo à frente / E perseguindo o caçador”).

Curiosamente, Hilst se empenha na descrição de uma cena que apanha de pronto a atenção do leitor a considerar o sofrimento pelo abandono nos termos há pouco descritos, convidando-o a uma demonstração de empatia. Por outro lado, já como um indício de *wit*, dadas as associações e reflexões que aquele é conduzido a realizar, a poeta põe às claras que toda a cena não passa de exercício de pensamento e de imaginação, um “e se acontecesse”.

E as evidências dessa contradição tipicamente metafísica, no poema, estão dispostas nos versos de 11 a 13: “me conhecendo / Penitente sem ser preciso, com esse viço do amor / Não me sabendo nunca perseguida”, acentuadas pelo significado contido na palavra “viço”, pois o sofredor amoroso está, ao contrário, debilitado e completamente destituído, ao menos no momento em que ainda sofre, de vigor ou energia para reagir.

Afirmou-se, algumas linhas atrás, que uma das fontes onde a poesia metafísica inglesa bebeu foi na superstição e no saber popular de sua época, o século XVII. Respeitando-se a distância histórica que separa aquele do momento em que viveu Hilst, algo que os aproxima é o interesse por conteúdos como o da astrologia, cujo valor sofreu profunda modificação desde o medievo quando era considerada ciência, tendo sido destronada de seu posto na Modernidade e hoje se encontra relegada a um lugar de descrédito socialmente.

No poema *Love horoscope*, Crashaw (GRIERSON, 1970, p. 51) faz uma crítica a quem consulta os astros (“consults the conscios Spheares”) e guia sua vida pela nova astrologia (“the new Astrologie”). Questiona se são os raios dela emanados que deveriam iluminar a vida das pessoas (“Are these the Beames that rule thy Day?”) ao mesmo tempo em que delega aos astros o destino de seu amor, se vive ou morre (“If poore Love shall live or dy”), isto é, se é válido nele acreditar.

O caso é semelhante com Donne que, apesar de desprestigiar a astrologia ou a consulta aos astros, horóscopos e ocultismos, utilizou dos conteúdos e imagens que estes ofereciam para construir *conceits* que se tornaram célebres pelos resultados obtidos a ponto de se poder supor que era um fervoroso “devoto” desses conhecimentos alternativos hoje elevados à categoria de pseudociências.¹⁰⁹ Mesmo sistema que foi seguido por Herbert, buscando fora do circuito

¹⁰⁹ Robbins (2010) comenta que um dos interesses alternativos de Donne era a *gematria*, sistema de interpretação no qual a cada letra do alfabeto é atribuído um valor numérico. Procedimento usualmente realizado no Latim e no Hebraico. De acordo com o crítico e outros comentadores, Donne aplica-o no poema *A valediction: of my name in*

acadêmico inspiração para compor a imagética da sua poesia. Veja-se do primeiro o poema *A nocturnall* e do segundo, *The pearl*.

Na forma de um *conceit* aliado a um *wit*, Hilst explora no poema IV, da primeira parte, a relação entre questões de métrica, horóscopo e a expressão sentimental do amor, definindo como mensagem a ser traduzida a provocação da memória pelas lembranças que perseguem a amante.

Minha medida? Amor.
E tua boca na minha
Imerecida.

Minha vergonha? O verso
Ardente. E o meu rosto
Reverso de quem sonha.

Meu chamamento? Sagitário
Ao meu lado
Enlaçado ao Touro.

Minha riqueza? Procura
Obstinada, tua presença
Em tudo: julho, agosto
Zodíaco antevisto, página

Ilustrada de revista
Editorial, jornal
Teia cindida.

Em cada canto da Casa
Evidência veemente
Do teu rosto.
(HILST, 2017, p. 232-233)

Organizado em seis estrofes, cinco tercetos e um quarteto em posição intermediária, a poeta desenvolve o enredo da vida cotidiana de um eu lírico (“página // Ilustrada de revista / Editorial, jornal”) que esbarra nos vestígios do amado (“Em cada canto da Casa”).

A reflexão sutilmente metalinguística presente nas expressões “Minha medida?”, “o verso” e “reverso” evocam a constante consciência poética exercitada por Hilst que a permite compreender que seu meio de comunicação por excelência, a literatura, é também o que lhe fornece o alívio necessário contra o peso que o ofício de ser poeta impõe.

the window. No mesmo segmento, Hilst também cultivou interesses que escapavam do conhecimento chancelado como válido por instituições. Não à toa, foi alvo de comentários pejorativos dado o seu projeto envolvendo a gravação e escuta de vozes de pessoas mortas ou o seu fascínio pela ufologia.

Há nesses momentos em que a voz da poeta quer invadir o verso, movimento nada inédito na literatura, um quase esboroamento da fronteira divisória entre a voz do gênio criador, que ecoa na realidade social, e a voz do eu lírico cuja existência toma forma nas linhas da página. Tendência firmemente seguida pelos poetas metafísicos ao terem incorporado em seu jogo expressivo uma via de composição configurada na poesia confessional, de tom autobiográfico.

Mas as linhas da página são resistentes. E da tensão entre gênio criador e eu lírico não resultam vencedores *versus* vencidos. Muito distante disso, resulta aquele produto do engenho humano que extrapola o ser e sua medida e que desde os gregos recebe o solene nome de poesia. Essa arte que é capaz de transformar e salvar o mundo, revelar este e criar um outro, segundo atesta Octavio Paz (1982).

Dessa sutileza metalinguística, metafísica em tons e formas, como se pode notar pela leitura de *Definição do amor*, de Andrew Marvell, o amor se alimenta, vai se construindo (“Teia cindida”) e atijando a memória sensível, unificando os estímulos mentais, dando corpo a novos usos da imaginação, como queriam os metafísicos, pelo reconhecimento da familiaridade que reside na paisagem íntima do eu lírico.

Tal familiaridade reverbera nos hábitos cotidianos, mesmo nos mais incomuns ou naqueles que nem todos realizam em seu dia a dia como ler o jornal, folhear uma revista de variedades, consultar atentamente o horóscopo querendo se questionar, semelhante a Crashaw, se as vibrações são favoráveis, se os astros estão do lado da amante, se a conjunção de Sagitário com Touro resulta na realização do amor contido ou se tudo se esfacelará, afinal, tratam-se de dois signos de domínios completamente diferentes, respectivamente, fogo e terra, irreconciliáveis pelas suas naturezas, demandando a superação de suas diferenças mais viscerais para se enlaçarem no ato do amor.

Acredita-se que o chamamento neste poema não é um artifício da sedução, é o chamamento da memória apelando ao retorno do amado que se foi, deixando para trás vestígios de si (“Evidência veemente / Do teu rosto”). Dessa forma, recriar pelos olhos da imaginação os momentos vividos, apelando para os favores de entidades tão irreais quanto os signos, é tudo o que resta ao eu lírico amante, desdobrando-se obstinadamente na busca de sua única riqueza: “tua presença”.

O tema do horóscopo, da astrologia ou dos astros também preencheu outros poemas de *Júbilo* como o V, da terceira parte; o VI, da quarta parte; o XV, da sexta parte, refletindo um o interesse da poeta por formas de conhecimento paralelos ou alternativos, que não as hoje

convencionadas como científicas e um diálogo com tempos antigos nos quais o conhecimento dos astros era bastante valorizado.

De tantos outros exemplos que poderiam ser citados da presença desse dispositivo literário em *Júbilo*, finaliza-se com aquele disponível no poema XVII, da segunda parte, semelhante em estrutura ao comentado anteriormente, apenas com um verso a mais, organizado em uma única estrofe, com versos contando diferentes números de sílabas poéticas e uma insistência nos sons de “m” e “i” na primeira linha, cujo valor expressivo se entende ser de esperança em meio ao temor, por estar presente em palavras-chave como “vermelho” e “amor”, sendo este o tom do poema, confira-se:

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)

O vocativo que desponta na abertura do poema, “Morte”, acompanhado da característica que define essa figura elementar do poema, “minha irmã”, confere àquela o caráter de intimidade existente entre tal figura e o eu lírico que a ela se endereça de maneira afetuosa e ao mesmo tempo temerosa (“Morte, contempla. Poupa, quem por amor, / Em tantos versos, também te fez rainha”).

Em comparação, essa ideia de a Morte personificada se demorar encontra eco no episódio da mitologia grega em que Hércules se apieda dos apelos feitos pela vida de Alceste e espera à sua porta. Quando a Morte se aproxima, o herói bate-se com ela e vencedor consegue salvar a vida da princesa.¹¹⁰

¹¹⁰ Uma breve descrição do mito é apresentada em: <https://www.britannica.com/topic/Alcestis-Greek-mythology>. Acesso em: 15 ago. 2021.

Tal interpretação, somada à irregularidade que acompanha a estrutura poética, é indício de *strong lines* porque sem o conhecimento prévio do conteúdo mitológico, o leitor interdita a possibilidade relacional, traço de leitura relacional, entre uma poesia de amor e a mitologia como herança memorial do humano. Herança que serviu de base originária para muitas experiências fundamentais como a da perda configurada na orgânica cessação das funções do corpo.

Nota-se que a mitologia, sem especificar uma tradição, serviu de fonte de referência para poetas e escritores de distintas correntes literárias no decorrer dos séculos. E tanto as imagens, personagens quanto os arquétipos mitológicos ecoam de maneira intensa na poesia metafísica. O que o mergulho na leitura dos poemas de Donne, Crashaw, Marvell, por exemplo, pode seguramente demonstrar.

No poema de Hilst, a Morte é convidada a se sensibilizar com os apelos do eu lírico (versos 7, 8, 9, 10, 11, 12), nominalmente identificado como “poeta” e, sabedor de que sua vinda é inevitável, anseia ao menos retardar a sua chegada (“Que se faça mais tarde a tua visita”), o motivo: “Porque o amor de Túlio / O vermelho da vida, pela primeira vez / Se anuncia fecundo”, “Porque o amor de Túlio / O vermelho da vida, pela primeira vez / Secreto, se avizinha”.

A chegada do evento final, evocada como metáfora na visita da Morte é o encontro com esse fim do qual todos estão conscientes. Morrer sabendo que poderia ter sido amado, *Amavisse*, que é um dos títulos da poeta, é uma experiência devastadora. Não à toa, o eu lírico suplica: “Que se faça mais tarde a tua visita. / Agora nunca”, “Que te demores muito contemplando o mundo”, “Ou talvez, para o teu conforto, assim, te estendas / À sombra das paineiras, sonolenta”.

Servindo as paineiras para preencher travesseiros, quer o eu lírico que a Morte se deite e repouse em um saboroso e prolongado sono do qual o seu despertar será o definitivo anúncio de que as esperanças de amar serão desfeitas e se imporá o receio do medo de partir sem ter podido provar o amor há tanto desejado.

Ao inevitável, somente o murmúrio dos mortais serve de canto. Não há, absolutamente, garantia de que a súplica será atendida. Quando o sentimento da finitude, da brevidade da vida, se apossa do ser, nem todas as contradições evocadas (“Diante da luz do sol / O meu rosto noturno de poeta”) podem aliviar a solidão do silêncio que se seguirá ao último suspiro, o hiato hilstiano da existência.

Mas essa contradição localizada, traduzida nos pares antitéticos vida *versus* morte, luz *versus* escuridão, animado *versus* inanimado, lado a lado com o fecundo “vermelho da vida”

ampliam a extensão da súplica e dão a potência no sentido de força, a esse *conceit* metafísico porque conduzem a ideia de base de que não se pode amar sem sentir e a morte anula os sentidos, esfriando o corpo. Por isso, é válido até pela distração de ver as belezas do mundo (“roseira”, “paneiras”) arriscar-se convidando a Morte para um passeio sazonal.

Pelo tratamento do tema da morte em *Júbilo*, com apoio na mitologia, que de maneira violenta apresenta uma possibilidade sobre-humana de vencê-la no herói virtuoso e coroado pelos seus inúmeros feitos, Hilst acrescenta mais uma camada de verniz nessa relação milenar entre o humano pensante e a finitude como característica que alcança tudo constituído de matéria orgânica.

Esse verniz, entende-se, é um *wit* que olha para o enredo já conhecido e concede-lhe nova tonalidade, pois não é pelo furor que a poeta acredita ser possível vencer a Morte. Na verdade, Hilst não quer derrotá-la, possibilidade que muitos no campo da literatura consideraram e considerariam.

Ao seu turno, na aplicação de sua perspicácia poética, Hilst considera que é melhor seduzi-la, distraí-la com delícias e prazeres que encantam os humanos. Dessa forma, a poeta subverte um lugar-comum na mitologia que é a ideia de derrotar a Morte pelo de querer torná-la humana, ao menos no seu “[a]gora”, como dispõe o terceiro verso.

O que se extrai da exposição até este momento é que Hilst poetiza tanto a sacralidade quanto o visceral do amor. Polos que contraditoriamente se tocam e desaguam na ausência, na menoridade, na inferioridade da amante sobre o amado. Para os metafísicos ingleses como para a poeta paulista, amar implica em perder, esse é tom fundante do tema do amor liricamente metafísico.

Sobre tal afirmação, a opinião de Destri (2010, p. 4) é a seguinte:

Embora este seja claramente um livro de poemas amorosos, a realização do amor plena e satisfatoriamente se mostrará impossível ao eu lírico. Ele sofre e lamenta a ausência do amado, do qual está apartado. Mas ao sujeito poético de Hilda Hilst nem mesmo a ilusão da completude, da qual se nutre a tradição amorosa, será permitida: ele se sabe irremediavelmente falho e incompleto, inclusive em momentos nos quais o encontro amoroso pareceria possível.

Quer dizer, apesar das exposições e ilustrações pelos exemplos citados, não se deve aceitar que o amor hilstiano é pleno de sofrimento e dor, clichês da poesia amorosa, ou se reduz tão somente a lamento. O caráter cerebral expresso nos poemas de *Júbilo*, amar racionando o ato de amar, é marca garantida de toda poesia orientada para a confissão do amor que segue

essa tradição literária específica que é a metafísica. Ama-se, mas não se abraça o fim serenamente.

Júbilo é uma confissão de busca pelo verdadeiro amor. O laço que liga os seres que amam. A despeito de sua explícita dureza poética, o livro de 1974 é uma declaração de amor que não poupa o amado de inclusive acusá-lo de sua indiferença; de sua fidelidade não jurada, somente esperada; de sua infidelidade proclamada como se lê nos versos do poema V da quarta parte:

Quando Beatriz e Caiana te perguntarem, Dionísio,
 Se me amas, podes dizer que não. Pouco me importa
 Ser nada à tua volta, sombra, coisa esgarçada
 No entendimento de tua mãe e irmã. A mim me importa,
 Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido
 E o que tu dizes nem pode ser cantado
 Porque é palavra de luta e despudor.
 E no meu verso se faria injúria

E no meu quarto se faz verbo de amor.
 (HILST, 2017, p. 258-259)

Do amor, tema fundante de toda poesia metafísica, desdobra-se uma série de tópicos que o circundam, complementam e dão corpo, permitindo que tal assunto possa ser tratado de diferentes ângulos e adquira matizes distintos, conforme a força lírica do poeta se direcione para uma e outra de suas dimensões.

Vê-se que se, por um lado, os poetas metafísicos se empenharam na expressão amorosa que lamenta a perda do objeto de amor, com sua tendência à queda e à solidão. Por outro, engrandeceram a busca pelo verdadeiro amor. Em uma terceira via, concentraram os louvores ao amor virtuoso da amada que somente possui validade se é dotado de traços de caráter que constata sua nobreza, bem como se dedicaram a cantar a separação dos amantes seja pela morte, separação de corpos, seja pela desagregação das almas, afastamento espiritual, fruto da incompatibilidade religiosa.

Somado a esses eixos, também houve poemas que alimentaram a condenação do amor diante da percepção da inferioridade ou infidelidade do ser a quem foram endereçados e a sua inconstância ao alcançarem, os poetas metafísicos, o estado de iluminação que os deslindou a ideia de que o amor não deve durar, portanto, quem morre de amor não é mártir, mas idolatra. Quem adora o objeto do amor conseqüentemente adora o desdém e a humilhação, conclui Denonain (1956).

Mas não se resume a isso. Um dos procedimentos operado pelos metafísicos para se desagregar de um amor que já não encontra motivo de ser é pelo engajamento com outra amada ou pela decisão heroica de não mais amar, isto é, nota-se que, após expiradas as possibilidades iniciais a respeito do amor fiel, buscado incessantemente, cantado em sua excelência, há uma caminhada em descida, não negativa, de volta ao terreno de onde se partiu, possivelmente resultado da decepção sentimental vivida.

Quer dizer, se a poesia metafísica é sustentada por esse estado de ânimo particular que é o amar, não significa que se esgota nisso, defendendo a morte dos seres envolvidos, mas que pretende resgatar o amante da imersão no abismo de sua alma para a racionalidade, movimento que se nota ter sido executado por Hilst em composições de *Júbilo*.

Nas linhas acima, o explícito desdém do amado é representado pela segurança da negação proposta pelo próprio eu lírico amante, versos de 2 a 4. Credo que na intimidade (“meu quarto”) se amam e isso basta, fim do verso 4 até o fechamento do poema, porque ainda enredados na bruma dos saborosos delírios (“palavra de luta e despudor”, “verbo de amor”) que anuviam as operações mentais ao reduzirem suas capacidades de pensamento e crítica.

Contudo, inscrito na esteira da reação e contraposição liricamente metafísica, conforme se pode constatar nos poemas X, da segunda parte, e no ultimato da *Ária única*, o eu lírico hilstiano avança para a heroica libertação, para a volta à razão daquele que ama manifesto na forma de um desafio imposto ao que é amado, inferindo-se ter sido exatamente esse o tom proposto pela poeta paulista ao organizar o livro de tal maneira que a transição para o último conjunto, dedicado ao amor fraternal, produza o fechamento à cena amorosa anterior. Apesar de ser um fechamento em estado de possibilidade cujo valor se reflete no “ou” do penúltimo verso da *Ária*.

O livro ensina a lição do amor em potência na poesia de Hilst porque é um sentimento que está aí para ser, expectativa a se realizar, uma meta, um caminho aberto. Nada aponta que é ou que deva ser. Nada impõe a condição, senão a possibilidade posta pelo eu lírico de que venha a se efetivar. O desamor convertido em regra faz da poesia amorosa hilstiana, nesse conjunto de poemas, uma ação em prol do uso da lógica sensível (*felt thought*) para que esta ilumine a inteligência, bem como ilumine os sentidos anestesiados pela negação da correspondência ansiada.

Esse tom cerebral é justamente o que distingue a poesia metafísica de outras tendências que exploram o amor como tema de base porque não se defende que se ame até as últimas consequências, até a morte de um dos seus depositários, pois sendo inquieta e nada conformista, essa lírica resiste ao aprisionamento sentimental, preferindo não se curvar às imposições de

determinados modelos sociais ou lugares-comuns, por exemplo, como se amar implicasse tão somente sofrimento, amargura extensa, definhamento e dor. Onde o horizonte se mostra mais distante, é lá que a poesia metafísica encontra sua razão de ser, nas indagações que não se apresentam respondidas de imediato.

À maneira de um parêntese, ateste-se que o coração, na acepção aristotélica, é racional porque é a fonte da inteligência humana. E assim foi compreendido pelos poetas metafísicos ingleses. O que passa pelo coração é o próprio pensamento, devidamente processado pelo órgão pulsante.

Dessa forma, o apelo emocional se faz no sentido de que o estado sentimental possa ser avaliado, caso que se observa naquele poema acima discutido, *The primrose*, no qual cabe justamente ao coração estudar (observar com intuito de análise) o comportamento da amada e não amar: “My heart to study her, not to love” (ROBBINS, 2010, p. 236).

O específico tratamento do tema do amor por Hilst segue um trânsito duplo que inter-relaciona modalidades desse sentimento como o erótico, beirando a lascívia, o cortês, suplicante e honorífico, o solene, religioso, além do amor que não se realiza pelo contato, o de vertente platônica.

Exemplo característico da manifestação do veio erótico, do amor que se traduz no possuir a carne, bastante defendido como matriz basilar do livro, escorre da sedenta declaração de raptó físico que é o poema I, da quinta parte, em que o imperativo de abertura ressoa três vezes, rodeado por metáforas apontando para a repetição dos movimentos que os corpos em trânsito e cruzamento executam como sinfonia que comporta três gestos intercalados e em aceleração, contidos nas três estrofes da composição, privilegiando o desfecho do gozo visceral que há de se realizar.

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
Austera. Toma-me AGORA, ANTES
Antes que a carnadura se desfaça em sangue, antes
Da morte, amor, da minha morte, toma-me
Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute
Em cadência minha escura agonia.

Tempo do corpo este tempo, da fome
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento
Um sol de diamante alimentando o ventre,
O leite da tua carne, a minha
Fugidia.
E sobre nós este tempo futuro urdindo
Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

Te descobres vivo sob um jugo novo.
 Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,
 Antes do muro, antes da terra, devo
 Devo gritar a minha palavra, uma encantada
 Ilharga
 Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar
 Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo
 Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.
 (HILST, 2017, p. 264)

O poema é uma das mais vivas e puras descrições de relação sexual que Hilst já escreveu, escondendo, na fineza das palavras cuidadosamente selecionadas, mascaradas nos sucessivos eufemismos que atravessam os versos, as metáforas para o ato em si, apesar de uma leitura aproximada permitir a identificação do evento, dos atores envolvidos na cena e do resultado.

A mensagem explorada nesse poema aproxima-se dos versos finais de *Love's all*, de Donne, nos quais o poeta apela para uma forma de conveniência amorosa que não se restrinja aos costumes da época e possa permitir a realização de todos os desejos dos amantes (“Mas temos um jeito mais liberal / Que trocar corações, para uni-los; então devemos / Ser um, e um do outro acima de Tudo”).¹¹¹ Apelo no qual a palavra “liberal” opera uma função importante e que segundo Robbins (2010, p. 211) se refere sem dúvida ao ato sexual.

Essa vontade alimentada desde os primeiros versos de *Júbilo* alcançou um estado de necessária invocação do amado para se apossar (“Toma-me”) da matéria que oculta o desejo sem conter o seu sublime impulso (“Crava a tua mão, respira meu sopro, deglute / Em cadência minha escura agonia”) de realizar tal vontade no “AGORA” da existência, destacado como grito que não se rende, “ANTES” que o sangue mensal acuse o fim do ciclo que comporta a gestação da vida (“que a carnadura se desfaça”) ou antes que a morte alcance o portador do desejo, como se a sua não realização fosse imediatamente sucedida pela morte do organismo amante.

Na segunda estrofe, os corpos já unidos efetuam as voltas em torno de si, saciando a vontade que não se cala (“Tempo do corpo este tempo, da fome / Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento”), enquanto o princípio do outro preenche o vazio do eu primeiro com sua matéria, em seguida, com sua essência fertilizante (“Um sol de diamante alimentando o ventre, / O leite da tua carne, a minha / Fugidia”), que se tece como teia fisiologicamente definida pelo tempo da espera do terceiro que surge da união dessas essências conjugadas.

¹¹¹ No original; “*But we have a way more liberal / Than changing hearts: to join them; so we shall / Be one, and one another's All.*”

O movimento final é o da culminância do gozo (“E eu deliquescida: amor, amor, / Antes do muro, antes da terra, devo / Devo gritar a minha palavra, uma encantada / Ilharga / Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar”) que há de ceder lugar ao repouso dos amantes (“Mas ao teu lado me estendo / Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza”).

Se por um lado, prevalece no poema o tom erótico, com sua viva descrição dos órgãos masculino (“sol de diamante”, “cálida textura de um rochedo”), feminino (“carnadura”, “escura agonia”) e do encontro carnal em si, por outro, há uma sacralidade imanente na relação entre os amantes guardada na figura do linho, tecido que é símbolo de pureza e cujos usos bíblicos são numerosos, da cor (“púrpura”) e do metal (“prata”), assim como na força da teia da vida que é urdida para dar seguimento à própria existência, inferindo-se que as carnes se unem duplamente, nesse caso em particular.

A temporalidade, plano de posição dos amantes no poema (“AGORA”, “ANTES”, “futuro”, “se derramando”, “Cíclica”) marca a necessidade do encontro no mesmo compasso em que acompanha o desdobrar-se indefinido da vida porque não fechado sobre si mesmo, podendo vingar ou desfazer-se na tentativa.

Mas é importante destacar que a temporalidade é humana em sua expressão máxima, pois somente se pode gerar vida no “[t]empo do corpo”, quando uma “fome / [d]o de dentro” se impõe acusando que é chegada a hora dos princípios se confrontarem e se ligarem na abertura do ser constituída para tal.

Aqui, a vida se põe como potência, no sentido aristotélico, é um vir a ser do qual não se pode afirmar a certeza de que é, mas cujo germe seminal se mantém ativo. A vida é possibilidade, um caminho disponível diante do horizonte do ser, cuja forma humana de se tornar não é outra senão através do encontro dos princípios opostos, mas inevitavelmente complementares, de um lado, aquele que fecunda, do outro, aquele organismo que é fecundado.

Por isso, percebe-se que *Júbilo* conduz o leitor através de uma peregrinação ou navegação, como jornada que inicia com a admissão das aparentes imperfeições confessadas em seu início, na dimensão do chamado ao amigo. Admissão que surge como abertura e não submissão ao ser amado.

A jornada prossegue pela via espessa do confronto dialético aí categorizado como clássico jogo agônico celebrado entre as partes envolvidas (seus protagonistas) no acontecimento assaz humano e consumidor da energia vital que é amar. Confronto realizado como viagem e retorno, duplo movimento inspirado pela vontade do desbravamento (a ida) e pela ausência alimentada na distância (a volta).

Ao longo de quatro movimentos intermediários e que fornecem o tom da compreensão final do destino dos amantes, o périplo transita de calmaria a tempestade, finalmente alcançando a deposição do domínio de um (o amado) sobre o outro (o amante) no inesperado ato do segundo de destronar o primeiro de seu reino e incendiar suas fundações para que seja monarca apenas de restos e servo da loucura. Assim, o amante vigorosamente anuncia sua despedida sem adeus não contida no todo de cada um. Forte exercício metafísico de pensamento sensível (*felt thought*).

Sabe-se que a poesia metafísica, orientada principalmente para o tratamento do amor, foi composta originalmente por poetas homens, à exceção de Katherine Philips, que tem circulado à margem dessa lírica devido à miopia de grande parte da crítica, defendendo uma proposta de conquista na qual a figura masculina estava localizada no centro do ato de conquistar e amar, mesmo que sofresse pelo amor não obtido, e seguiu um modelo que, se por um lado se alimentou do estilo petrarquista, por outro, confrontou-o sem temor.

Isso implica em afirmar que não cedeu à submissão ao seu objeto de amor típica da poesia do italiano, mas abriu uma via na qual o amante agressiva e insistentemente perseguia a amada. Tal senso de amar é também perceptível na voz do eu lírico de *Júbilo* que não se curva à indiferença do amado representado por Túlio, Catulo ou qualquer outro nome por meio do qual venha a ser reconhecido.

O amor hilstiano não é passível e absolutamente subserviente, ainda que indicações textuais e a recorrência a imagens de amor e abandono dê a entender isso, *prima facie*, como parece sugerir Coelho (1980, p. 314) ao afirmar que a poeta paulista recorre às narrativas ancestrais em busca da chancela

para a eternidade de sua Paixão, embora frustrada pela indiferença do “outro”. Lembremos que Ariana depois de libertar Teseu do Labirinto, e de reconduzi-lo à Vida, foi por ele abandonada. É quando é encontrada por Dionísio e a ele se une. O apolíneo e eterno Ideal é substituído pela dionisíaca e efêmera Realização.

Não é excessivo recordar que na sincera demonstração de sentimento os poetas metafísicos não abandonam a cerebralidade que identifica sua poesia sendo possível, portanto, afirmar que mesmo se de seus versos exala o amor em sua manifestação mais profunda, não deve isso significar a completa queda do ser em uma dimensão da qual não seja possível ser resgatado. É um jogo, uma caça, uma luta conjugando intelecto e sensações em que não há desde o início a indicação de um vencedor. E tanto os ingleses quanto Hilst compreenderam isso perfeitamente.

Além do mais, os ditos princípios, do apolíneo e do dionisíaco, que têm sido posicionados como antitéticos, de acordo com a leitura nietzschiana, vêm sendo reinterpretados em seu horizonte filosófico através de outra perspectiva de acordo com a qual longe de serem opostos, símbolos de iluminação *versus* embriaguez, são princípios em complementaridade fundamental, quer dizer, tanto no primeiro quanto no segundo habitam a loucura como fonte geradora de onde provém a sabedoria. Essa é a leitura apresentada por Giorgio Colli (1978) em sua obra *O nascimento da filosofia*.

Logo o que se vê, é o amor hilstiano, na contramão das compreensões que arranham a superfície de seus versos, despontar como insistente. É devorador. Impõe sua vontade e determina os termos caso não venha a ser realizado o seu pedido, segundo se pôde observar ao longo da discussão. E, de fato, nota-se que por detrás de uma falsa máscara de obediência ao amado, o eu lírico se levanta triunfante porque consciente de que não é necessário o amor se realizar para ser pensado e sentido.

O que produz outro ponto de aproximação entre Hilst e os metafísicos ingleses e conforma suas vozes em um mesmo modelo de proposição em torno do amor sem que a questão do gênero tome a frente da cena e se pense a partir daí somente a contraposição entre obediência e conquista imposta, pois o princípio do amor para a poesia metafísica é absoluto e o objeto do amor não é a finalidade, mas apenas um meio para que tal princípio possa vir a ser liricamente exposto.

Alcançando pontualmente o último conjunto de composições intitulado *Poemas aos homens do nosso tempo*, observa-se que daqueles estudos interessados em analisar *Júbilo*, como o de Albuquerque (2011), Destri (2010) e Ferrari (2016), por exemplo, nenhum concluiu que o tema do amor se estende à sétima e última parte do livro.

A segunda foi a única que buscou justificar, com amparo em outras vozes críticas da obra hilstiana, que esse conjunto de dezessete poemas é um corpo estranho em um livro que tem por tema central o amor, mas ainda assim mantém aquela intenção central de Hilda Hilst, presente em tudo o que ela escreveu, de se comunicar acima de tudo e lançando mão de todos os recursos literários e não literários possíveis para realizar a sua empresa.

Nessa trilha de justificação, para a autora, trata-se de um desvio que se faz presente como indício da tentativa da poeta paulista de dialogar com a delicada realidade política vivenciada pela sociedade brasileira de então, que desde 1964, portanto, dez anos antes do lançamento do livro, estava mergulhada em um governo autoritário civil-militar.

Entretanto, a política não se resume à arte de conviver em sociedade. É justamente porque os indivíduos coabitam e compõem o mesmo grupo visando a um fim comum que um

elo de solidariedade e afeto deve se formar. Este é o motivo pelo qual se acredita haver a expressão do amor nessa última parte do livro. Um amor que sofre e lamenta a condição do outro quando se depara com este despido de sua dignidade e de sua condição humana. Amor que se exercita na empatia fraternal que os gregos chamaram de *filia*.

Na abertura de sua *Ética nicomaqueia*, livro I, Aristóteles (2009) define a ideia de que toda ação produzida pelo gênio humano deve ter como finalidade o bem e que a política, em si, deve ter como finalidade o bem do ser humano, um bem a ser indefinidamente buscado por todos que compartilham a experiência de viver em conjunto, já que o ideal de vida na pólis era o de uma vida dedicada ao todo.

Por isso, dentre tantos elementos destacados pelo filósofo grego, desponta a *filia*, elevada à categoria de virtude, às vezes traduzida por amizade, mas o sentido é muito mais complexo do que a tradução simplificada propõe porque a ideia aristotélica de amizade envolve esse viver em sociedade para o qual a relação com outros iguais é indispensável. Nenhum indivíduo pode se privar da prática dessa virtude porque, as teorias éticas subjetivas desde a Modernidade irão repetir, é no outro que o eu se realiza como ser.

Um dos maiores impeditivos dessa busca pelo bem comum e pelo cultivo da *filia* se efetiva naquelas formas de governo elencadas e definidas desde o pensamento grego clássico, consolidando-se na teoria política moderna nos modelos que põem de um lado as formas perfeitas ou verdadeiras, assentadas na harmonia de convivência entre indivíduos e governantes, e do outro, as imperfeitas, assentadas na vontade expressa apenas pelo(s) governante(s).

Entre estas últimas, estão justamente aquelas de que a ditadura é filha legítima, a tirania e a oligarquia, às quais o bem comum é o do governante, primeiro caso, ou do grupo de governantes, segundo caso, e para as quais a vontade comum, do povo, é absolutamente desprezada, optando-se, como método de manutenção de uma determinada ordem social, pela eliminação dos oponentes e inimigos e a propaganda ideológica como arma de convencimento.

De fato, o que se deduz dessa relação entre política e amor é que Hilst, em um plano mais amplo, estava refletindo sobre a própria condição humana porque homenageia não apenas brasileiros, na verdade, o único da lista é Mário Faustino (escritor e jornalista). Há quatro soviéticos, ordenados cronologicamente, Alexander Solzhenitsyn (escritor), Piotr Yakir (historiador), Alexei Sakarov (cineasta), Natalia Gorbanievskaya (poeta); um espanhol, Federico García Lorca (poeta); e um checo-austriaco, Pavel Kohout (escritor).

A lista contém os nomes de dissidentes e perseguidos políticos presos ou executados, caso de Lorca durante o franquismo, que em suas vidas, o único ainda vivo é Kohout, se

manifestaram contra formas de censura e regimes políticos de exceção, lutando por direitos humanos e liberdade de expressão.

A pauta que defenderam e da qual Hilst se apropriou como motivo poético foi a da *filia* ou ainda aquilo que Fromm (1995) chamou de amor fraternal, o mais importante de todos, o qual implica em cuidado, respeito e senso de responsabilidade fundamentais para a manutenção do convívio que persegue incansavelmente o bem e o melhor para todos.

Os indícios dessa dialética do amor fraterno, que se opõe ao egoísmo e à vontade daqueles ditadores revestidos de líderes populistas, estão disponíveis desde as primeiras linhas do último conjunto de poemas de *Júbilo*, sem abandonar a dicção metafísica que marcou essa obra da poeta paulista, quando se lê no poema I o convite à uma reconsideração da ordem social imposta:

Senhoras e senhores, olhai-nos.
Repensamos a tarefa de pensar o mundo.
E quando a noite vem
Vem a contrafacção dos nossos rostos
Rosto perigoso, rosto-pensamento
Sobre os vossos atos.

A muitos os poetas lembrariam
Que o homem não é para ser engolido
Por vossas gargantas mentirosas.
E sempre um ou dois dos vossos engolidos
Deixarão suas heranças, suas memórias

A ideia, meus senhores

E essa é mais brilhosa
Do que o brilho fugaz de vossas botas.

Cantando amor, os poetas na noite
Repensam a tarefa de pensar o mundo.
E podeis crer que há muito mais vigor
No lirismo aparente
No amante Fazedor da palavra

Do que na mão que esmaga.

A ideia é ambiciosa e santa.
E o amor dos poetas pelos homens
É mais vasto
Do que a voracidade que vos move.
E mais forte há de ser
Quanto mais parco

Aos vossos olhos possa parecer.

Nota-se por parte de Hilst o registro do débito com a herança filosófica platônica, já identificada na poeta paulista por várias vozes críticas de sua obra. A mesma herança que também inspirou e animou os metafísicos ingleses na composição de versos repletos daquele dualismo entre matéria e essência, corpo e espírito, mundo em ruína (contingente, sensível) e mundo em forma (ideal, suprassensível) anunciado pelo filósofo grego.

E isto se afirma não apenas pela leitura do poema. Está textualmente indicado no destaque dado à palavra “ideia”, a qual, na versão que está na reunião de 1980, consta em maiúscula nas duas ocorrências, dos versos 12 e 21, levando a crer que se a ideia é “mais brilhosa” e “é ambiciosa e santa”, conseqüentemente, é superior, nos moldes platônicos, aos “atos”, às “gargantas mentirosas”, às “botas”, às “mãos que esmagam”, ou seja, ao material e humano, finito porque transitório. Por outro lado, a ideia há de perdurar e motivar gerações a seguir.

Em uma visão semelhante àquela vislumbrada por Hilst, constata-se por obviedade que os poetas metafísicos ingleses foram homens de seu tempo. Viveram a mudança de monarcas e religiosa, revoluções, governos provisórios, guerras, que marcaram seus espíritos e definiram suas personalidades.

Bloom (2008) e Robbins (2010), por exemplo, atestam que além de alguns deles terem sido homens políticos, com posições na corte, como Marvell, cuja retidão de caráter foi objeto de forte elogio e reconhecimento, transportaram para seus poemas aquela revolta com costumes e decisões que afetaram negativamente a sociedade em que viveram, veja-se *A tale of a citizen and his wife*, atribuído a Donne. Alguns inclusive, como Crashaw, sofreram exílio por questões religiosas ou posicionamentos políticos.

Assim, o tom da mensagem hilstiana, nesse primeiro poema, é bastante clara ao chamar a atenção da audiência pelo vocativo “Senhoras e senhores”, convocando-lhe o olhar para o discurso que irá pronunciar. Discurso de aspecto profundamente judicioso na constituição de seu argumento principal a favor da força da arte contra qualquer forma de dominação, versos de 17 a 27, sem deixar de expressar um posicionamento por aquela em detrimento desta, versos 15 e 16.

A proposta de repensar o mundo, reforçada nos versos 2 e 16, a primeira mais geral (“Repensamos”), a segunda, direcionada (“os poetas na noite / Repensam”), impõe essa ação como uma tarefa a ser realizada por um sujeito em destaque, no caso, esse poeta cujo “[r]osto perigoso / rosto-pensamento” ludibria a suposta perspicácia estratégica daqueles que se dedicam a oprimir e dominar porque os poderes da palavra artística operada por aquele

identificado como “amante Fazedor da palavra” são essencialmente superiores à estreiteza de pensamento dos que querem governar pela força.

Pensar ou repensar o mundo é uma tarefa que a filosofia se pôs desde o seu período grego clássico. Tarefa é um dos termos que a filosofia trará para a discussão contemporânea. Se a tarefa de pensar é um ato de abertura, repensar o mundo é um ato de volta, não necessariamente para o ponto de partida. Se o eu lírico declara a sua posição de repensar o mundo é porque a abertura inicial se encontra fechada, calada, silenciada pelos golpes do desjuízo autoritário.

É preciso um movimento de retorno para que a clareira do pensamento seja re-aberta. Tal movimento há de ocorrer na noite do mundo, quando os atos abjetos cometidos contra quem se opõe, os crimes contra a humanidade, serão rigidamente vistos, julgados e sentenciados. Mensagem contida na primeira estrofe.

E mostra-se importante a proposição de que tal julgamento ocorra à noite porque este período diário está repleto de uma série de conotações literárias, religiosas e políticas que remetem a segredo, àquilo que se quer ocultar, aos terrores que se apossam dos seres no silêncio da solidão noturna, mas também ao descanso após uma jornada exaustiva que consumiu o corpo e anuviou a mente.

Na segunda estrofe, Hilst retoma um argumento de que a obra supera o gênio criador no tempo e no espaço. Ela é atemporal depois que se estabelece como discurso para os outros no mundo. Por isso, ainda que todos os fazedores de palavra sejam capturados e eliminados, o produto de seus intelectos há de sobreviver como testemunho constante de que na mais desumana das condições é possível e é preciso abraçar a solene e amorosa tarefa de (re)pensar o mundo, superando todas as expectativas dessas “gargantas mentirosas”.

A ideia, conceito que está na origem do exercício filosófico ocidental e que funda uma das mais extremas experiências de pensar o mundo, porque pretende pensá-lo em suas estruturas mais íntimas, ressoa “brilhosa”, “ambiciosa e santa” como uma das vias de esclarecimento da posição do humano em um plano do qual é um elemento componente.

Certamente, a ideia brilha porque ilumina a razão. Reflete ambição porque é sede que se estabelece no espírito dos seres. E é dotada de santidade porque é pura, não contaminada pelas banalidades com as quais os indivíduos se alimentam através de fugidios passeios pela paisagem social na qual se movimentam.

Mas a ideia é apenas uma palavra para se referir a algo supremo: a essência das coisas. Todas, desde o discurso platônico, foram dotadas de um visível e um suprassensível. A ideia é isto, o que habita a intimidade das coisas que existem e dá forma às que não existem fisicamente,

isto é, não existem na imanência, mas podem ser pensadas. Tal é a mensagem central exposta por Hilst neste primeiro discurso ao amor fraterno.

Um amor que é cantado por quem vive a e na palavra. Aqui o poeta é a figura de abertura do pensamento. Uma metáfora para se referir a quem escuta o mundo e se preocupa, característica dessa categoria de amor, com o sofrimento do outro que é seu espelho humano, não importando se se trata de um estranho, porque o estranho apenas o é em nível de sociedade, jamais na dimensão da humanidade.

A proposta do amor fraterno desenvolvida por Hilst nesse conjunto de poemas é uma lição que aponta para o traçado ético perseguido pela filosofia ao longo de seus mais de vinte séculos de existência. Lição que somente é apreendida por quem canta a existência, porque se a canta, é a própria vida que está celebrando juntamente com a fuga do esquecimento e a vontade da liberdade que se propõem como tarefas supremas de humanidade.

“Senhoras e senhores, olhai-nos”, o amor fraterno é superior à “mão que esmaga”. “É mais vasto / Do que a voracidade que vos move. / E mais forte há de ser / Quanto mais parco / Aos vossos olhos possa parecer”, ressoa o eu lírico em uma tonalidade ao mesmo tempo movida por serenidade e preocupação, visto que o ato de olhar inicia e encerra o poema.

É Hilst novamente se apoiando em metáforas bíblicas para repetir o urgente alerta: nem todos que ouvem são capazes de entender. Nem todos que veem são capazes de perceber. É a hora de uma e de outra coisa. É chegado o tempo de (re)pensar o mundo, de reverter a ordem naturalmente posta, que massacra o animal pensante contra os muros da realidade, e criar uma na qual forças antagônicas possam se comprometer a não se devorarem, ainda que isto pareça apenas idealidade.

Esse é mais um exemplo coerente de um *wit* metafísico, pois se apropria de um proverbial lugar-comum, olhos para ver, ouvidos para ouvir, e o transporta para o cenário das relações sociopolíticas fragilizadas pelo vício (ditadura) convertido em um governo que somente consegue submeter pela violência física (“vossas botas”) porque não é capaz de silenciar as vozes que em estado de levante sempre cantarão. Aqui, claramente, a poesia é elevada à categoria de resistência e revolução social, a lugar de encontro entre o que representa e o homem, assevera Paz (1982).

O ato de silenciar pela força quem insiste em resistir à opressão por amor à liberdade e à humanidade ecoa firme no poema III, representado pela “mordança” como forte símbolo da tentativa de calar a palavra operada por aqueles que falam em nome de si e do mundo, desfigurando as concepções distorcidas de “Pátria” e de seu infame derivado, patriota. E deixando à vista de todos, esculpida em sangue, a mensagem de que a memória dos tempos virá

assombrar os herdeiros “[d]o vosso nome”, homem político, somente dedicado a dilapidar consciências, arruinar infâncias e sonegar futuros (HILST, 2017, p. 288).

Os indícios desse milenar estratagema se multiplicam nos poemas que encerram *Júbilo*, nos quais a noite, o silêncio, a morte, o peito exposto, a punhalada, a garra de metal, o sangue são os símbolos dessa agonia intensa que preenche aqueles necessitados de amor, do amor de seus iguais, repete-se, ainda que estranhos, sempre semelhantes pela identidade humana que carregam em seus rostos, em seu corpo e em seus ânimos.

Essa estéril força de mando se materializa igualmente nos lobos do poema IV, dedicado a Lorca, vítima impiedosamente ceifada sob ordens de um ditador que se considerava inspirado pelas alturas. Mas também são os lobos que podem ser aquietados, isto é, vencidos pelo canto dos lúcidos como os poetas, no poema VIII.

Padeceu o poeta, resistiu o símbolo da faminta imoralidade, mas nem a morte apaga a memória que Hilst resgata em forma de eterno retorno porque “[e]nquanto vive um poeta / O homem está vivo” (HILST, 2017, p. 291) nas entranhas daquele, movimentando-se circularmente. E a cada poeta que cai, outros tantos se erguem como monumentos refletindo as noites de temeroso calor atravessadas pela humanidade em seu cavalgar sereno, mas não menos vibrante.

Aqui, Hilst parece estar em diálogo com a tradição dos poemas memoriais nutridos pelos metafísicos, mas também por poetas brasileiros, como é o caso de Drummond em seu *A Federico García Lorca*¹¹², que se dedicaram a celebrar a memória daqueles que ante as vorazes garras das aves de rapina tiveram seus corpos violados, suas vidas tomadas, seus rostos desfigurados, mas não foram capazes de apagar o que representaram e ainda representam, muito menos de manchar a potência daquilo que produziram como palavra-destino para o mundo.

É válido recordar que a figura do lobo se converteu em metáfora literária, figurando nas linhas de escritores gregos (Esopo) e latinos (Plauto e Sêneca, por exemplo). Também se tornou personagem dos contos de fadas como voraz adversário. Tendo sido retomada, no século XVII, na pena de Thomas Hobbes, um dos que pensadores que inspiraram os metafísicos ingleses, o qual a converteu em metáfora política e de guerra. Sendo que do filósofo, tornou-se célebre o dito expresso na ideia de que o homem é o devorador (lobo) de si mesmo.

Sabe-se que nessa sentença Hobbes estava teorizando sobre a crueldade das relações humanas antes que se estabelecesse um Estado de convivência no qual a harmonia entre os indivíduos seria concentrada em um eixo comum, o soberano, e a partir dele equalizada no

¹¹² O poema de Drummond e outros que homenagearam o poeta espanhol estão disponíveis em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/garcia-lorca-e-os-poetas-brasileiros/>. Acesso em 30 ago. 2021.

corpo social a fim de se observar o contrário do que ocorria antes, no estado da natureza, em que todos os artifícios para garantir a sobrevivência individual estavam sobre a mesa como válidos.

Em uma sutil inversão do jogo de palavras e seus significados, típica dos dispositivos literários da poesia metafísica, outro exemplar *wit*, o que Hilst fez foi contra-argumentar questionando uma longeva tradição filosófica e política que defendeu a inauguração do Estado civil como o evento indicativo do fim da era de barbárie (Estado da natureza) porque ao posicionar esses lobos em um contexto contemporâneo, aquele das ditaduras e dos estados de exceção, o que a poeta paulista reafirma é a continuidade dessa viciada e imperfeita forma de governo das relações humanas que preda e prefere eliminar em vez de cultivar o convívio e a aristotélica busca do bem comum.

Para Hilst, dado o tom dos poemas da última parte de *Júbilo*, não apenas a barbárie não finda com a entrada em um modo de convivência civilizada como ela, a barbárie, se torna sistematizada ao se infiltrar em formas de governo que nada mais almejam senão a submissão como meio de relação entre chefes e subordinados, o povo, e a violência como forma principal de controle.

Quer dizer, a barbárie não inaugura a violência nas tiranias, ela apenas acentua a sua proporção como meio de se justificar que pela eliminação dos inimigos a harmonia reinará no seio da sociedade, mas isso é uma falácia das mais puras. Não há, absolutamente, a mínima chance de haver harmonia onde reside o medo. Não há paz onde impera o temor do fio da espada.

E de maneira sagaz, a poeta percebeu isso. A tal ponto que trabalha sua palavra sobre um motivo extraído de Mário Faustino, mais precisamente do poema *Apelo de Teresópolis*¹¹³, de 1958, em que ele finaliza com os versos nos quais Hilst (2017, p. 298) assentou propriedade: “Não há bombas limpas”, todas são produzidas para matar. É uma afirmação bastante direta.

Toda arma que o engenho humano já foi capaz de desenvolver, independente da finalidade, defesa ou ataque, haverá de produzir um dano físico qualquer de gravidade variável. Essa é a ideia incontestada transmitida pelo poema XIV, de onde brota como resultado do efeito do artefato (“bomba”) a visão antecipada do pior fim possível no riso angustiosamente desesperado, versos 1 e 2. Confira-se a mensagem:

Bombas limpas, disseram? E tu sorris

¹¹³ O poema de Faustino pode ser lido em: <http://www.naveliteratura.com/2011/01/apelo-de-teresopolis-mario-faustino.html>. Acesso em: 30 ago. 2021.

E eu também. E já nos vemos mortos
 Um verniz sobre o corpo, limpos, estáticos,
 Mais mortos do que limpos, exato
 Nosso corpo de vidro, rígido
 À mercê dos teus atos, homem político.
 Bombas limpas sobre a carne antiga.
 Vitral esplendente e agudo sobre a tarde.
 E nós na tarde repensamos mudos
 A limpeza fatal sobre nossas cabeças
 E tua sábia eloquência, homens-hienas

Dirigentes do mundo.

Os homens-lobo, símbolo da barbárie por excelência, aqui foram transmutados para a forma de homens-hiena, um duplo de masculino e feminino, agora símbolo de esperteza, de controle e de sistemática organização adquirida com “sábia eloquência” que os elevou à condição de “[d]irigentes do mundo”, os quais com desdém contemplam o povo, essa massa que se espreme silenciosa alimentando a incerta esperança de sua libertação.

O riso de arrepio das vítimas diante da iminência de sua extinção foi absorvido pela estressante gargalhada faminta de quem caça em conjunto e divide os espólios de guerra. A imagem está construída: o que é uma vida diante de um artefato de morte, também chamado de “rosácea de fogo”, no poema IX (HILST, 2017, p. 292), questiona a poeta ao pintar a fragilidade da existência humana como “corpos de vidro”, “carne antiga” e os efeitos da explosão sobre as vítimas em “[v]itral esplendente e agudo sobre a tarde”.

As três metáforas anunciam o tratamento do tema da morte e da brevidade da vida na poesia metafísica ao demonstrarem o temor humano com o evento inevitável (“E tu sorris / E eu também. E já nos vemos mortos”, “Mais mortos do que limpos”) enquanto servem de suporte para a construção da imagem da vida apoiada no tempo (“antiga”, “tarde”).

Uma profunda ilustração conjugando *wit* e *conceit* é construída nessa reflexão sobre a morte como lamento por se ver o humano submisso à uma ordem política que lhe obstaculiza a possibilidade de opor reação ou qualquer oportunidade de sobrevivência porque se impõe como controlador (“[d]irigentes) absoluto de todos os aspectos da vida em sociedade.

Do primeiro recurso metafísico surge o jogo de significados efetuado entre “bombas” e “limpas” porque, pela sua capacidade destrutiva, não há algum artefato de morte que possa gerar vida, a não ser produzir essa “limpeza fatal” amplamente denunciada no antepenúltimo verso. Uma limpeza curiosamente marcada pela ausência, isto é, há um antes da bomba que funciona positivamente e um depois que anula essa positividade, deixando à vista apenas os destroços do que e de quem forçadamente deixou de existir.

Dessa mesma relação de contradição dos princípios da vida e da morte surge o *conceit* que se manifesta na ideia da aproximação desses opostos, obrigados a conviver no mesmo campo de significação circunscrito ao espaço dessas “bombas limpas”, cuja patente negação é apresentada não textualmente, mas descrita a partir da própria conformação dos sujeitos poéticos ao destino que os alcança no momento em que enunciam a consciência do morrer em vida. Mensagem que atravessa os versos de 2 a 5, reforçada pelas expressões “e já”, “estáticos”, “[m]ais mortos do que limpos”, “rígido” e “mudos”.

Qual o caminho para se vencer esse poder absurdo que, segundo o poema V, olha “de cima do palanque / de cima da alta poltrona estofada / de cima da rampa” confortavelmente, sem considerar as dores individuais que cada um transporta em seu ser? De que maneira evitar ser definido como multidão sem rosto ou pelo uso de trocadilhos triviais como o “povo” é “polvo”, é “ovo” liso e outros mais? (HILST, 2017, p. 289).

Como não sucumbir aos poderes das ideologias e suas cores (vermelho, azul, branco, amarelo) que seduzem o olhar e cegam o esclarecimento do pensar, que põem irmão contra irmão e sentenciam os amantes que forjam palavras à uma morte regada à brutalidade, espetáculo saboroso para entreter a massa cansada, segundo se repete nos versos finais do poema IV. A resposta espera na justa medida do tempo e dos humanos.

Importante notar como a poeta faz um movimento de identificação que funciona de *j'accuse* contra facções e partidos de inclinação política, abrangendo o largo espectro ideológico e incluindo-se sutilmente na tradição da poesia de contestação ou de resistência, já que aponta textualmente cores que se relacionam a ideologias muito específicas para as quais a poesia é inferior em comparação com outros fazeres humanos e em uma linha de proposição antiga sentença à morte “todos aqueles de lúcidas artérias, tatuados / [d]e infância” (HILST, 2017, p. 289).

Não há como superar a guerra, a opressão, o conflito de classes sem o cultivo da *filia*. Até o presente, tal forma de amor tem sido mais idealizada que praticada, mais pensada que efetivada. *Filia* parece ser mais sonho que possibilidade da plena manifestação das vontades sensíveis do eu para com o outro, mas essa forma de amor foi pensada como ideal supremo da relação entre iguais em sociedade.

O chamado metafísico de Hilda Hilst, no tocante ao tema da *filia*, além de soar como profundo ato de protesto e revolta contra uma ordem do discurso que quer governar pela força da punição e desumanizar o humano, é uma súplica para que o rosto a refletir o eu possa estar atento à essa barbárie disfarçada de ordem para o melhor ajuste dos seres no corpo social, de

progresso rumo ao desenvolvimento científico e de costumes como sinônimo de preservação de alguma tradição útil.

Mas a ordem do mundo é uma força abusiva sobre os corpos e as mentes do ser humano, quando mal aplicada. O progresso, se o impulsiona para a frente, também já se testemunhou que o arremessa cruelmente para trás. E os costumes são invenções e convenções do engenho humano, portanto, passíveis de serem desvirtuados de seus propósitos de fundação.

O chamado hilstiano se faz bastante atual em razão das circunstâncias que sociedades ao redor do mundo vêm enfrentando porque se no momento em que a poeta paulista concebeu *Júbilo* vários países viviam sob regimes autoritários, a sombra dessa demorada noite em pleno dia está novamente mostrando sua face hedionda. É preciso espantá-la. Bani-la para as planícies mais distantes. Afastar a sua garganta mentirosa e sufocar suas palavras de sangue.

Dessa maneira, o que se testemunha é a possibilidade irrevogável de se identificar a expressão do amor fraternal em todo aquele conjunto de dezessete poemas, bem como naqueles versos em tom de elegia dedicados ao poeta que teve sua vida ceifada porque cantava as belezas do mundo e de se apaixonar, assim como louvava as culturas *gitana* e andaluz, mas também denunciava publicamente os excessos de um governo que alimentava a desigualdade social em sua pátria espanhola enquanto se locupletava.

Júbilo é, em todas as suas instâncias, um livro de amor. Do amor-familiar, do amor-amante, do amor-irmão. Com tais sentimentos cercando e preenchendo suas páginas, porque plural como o gênio criador em sua existência irreverente, a obra também persegue o ritmo variável, modular, moderado, quase estacionando, mas sempre musical.

E então, uma fúria o invade, uma dor da humanidade, um querer libertar-se com o outro, ainda que com este tenha de primeiro sangrar. E tudo novamente se aquieta. A pastora a si repousa, não é louca, é amante tanto da palavra quanto da humanidade. Converte a surda voz de seu amado distante e inominado na sinfonia que guia os seus versos, irregulares, brancos, mas sempre sonoros.

E quando o brilho da manhã que entardece, fazendo-se por fim noite se avizinha, mergulha a pastora navegante no exercício ritual de seu pensamento imperfeito, liturgia liricamente metafísica, aguardando com rigidez de noviça às vésperas dos votos o convite para as orações intermediárias das horas canônicas (terça, sexta e nona), e aí, em posição de sublime contempladora do cosmos, deixa-se correr como jubiloso rio da memória que colhe o vermelho sumo escorrendo da vida e o converte em paixão.

Em uma ruptura de acordes, quebrando-se a linha da narrativa para se concluir o andamento desse tema, considera-se que, após o longo trajeto, tendo-se em conta os exemplos

divulgados, fica demonstrado serem essas apenas algumas dentre tantas evidências de que no universo poético-amoroso de Hilda Hilst desfila uma coleção de cores, de seres, de minerais, uma vegetação, uma enciclopédia de saberes universais que relacionam a sua poesia com a observação do mundo físico e dos conhecimentos científico e popular, conforme praticada pelos metafísicos ingleses.

Assim como se vem sustentando o parentesco literário de Hilst com os metafísicos, através da ideia expressa tanto pelo apelo à tradição quanto à intertextualidade, um passeio pela obra desses poetas será capaz de demonstrar que também buscaram parentesco em outros tempos e formas líricas para dar corpo àquilo hoje conhecido como poesia metafísica.

Tal constatação abre as portas para se perceber que os poetas metafísicos anteciparam o jogo literário que séculos depois foi teorizado pela crítica intertextual, apoiando-se em motivos e temas já existentes na literatura para poetizar. Propondo-se mesmo a reescrever poemas de outros autores sob nova configuração estrutural e conceitual, dando a eles a sua voz.

Alguns exemplos que podem ser citados a respeito disso são Donne reescrevendo sobre o poema *The passionate shepherd to his love* de Christopher Marlowe em *The bait* (ROBBINS, 2010). Herbert recorrendo ao evangelho de Mateus em *The pearl*. E Marvell ecoando temas de Catulo (a relutância da jovem amada) e do antigo testamento em *To his coy mistress* (EMDEN, 1986).

Da mesma forma, Hilst interpôs sua voz em textos de outros autores ou reescreveu sobre poemas que lhe serviram de motivo, segundo atesta Destri (2010) ao afirmar, por exemplo, que o poema XIV, da sexta parte, é “paródia de um dos mais célebres poemas de Catulo, o V”, na tradução de Almeida Garret.

Apesar de a estratégia de recorrer a outros autores e fontes, parafraseando-os, citando-os ou reescrevendo sobre seus textos ser bastante característica da literatura em geral, nota-se tanto na poesia metafísica inglesa quanto na própria definição de intertextualidade que se vem seguindo como isto se converte em um mecanismo de reconhecimento de um estilo poético e de um modelo de crítica literária, e em ambos os casos isso dá a tônica da proposta que querem levar adiante, de uma poesia que espelha a sua realidade conceitual e de uma crítica que compreende não haver vozes isoladas no tempo e no espaço, senão em constante contato, diálogo e oposição.

A despeito das necessárias limitações que uma análise literária pode conter, ou em um cenário mais amplo, qualquer análise textual, buscou-se capturar o espírito da poesia metafísica em *Júbilo* a fim de se notar como sua presença se manifesta de maneira bastante evidente, sem

margem para dúvida quanto a tal. Entretanto, a consciência inevitavelmente aponta quantos outros indícios dessa árdua tarefa permanecem suspensos à espera de serem desvendados.

De todo modo, acredita-se ter se obtido consistente avanço naquilo que se propôs realizar, jamais sendo possível esgotar as possibilidades de leitura ainda que tematicamente estruturadas, afinal, é um horizonte discursivo que se abre ao leitor para que, a partir dos elementos que constituem sua formação individual e o seu espírito crítico, esteja apto a desenvolver um conjunto de habilidades úteis para extrair o que o texto diante dos olhos contém, não avançando para aquilo que este não comporta, quer dizer, movimento executado em *close reading*.

Animado pelo mesmo intento, avança-se para os comentários e interpretações concernentes ao tema da brevidade da vida e, a seguir, ao tema do divino na poesia de Hilda Hilst, seguindo-se o mesmo caminho teórico assinalado, mas procurando-se concentrar, nas duas seções que virão, mais nos aspectos temáticos que nos especificamente estruturais como o substrato fônico ou a organização do poema no plano da página, a não ser quando tais quesitos se mostrarem de extrema importância para a análise que se estiver realizando.

3.3 O tema da morte em *Da morte. Odes mínimas*

A morte é esse assunto fascinante e ao mesmo tempo delicado sobre o qual indivíduos de todas as épocas discursaram de maneira mais ou menos filosófica, religiosa, política, musical. Preocupados em explorar os limites que o tema permitia e a imagética possivelmente associada a essa figura que acompanha o humano desde o despertar de sua consciência no tocante ao fenômeno da finitude.

É certo que a história registra períodos nos quais doenças extremamente contagiosas, conflitos bélicos e desastres naturais dizimaram elevado número populacional. É certo também que, em razão da compreensão dos fatores causadores de determinadas enfermidades e dos avanços da medicina, a expectativa de vida aumentou significativamente desde a entrada na Modernidade.

Apesar de avanços pontuais, a certeza da morte foi algo que não sofreu abalo, da mesma maneira que a estupefação humana diante dela. Cada ser humano sabe que, inevitavelmente, chegará o momento de suas funções vitais serem interrompidas, ocasionando a passagem de um ser temporalmente posto no mundo, pensante, linguisticamente realizado, para um não ser cuja eternidade se apresenta como horizonte contemplável e o silêncio como expressão principal.

Mortos não falam de si, não lamentam a sua partida e também não podem produzir memória. Apenas os vivos e sua lembrança podem manter aqueles em estado de existência suspensa, possível de ser resgatada através da arte, da literatura, da filosofia ou de discussões científicas mais técnicas, por exemplo.

Nem a morte em si é capaz de se pôr aos viventes senão como um estado de passagem que é percebido, mas não autoexplicado. Sendo assim, compreendê-lo é um exercício ao qual o humano tem se dedicado seja de maneira individualizada, como reflexão íntima de um espírito inquieto, seja apoiado no suporte comentado no parágrafo anterior.

É notório que a literatura há muito tempo se apropriou do tema da morte e o converteu em matéria de arte, resultando em peças literárias que demonstram a beleza e a crueza captada por autores a respeito desse estado único de existência o qual, ainda que pareça óbvio, somente se atravessa uma vez, conforme a reflexão filosófica contemporânea assim o expressou.

Tal apropriação é sentida na poesia metafísica quando pelas vozes de Donne e seus seguidores notam-se tendências específicas no tratamento do tema da morte, tendências que nem sempre se harmonizam, bem como a formação de um imaginário, em sintonia com os valores do tempo, que vê na morte a polarização do estar no mundo como efeito da criação e dele sentir-se apartado pela nutrição das recompensas da vida eterna.

Estar no mundo/sair do mundo é uma questão à qual Hilda Hilst olhou com paciência e demorada ansiedade, estendendo suas investigações sobre o existir/morrer para além daquele espaço formado pela literatura, incomodada que esteve por desvendar esse estranho enigma chamado ser/não-ser.

No espaço estritamente literário, observa-se que, semelhante ao noticiado sobre o primeiro tema, o da morte, de onde emanam as questões da finitude e da brevidade da vida, também compõe uma via que não se inicia no livro que se põe em foco para análise, *Da morte. Odes mínimas*, publicado em 1980, sendo o tratamento do assunto anterior a este volume e ultrapassando-o até alcançar os últimos anos de produção poética de Hilda Hilst.

Entretanto, à exceção desse livro, nos anteriores e posteriores, a morte surge como fim. É duplamente celebrada e temida, é mais evento, acontecimento humano-temporal e figura com contornos particulares. Há muita morte nesse sentido circulando a obra poética de Hilda Hilst, mas a frequência da ideia da morte, de morrer ou da brevidade da vida não se sustenta a mesma em todos os livros.

É muito mais forte de *Presságio* até *Trajectoria poética do ser*. Arrefece em *Odes maiores ao pai* e *Iniciação do poeta*. Surge metaforizada no ato de dormir dos *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*. Ausenta-se dos *Exercícios para uma*

ideia. Mostra-se vigorosa em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* e *Cantares de perda e predileção*. Novamente perdendo a intensidade em *Poemas malditos, gozosos e devotos, Sobre a tua grande face, Do desejo* e *Cantares do sem nome e de partidas* (HILST, 2017).

Algumas particularidades importantes sobre *Da morte* estão na sua base de sustentação conceitual e na sua estruturação. Dedicado ao antropólogo Ernest Becker, autor do estudo *A negação da morte*, de quem Hilst foi leitora e possivelmente de onde extraiu um conjunto de ideias para seus poemas desse momento, o livro está organizado em três partes. A primeira contendo 40 poemas; a segunda (Tempo-Morte), cinco; e a terceira (À tua frente. Em vaidade), igualmente com 5. Além de seis composições que antecedem o conteúdo do livro, acompanhadas de aquarelas da própria poeta.

Além de Becker, Coelho (1980, p. 323) vê que a intensificação do interesse pela morte como matéria literária decorre também do adensamento do interesse de Hilst por experimentos com “gravações que capta[va]m vozes (supostamente de mortos) vindas em ondas hertzianas”. Tais experimentos, realizados pela poeta no decorrer da década de 1970¹¹⁴, foram fruto de sua leitura da obra do escritor sueco Friedrich Jürgenson, o qual deu início ao que viria a ser reconhecido na década de 1980 como Transcomunicação Instrumental.¹¹⁵

A série de gravações ocorreu exatamente no intervalo de 1974 a 1978, portanto, cobrindo o espaço que se seguiu à publicação de *Júbilo* até pouco antes de *Da morte*. Indício de que a poeta transportou para a sua escrita aquelas observações que resultaram do que pôde testemunhar na condição de interlocutora desses fenômenos extrafísicos para os quais, diante da seriedade empenhada no caso, acreditava não haver outra explicação viável senão de que se tratava de genuíno contato com os mortos.

Da morte surge como um livro-diálogo articulando um estudo acadêmico e um experimento paracientífico, cuja personagem, aquela a quem as composições são endereçadas, se faz presente a todo momento, e sua presença é constantemente destacada, mas abstém-se de se manifestar a fim de não desviar o eu lírico, seu duplo pensante, das formulações que realiza a seu respeito, somente cedendo espaço para que sua voz ecoe no monóstico de fechamento do poema XXVI, no qual se atém a responder ao questionamento dos versos 9 e 10, “[q]ue queres, morte, / Vestida de flor e fonte?”, nos seguintes termos: “– Olhar a vida” (HILST, 2017, p. 332).

¹¹⁴ Algumas informações sobre os experimentos da poeta são apresentadas na reportagem de Helô D’Angelo para a revista Cult, intitulada *Quando Hilda Hilst tentou falar com os mortos*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quando-hilda-hilst-tentou-falar-com-os-mortos/>. Acesso em: 13 set. 2021.

¹¹⁵ Alguns dados sobre Jürgenson e sua proposta estão disponíveis em: <https://history.uol.com.br/noticias/conheca-historia-de-friedrich-jurgenson-um-dos-pioneiros-nos-estudos-de-fenomenos>. Acesso em: 13 set. 2021.

É como se essa única, porém, firme resposta, servisse de reflexo do seu esforço cotidiano de tentar captar com clareza, e para que não restasse qualquer dúvida, uma amostra de que a morte realmente não é o fim de tudo, mas “é apenas *uma mudança de estado, uma nova forma de Vida*, ainda desconhecida” (COELHO, 1980, p. 323, grifos da autora). E de que se a forma humana se desfaz, retornando à natureza, não perece com ela a essência imortal e individualizante que preenche o interior da cada um. Então, por que temê-la?

Esse sublime interesse da morte pela vida de quem caminha ao seu encontro faz daquela uma ilustre curiosa que contraditoriamente aparenta pouco saber de fato sobre o que significa estar vivo e morrer, afinal, conforme se pode ler em vários poemas, ela vem e se vai, não se demora na contemplação do mundo, apesar de o eu lírico hilstiano já ter apelado aos seus favores em *Júbilo* e retornar tais petições no livro de 1980.

Inicialmente, à morte hilstiana é posto o desafio de decifrar a vida por detrás dos viventes. De uma vez ao menos em sua milenar cavalgada não se apressar no seu beijo entorpecente. Contudo, esse compasso de solidariedade, revestido de altruísmo secular, vai se consumindo como sarça que arde, e queima, quando o eu lírico passa a se preocupar obsessivamente com estar preparado para a sua chegada e se questiona “[c]omo virás?”, “[c]omo me tomarás?”, no poema V (HILST, 2017, p. 318); “[q]uando é que vem?”, poema XXIII (HILST, 2017, p. 330); “[d]eves me perseguir?”, poema XXXIV (HILST, 2017, p. 338), todos da primeira parte.

A obsessão com a morte também se converteu em matéria de interesse e de estudo para Donne que, no já citado poema *Hymne to my god*, descerra uma cena onde seus delírios poéticos, acentuados pela doença que o acometia, adquiriram contornos de uma liturgia de preparação para a morte (“[n]o que me aproximo do aposento sagrado”), complementada pela ideia de que partir desse mundo corresponde à exploração de terras desconhecidas (“[m]eus médicos se transformaram em devotados / [c]osmógrafos, e, em mim, seu mapa que aqui jaz / [e]stendido no leito, vai ser demonstrado / [q]ue a descoberta de meu Sudoeste se faz / [p]er *fretum febris*, estreitos febris fatais”), como se pode ler na tradução de Gomes (1991, p. 75).

Agitando-se como artista preocupado com a execução de seus movimentos, Donne trata a morte com uma seriedade duvidosa ao se mostrar obcecado pelo tema, aparentando ser mais um estudante que quer representar a perfeição da imagem visualizada no plano real para o quadro que está pintando em suas minúcias mais aterrorizantes, sem poupar o expectador de enfrentar as coisas como são e não idealmente como deveriam ser.

Robert Collmer (1966) comenta, por exemplo, que em um certo momento de sua vida, quando Donne se encontrava depressivo e considerando o suicídio como possibilidade,

absorveu a ideia e escreveu para refletir sobre a condição particular dessa escolha. E já quando se encontrava gravemente enfermo, compôs um extenso conjunto de textos em prosa e verso nos quais fez experimentos com os sons de letras e palavras ou se propôs a criar imagens desafiantes para o leitor, como se nota no poema citado há pouco.

Ainda assim, Donne não deixou de ser um potente expositor do tema da morte e refletir sobre seus impactos no corpo e na mente, defendendo uma visão daquela como divisora do ser porque em qualquer tempo que ela se manifeste ao vivente, impõe uma interrupção entre o que era e o que passa a não ser mais, provocando a ruptura existencial fundante entre ser e não ser.

Ao contrário, outros metafísicos como Herbert e Crashaw sustentaram uma visão mais unitária da morte, não promovendo nas suas poesias imagens assustadoras, macabras, de decrepitude ou de agonia semelhante ao que Donne fizera, mas louvando pacientemente a confiança nos dogmas de fé que definiam seu vínculo religioso e mantinham firme sua relação com Deus. Vislumbrando, nesse sentido, a positividade da morte, enquanto Donne se ateu ao seu aspecto mais negativo.

Qualquer dos lados que se percorra, a morte apenas pode se tornar obsessão, objeto de discussão ou de louvor para quem se dedica a compreender a existência não apenas como determinada pela finitude, mas pela grandeza habitante do ato de estar vivo no mundo como ser pensante e de cotidianamente se pro-jetar para o outro porque, na configuração que forma esse universo humano, somente morre quem é pensado como forma vivente.

Somente pode ser pensado como forma vivente quem é percebido como vivo. E somente é percebido como vivo quem pode ser visto. A chave para a existência humana reside no olhar, não necessariamente o físico. Perceber é sentir a presença do outro que se manifesta como ser diante do eu. E, conseqüentemente, sentir a ausência deixada como marca do término de sua existência.

Nesse inquietante exercício de reflexão é que se pode encontrar o início da trilha percorrida pelos poetas metafísicos que se aventuraram na incômoda jornada de poetizar a morte, esse fato humano e sobre-humano contido na mesma passada que cobre o espaço do tempo de uma vida que se internaliza para poder entender-sentir o que é.

Somada a essas elocubrações pontuais, a novidade trazida ao tema nesse momento por Hilst é a personalização da figura principal, a Morte, escrita com inicial maiúscula, coisa que não se observa ocorrer nem antes, nem depois dessa obra, levando-se tão somente em consideração a sua poesia.¹¹⁶

¹¹⁶ A exceção é o poema XVII, da segunda parte de *Júbilo*. Entretanto, a palavra somente está registrada com maiúscula porque inicia os versos 1 e 12.

E tal personalização está manifesta desde o poema de abertura, quando o eu lírico enuncia o ato de criação por meio do qual se propõe a rebatizá-la, querendo a partir de então não mais chamá-la de Morte, mas rebaixá-la à condição de ser perecível, expressando com isso o desejo de submetê-la à sua vontade e aos seus desígnios:

Te batizar de novo.
 Te nomear num trançado de teias
 E ao invés de Morte
 Te chamar Insana
 Fulva
 Feixe de flautas
 Calha
 Candeia
 Palma, por que não?
 Te recriar nuns arco-íris
 Da alma, nuns possíveis
 Construir teu nome
 E cantar teus nomes perecíveis:
 Palha
 Corça
 Nula
 Praia
 Por que não?
 (HILST, 2017, p. 316)

A irregularidade novamente mostra sua face na maneira como os versos estão construídos e se dispõem no plano da página, quase como se quisessem formar uma imagem. De todo o livro, é o único poema que se apresenta dessa maneira, à mínima exceção do poema I, da segunda parte, em que a palavra “tempo” está centralizada ao final de cada uma das quatro estrofes (HILST, 2017, p. 344).

Todos os demais seguem o alinhamento dos versos à esquerda com monósticos e dísticos operando alternadamente a função de introdutores do assunto ou de conclusão do poema, também com indícios de coloquialidade na colocação pronominal que adere bastante à próclise no início dos versos, traços que se conformam como sintomas tanto do estilo metafísico quanto do modernismo brasileiro com sua deposição das formalidades composicionais e gramaticais.

Em relação ao interno do poema, observe-se que a ideia de batizar é essencialmente religiosa, estando bastante associada ao processo de iniciação em uma nova vida, incorporação em uma comunidade, pretendendo se configurar em rompimento com uma existência precedente. Algo que se assemelha ao noviciado do livro anterior, mas neste não é o eu lírico que se está submetendo ao batismo e sim é ele quem o quer conduzir, certamente encontrando

nesse ato uma correspondência genesíaca dada a demonstração de que intenta “batizar”, “nomear”, “recriar”, “construir” e “cantar” a Morte.

Nomear e batizar são propostas que contêm algo orientado para a essência das coisas. O primeiro ato dá contorno através dos padrões de formação de palavras em uma dada língua àquilo que não existia senão como inominado, o qual deixa de não ser e passa a ser determinado por um sistema fechado de símbolos, isto é, um nome. Por isso, nomear é também um caminho para pensar, compreender e interagir com o mundo e com o que nele existe de natureza orgânica ou não.

Batizar é basicamente imergir em água, conforme seu sentido grego informa.¹¹⁷ E, nessa linha de pensamento, possui um duplo significado: de um lado, servindo para purificar o corpo ou algo de impurezas, do outro, funcionando como manifestação de traços divinos em algo ou alguém, atestando sua proveniência para além de conformação à forma física.

Destaque-se que na poesia metafísica inglesa, o tema da morte funciona como um acessório daquele do amor, principalmente, nos lamentos à morte de quem se ama/amou, mas também no medo humano com a aproximação de seu fim, por se saber mortal, comenta Denonain (1956). Desdobrando-se em temas complementares como a angústia do poeta diante da morte, detendo-se na reflexão da finitude humana, expressão manifesta no *memento mori*, e ao mesmo tempo a felicidade por sair desse mundo, o qual causa sofrimento e dor, e encontrar a prometida eternidade da vida.

Retornando-se a *The legacy*, de Donne, vê-se que o tema do morrer por amor, íntimo da poesia metafísica e que serve de cruzamento entre o tratamento do amor e da morte, se repete naquele excerto anteriormente exposto de maneira impressionante na acusação (“diga-lhe que eu mesmo”, é você, não eu, ‘já me matou’”) de que pela extraordinária força possuída pela amada sobre o amante a vida deste se esvai, sofrendo (“eu morro sempre que me afasto de você, embora tenha passado uma hora”) pela mínima ausência dela em sua vida (ROBBINS, 2010, p. 208).

Em *Júbilo*, a poeta paulista repetirá essa temática de que se morre por amor e de que a morte não dá fim ao sentimento, mas às vezes é mesmo bem-vinda, por exemplo, nos versos de 9 a 11 do poema III (“[e]ntrelaçados o meu nome e o teu / [d]epois da morte? [a] desventura / [e] as ambiguidades”) (HILST, 2017, p. 240); nos versos finais do poema XV, ambos da segunda parte (“[s]e por amor a ele me faço amor e morte?”) (HILST, 2017, p. 248); ao longo

¹¹⁷ Segundo Achtemeier (1996, p. 102), o batismo é um “rito envolvendo água. O termo é derivado de uma palavra grega que significa ‘imersão em ou lavar com água’”. No original: “rite involving water. The term is derived from a Greek word meaning ‘to immerse in or wash with water’”.

de todo o poema IV, da sexta parte, (“[s]e é morte este amor / [p]orque se faz sozinho / [e]ste meu canto? / [a]ntes diria sorte // [p]oder cantar morrendo / [a] minha morte”) (HILST, 2017, p. 271), havendo, evidentemente, outros casos que poderiam ilustrar tal traço característico.

Em *Da morte*, não há a incidência desse cruzamento. O livro, conceitualmente dedicado ao tratamento da temática da morte, estrutura-se como demorada reflexão sobre a finitude da vida humana, *memento mori* pontualmente localizado em alguns poemas, e põe como vias de pensamento as ideias de que a morte, se é temida, não deve causar terror porque pode ser repensada de outras formas, algumas com apelo no imaginário popular, outras, reconstruindo a imagética a seu respeito.

Soma-se a isso que a morte é mais companheira, amiga, que inimiga do humano, estando ao seu lado não apenas na derradeira hora, mas acompanhando seus passos e celebrando sua existência, podendo se mostrar, a depender da trilha de interpretação, como uma via de acesso a algo de favorável e não como aniquiladora da força da vida.¹¹⁸

Nota-se que a proposta de (re)pensar a morte encontra seu ponto de equilíbrio justamente naquelas palavras destacadas do primeiro poema (“batizar”, “nomear”, “recriar”, “construir”, “cantar”) e que como eixos de sustentação conceitual circulam ao longo de *Da morte* deixando claro que uma das linhas de articulação do discurso poético no livro é a da (re)invenção de uma nova figura da morte que se afaste daquela de “tranças negras” do poema XII, da primeira parte (HILST, 2017, p. 323).

Ademais, o título do livro revela essa tendência conceitual e também a proposta de celebrar poeticamente a morte por meio das odes, em uma duração definida na figura da mínima, que representa a metade da duração de uma semibreve (atualmente, a nota padrão da notação musical).

Por outro lado, mínima também se refere a um número específico de coisas de uma relação, o menor número possível, não comportando o desperdício ou o exagero, como se a poeta quisesse fazer o leitor perceber essa sua dupla intenção, mantendo sempre ao alcance das mãos as cordas ou as teclas do instrumento que fará soar para acompanhar seu canto que não necessariamente é fúnebre, mas não deixa de soar solene.

As odes de *Da morte* assemelham-se não a algum modelo clássico, mas certamente às dos metafísicos, seja na forma (estrutura), seja no desenvolvimento do tratamento do tema.

¹¹⁸ A ideia da morte como amiga e via para algo positivo, além de explorada pelos teóricos utilizados ao longo da tese, no tratamento da poesia metafísica, é discutida no sítio *The Cross Reference Project* (crossref-it.info), disponível em: <https://crossref-it.info/textguide/metaphysical-poets-selected-poems/4/890>. Acesso em: 12 set. 2021.

Citem-se, por exemplo, as de Abraham Cowley, de quem um excerto está disponível no primeiro capítulo, das quais a crítica em língua inglesa afirma não se tratarem de uma forma poética relacionada *stricto sensu* ao clássico, dada a sua irregularidade na variação das estrofes, mas de um novo modelo denominado por alguns teóricos de ode cowleyana.¹¹⁹

Da mesma maneira que a apropriação pelos poetas metafísicos de formas ou motivos literários não implicou a sua rígida observância, Hilst como uma das inovadoras do estilo no interior da literatura brasileira o atualiza e salta adiante apresentando poemas que apenas na intenção de querer ser se anunciam como odes, mas não possuem os requisitos da estrutura lírica clássica para assim serem chamados, pertencendo, portanto, à tradição metafísica de Donne e seus seguidores, bem como se somando à proposta apresentada por Cowley de uma poesia que cria seu próprio cânone na forma de um verdadeiro amálgama literário.

Já naquele poema que se vinha destrinchando, compreende-se que há uma fina camada de lamento no questionamento que o intermedia e encerra (“[p]or que não?”), disfarçando-se de *wit* porque provoca a imaginação a representar a imagem da morte não como ente a se temer ou evitar, inclusive sendo responsável pelo despertar da fruição sensorial na ideia do “[f]eixe de flautas”, que remete à mitológica entidade dos bosques, híbrido de humano e caprino, mas como algo que se pode figurativamente reduzir à condição mortal, conforme disposto nesta passagem: “[e] cantar teus nomes precíveis: / [p]alha / [c]orça / [n]ula / [p]raia”.

A adjetivação e o apelo às cores são dois procedimentos excessivamente presentes na poesia hilstiana. Reverter a tonalidade associada à vestimenta da morte para outras como “[f]ulva” (de tom alaranjado) e “arco-íris”, além de definir seu suposto estado psicológico de insensível e fria para “[i]nsana” e “[n]ula” (caduca, incapaz) é uma outra estratégia da qual se lança mão para perspicazmente anular sua força sobre a vida porque permite pensá-la com aparência e personalidade destoantes daquelas popular e costumeiramente atribuídas a ela.

Quem há de temer uma morte destituída de seus poderes sobre-humanos, de seu toque glacial e de sua sombria face? Esse é, acredita-se, o questionamento de base colocado na fundação do poema em tela. Quem há de fugir de uma morte cuja interessante mortalidade foi rememorada no apelo referencial do sopro mítico que celebrou com cânticos suas divinas entidades e tal mortalidade pode igualmente ser celebrada pela força de nomeação das coisas da natureza (“candeia”, “palha”, “corça”)?

¹¹⁹ Baldick (2001) comenta essa “destruição” que Cowley produziu na forma clássica da ode, apresentando, ao seu turno, um modelo irregular que serviu de inspiração para poetas como John Dryden, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, entre outros.

Mas esse lamento internalizado no questionamento posto duas vezes oculta o receio de não ser possível assegurar que tal artifício de personificar e humanizar a morte alcance seu objetivo a contento porque essas artimanhas do pensamento, da linguagem e da emoção tão somente distraem, na melhor das hipóteses retardam, mas não têm a potência de impedir o movimento contado da melodia temporal que não retorna, somente avança e avança a galope.

Definir o rosto, dar-lhe novo nome e uma sensibilidade particular, em suma, intentando-se prendê-la “num traçado de teias” – a mesma imagem de teia que em *Júbilo* serviu de suporte metafórico para a geração da vida e agora dispõe-se como armadilha para a morte – são truques de um ilusionista consciente de que seu público pode não conhecer os segredos de sua arte, mas possui o discernimento necessário para divisar o real do fantasioso.

Enganar a morte, se assim se pode pôr, é uma inspiração cuja ocorrência é pouco metafísica, já que, para todos os efeitos, essa tradição lírica ainda se encontrava vinculada essencialmente ao cristianismo ocidental. A despeito disso, não se descarta que como truque literário os poetas metafísicos tenham feito uso dessa ideia.

A preocupação daqueles poetas do século XVII, muito alimentados por um imaginário medieval que submetia a vida, principalmente, às contingências da religião e da política e às suas respectivas limitações, era mais de usá-la, a morte, como motivo para falar do humano e suas necessidades, ainda mais porque, em razão de uma série de condicionantes sociais, a expectativa de vida era absolutamente inferior aos padrões de hoje.

A transitoriedade é o propósito da poesia metafísica quando se aproxima da morte. A certeza de que se vai morrer e que seus projetos pessoais podem permanecer incompletos, que seu amor inevitavelmente findará, que apenas se alimenta sem qualquer confiança efetiva a esperança em uma vida eterna, dimensão na qual os símbolos da religião cristã se infiltram fortemente. Tudo isso é o que povoa o senso dos metafísicos, é o que inspira os seus versos a perseguirem um tom ritual, mas que não se cansa de querer surpreender o leitor com seus enigmas e segredos versificados.

Símbolos da transitoriedade são a teia que não perdurará à força do tempo e poderá ser desfeita pelo hálito do vento; o som das flautas que será devorado pelo silêncio seu antecessor e sucessor; o arco-íris que impõe suas cores à visão e repentinamente as dilui no horizonte; a palha que é consumida ou queima no calor do mundo físico; a corça que natural ou artificialmente, pelas mãos humanas, testemunhará escorrer o líquido de sua vida no solo da realidade para o prazer da manutenção do ciclo indefinido da vida que serve à morte.

É certo que entre os ingredientes depositados no caldo da poesia metafísica inclinada a poetizar a morte como termo da vida humana, segundo se pode conferir na deferência lírica

com que Henry King, Henry Vaughan, Herbert e Crashaw, além de Donne, profundamente abraçaram a questão, o ar da época, com sua mistura de humores e tendências culturais variadas convergindo para um mesmo centro sem, no entanto, se prenderem, sensivelmente contribuiu para essa ânsia de versejar sobre o destino último do humano.

E assim o fez abrangendo um espectro de manifestações e motivos às vezes complementares, às vezes conflituosos, quer dizer, em um momento a morte é danação, no outro é libertação. Em um poema ela é dor e lamento, no outro é a felicidade que tanto se buscou. Em uma hora ela é a doença da humanidade; na outra é a cura. Dois extremos que põem a morte como negação e como afirmação.

O caldo metafísico incidindo sobre a finitude humana e dotado de perceptíveis conflitos de que se fala contém entre seus ingredientes, em um polo, a herança do medievo e sua cultura de pensar a morte, *meditatio mortis*, proveniente da curta expectativa de vida, mas também do conglomerado de ideias divergentes da medicina da época que não conseguia prevenir ou tratar satisfatoriamente a série de enfermidades que se manifestavam. No outro, as aspirações dos tempos modernos e suas descobertas científicas que deram impulso para uma nova cultura, da *meditatio vitae*, e a possibilidade do tempo de vida se estender além do já esperado.

Sabe-se que a literatura de devoção elevou a morte a tema por excelência no século XVII, o que com toda certeza não passou despercebido aos poetas seguidores do estilo donniano, de modo que a leitura de alguns de seus versos denuncia a meditação sobre a morte como uma importante linha poética alimentada pelo tremor metafísico (*metaphysical shudder*) diante da ideia de morrer (COLLMER, 1966).

Se para uma parcela dos metafísicos ingleses, meditar sobre a morte era uma forma de diminuir a tensão de seus efeitos sobre o corpo (Donne) e, de maneira complementar, analisar cuidadosamente cada ato que pudesse causar a condenação diante do julgamento divino (Herbert e Crashaw), vestígios daquele momento histórico, para Hilst, impondo sua percepção sobre o tema, não se trata mais de uma coisa, nem de outra.

O impulso religioso da poeta paulista não corresponde em intensidade, mas sim em grau ao dos ingleses. Estes foram indivíduos institucionalmente circunscritos em uma tradição cristã que pela pregação do temor da punição e da promessa nas recompensas da vida eterna sujeitava os fiéis à estrita prática da obediência dos seus princípios pela leitura, pela meditação e pela frequente celebração de sua liturgia que constantemente os rememorava das quatro últimas coisas que todos deveriam conservar diante dos olhos: a morte, o julgamento, o céu e o inferno.

Ainda que tenham sido bem mais esclarecidos se comparados à maior parte de seus contemporâneos e que não necessariamente a obra reflita suas convicções pessoais no tocante

a algum ideal religioso, tais poetas encontravam-se vinculados a um código moral que os impedia de se desagregarem completamente do seio social que lhes dava abrigo. Por isso, serviam-se da literatura para nela disfarçar outras intenções.

Para tanto, não se ignoram as palavras de Collmer (1966) quando mergulha na poesia de Donne e percebe que há mais pirotecnia e menos lógica na maneira como o poeta inglês lidou com a morte. Parece que Donne a viu como se ela não passasse de um brinquedo. É mais um artista usando máscara que um poeta seriamente executando a meditação sobre a morte e o morrer como fizeram Herbert, Crashaw e os dois Henry, por exemplo.

Não que esse caso diminua a riqueza e a importância do seu trabalho no tocante ao tema, de todo modo, vale mais de conclusão para se notar que o senso de unidade e coerência na poesia metafísica é inconstante, suas fronteiras estão em permanente transição. E se crê que essa é uma de suas maiores qualidades, pois permite que diferentes tonalidades se manifestem.

Hilst, ao seu turno, lê e escreve sobre a morte como verdadeira pesquisadora de campo, munida de todos os seus apetrechos, e deixa evidente desde a abertura de *Da morte* que é no grau, ou seja, no tema e seus desdobramentos, e não na intensidade, isto é, na conservação da *meditatio mortis* como temor, que ela e os ingleses se encontram.

A *meditatio* hilstiana tem outros tons e soa de maneira elegantemente paradoxal, tornando-se particularmente mais próxima da visão divisora de Donne, nesse quesito da pirotecnia e do macabro, quando poetiza a morte pesando sua presença, definindo-a como catástrofe, enquanto também se alia à unitária de Herbert quando olha positivamente para aquele destino final sem se deter no eterno lamento.

Constatação a partir da qual já permite que se responda um questionamento posto linhas atrás: por que temer a morte? Respondendo que não se deve temê-la não por se alimentar a fé nas promessas contidas naquilo que as narrativas religiosas fornecem como amparo para o que virá, na repetição de uma fórmula de longa tradição que recompensa aqueles considerados bons, segundo certos critérios salvíficos, e pune pela eternidade aqueles, pelos mesmos critérios, considerados maus.

O fundamento religioso de Hilst não está limitado ao sistema de crenças dos ingleses. Isso, então, poderia ser responsável por afastá-la do estilo daqueles? Definitivamente, não. Aqui, dois aspectos importantíssimos não podem esquecer, primeiro, Hilst não é mera imitadora de Donne e seus seguidores, se fosse o caso, dificilmente, se poderia sustentar seu parentesco metafísico diante da singularidade das obras poéticas em foco. Segundo ponto: Hilst se apossou de aspectos da poesia metafísica elevando-a a um outro estágio, como antes dela

fizeram Dickinson, Laforgue, Pessoa e outros, apoiando-se na tradição para saltar adiante, não para retornar.

De Donne a Traherne, a própria poesia metafísica não permaneceu a mesma, sofreu inovações em tudo que a constitui como fenômeno literário. Certo que o núcleo formador ainda permanece lá, segue sendo poesia essencialmente amorosa, que opera jogos de ideias (conceitos) e palavras, que une pensamento e sensação em um mesmo movimento, que com olhar curioso se aproxima do que é novo em cada época, que explora os recursos disponíveis na linguagem, não apenas literária, mas a sua superfície, o que se pode identificar pela estrutura formal e temática, não atravessa o mesmo rio duas vezes.

É preciso também reforçar que a ressonância da lírica metafísica com a qual se vem trabalhando é do primeiro tipo, segundo é possível apurar em Candido (2010), portanto, trata-se de inspiração a partir de um concentrado jogo de ideias (conceitos), mais que palavras, ainda que estas sirvam de transporte para as outras.

Posto dessa forma, Hilst seguramente impõe um novo contorno ao tema da meditação metafísica da morte, pois de pronto afasta a sua redução ao terror compartilhado em certas narrativas religiosas, por outro lado, resistindo à tentação de evocá-la naquela chave antitética enunciada momentos atrás, isto é, não divisora ou unitária, mas divisora e unitária.

A sua intenção de fato é pensar a morte ao mesmo tempo como um evento físico e constructo humano, ou seja, apartada do ser pensante, a morte não existe, reduz-se a simples evento físico que ocorre frequentemente no mundo natural. Seu nome, características e potência são invenções daquele que pensa porque é dotado da capacidade específica de interpretar os dados que os sentidos a si fornecem, contando com um aparato também físico que armazena as suas cognição e memória, por meio do qual alcançou compreensões particulares sobre a realidade que se apresenta aos seus olhos, por fim, atribuindo uma série de características a alguns desses eventos, entre os quais, a morte.

Nisto vê-se que Hilst sintoniza seu pensamento com uma postura heroica para se referir à morte enquanto se articula com aqueles que pensam ser o terror da morte algo antinatural, como Donne, ou seja, produzido pela força do pensamento. “[É] algo que a sociedade criou e ao mesmo tempo usa contra a pessoa para mantê-la submissa”¹²⁰ (BECKER, 1975, p. 14).

É preciso esclarecer que não se ignora a longa discussão de Becker a favor do argumento de que o terror da morte sempre está presente, ainda que não pensado, na forma de instinto básico de conservação e sobrevivência, portanto, como problema tanto biológico quanto

¹²⁰ No original: “*is something that society creates and at the same time uses against the person to keep him in submission*”.

evolucionário. Por outro lado, a posição que se segue é não de um medo instintivo da morte, mas de um evento que se quer compreender a partir do que o intelecto permite.

Agir heroicamente na face da morte ou à sua ideia não é aceitar complacentemente que há um inevitável término. É combater com as armas à disposição, a literatura é uma poderosa aliada, a ansiedade que a todo momento quer corroer o pensamento e se instalar como vírus na memória, porque o terror do fim permanece ativo na estrutura ontológica de cada um, a despeito de não se manifestar conscientemente. Entretanto, o ato de viver para o ser humano deve implicar na construção de sentido das coisas no mundo e a construção de sentido passa necessariamente pelo duplo eixo do pensamento e da linguagem.

Logo, a morte não está dada. Cada tempo a definiu segundo o que o momento histórico e os indícios culturais deixaram à mão. Não é um algo pronto e imediatamente definido. Precisa ser pensada, considerada, compreendida. Ações que após os versos iniciais e circulando com apoio nos mecanismos metafísicos do *wit* e do *conceit* Hilst executa na proposição de uma *meditatio mortis* revigorada que aceita, portanto, a proposição da morte como afirmação da existência, estilizando seus traços sem querer atenuar seus efeitos.

No poema II, da primeira parte, essa condição da morte como celebração do mais instintivo e vigoroso que há na vida está patentemente expressa, contrariando a versão da vida como ensaio para as alturas tão somente, quando o eu lírico convida a morte para uma estadia incomum:

Demora-te sobre minha hora.
Antes de me tomar, demora.
Que tu me percorras cuidadosa, etérea
Que eu te conheça lícita, terrena

Duas fortes mulheres
Na sua dura hora.

Que me tomes sem pena
Mas voluptuosa, eterna
Como as fêmeas da Terra.

E a ti, te conhecendo
Que eu me faça carne
E posse
Como fazem os homens.
(HILST, 2017, p. 316-317)

O pedido contido no poema revela basicamente duas coisas complementares: não há de maneira visível a manifestação do temor da morte (“[d]emora-te sobre minha hora”),

ênfatizando que é precisamente de si que está falando (“minha hora”), mas a consciência do fim está textualmente presente (“[a]ntes de me tomar”).

Nesse compasso, o eu lírico não deseja que a morte se venha e vá (“demora”, “[q]ue tu me percorras cuidadosa, etérea”), mas que permaneça, assim depõem os verbos (demorar, tomar, percorrer), para que os laços entre si possam melhor se estreitar (“[q]ue eu te conheça lícita, terrena”).

Supõe-se que enquanto o percorrer etéreo se relaciona à aproximação sobrenatural da morte, que em seu movimento comum age fora dos limites dos sentidos humanos, não sendo a captura da vida testemunhada por ninguém, como ato invisível, o conhecer lícito se relaciona à essa vontade de saber qual a face da visitante, como ela se há de apresentar, em que trajes e a que hora precisamente, no relógio humano com seus ponteiros artificiais, a sua corresponde? Então, o “lícita” acompanhado de “terrena” sentencia o desejo de ver, de presenciar como um expectador que toma parte da encenação.

Há uma tentativa do eu lírico de estabelecer intimidade na pretensa identidade que alega haver entre si e a morte essas “[d]uas mulheres fortes”, uma cuja força supera a de qualquer humano (suprafísica), a outra cuja força reside na sua própria estrutura (física), enquanto a última quer que a primeira saiba que compreende quão penosa é a tarefa por ela executada dia após dia, ou seja, a “dura hora” o é para quem que está de partida, mas também para quem veio tomar a força de vida.

E se cada um morre apenas uma vez, que o evento seja algo intenso e inesquecível (“[q]ue me tomes sem pena / [m]as voluptuosa, eterna / [c]omo as fêmeas da Terra”), coroado pelo abandono da matéria à sorte do mundo (“[e] a ti, te conhecendo / [q]ue eu me faça carne / [e] posse / [c]omo fazem os homens”).

Acredita-se que Hilst contrapõe planos de existência, o lá e o aqui (“etérea” e “eterna” *versus* “lícita”, “terrena” e “carne”), e os princípios do masculino e do feminino (“fêmeas” *versus* “homens”) com a intenção de visitar os contrastes que se acumulam nas camadas dos seres.

Há um tom de tranquilidade semelhante ao do eu lírico de Herbert, no poema *Grace*, quando, após lamentar nos versos iniciais a monotonia de sua vida terrena e de seu patrimônio, apela ansiosamente para que a morte-toupeira continue trabalhando (“[d]eath is still working like a mole”) a fim de em cada passada concluir a escavação de sua cova (“[a]nd digs my grave at each remove”) e venha tomá-lo como graça que do alto caia sobre a sua alma (“[l]et grace work too, and on my soul / [d]rop from above”), segundo atesta Collmer (1966, p. 151).

Herbert e Hilst contrapõem terra e céu, o mundo e as alturas, o masculino e o feminino criando interessantes imagens que querem transparecer a insistência da morte, essa toupeira que cava sem parar e aquela morte-mulher forte que sustenta imenso peso sobre seus ombros, sem que se perceba emanar de seus poemas traços de angústia que remetam ao afamado terror da morte. Na verdade, há em ambos a fina manifestação de humor dados os símbolos utilizados para construir a imagem da proximidade e da própria figura da morte.

Essa mesma proposição de uma morte-amiga, fiel companheira, senhora esperada, mulher convidada, está presente em vários poemas de *Da morte*. A morte às vezes nominada, às vezes apenas caracterizada a partir de traços variáveis, que tentam captar a ideia daquilo que seja, com muito apelo ao mundo físico e aos seus elementos constituintes.

Naquele poema de número VIII, o leitor pode vislumbrar o eu lírico comentando, em tom de exposição, as circunstâncias nas quais por algum perigo imposto à sua vida, a morte se aproxima:

Lenho, olaria, constróis
Tua casa no meu quintal.
E desde sempre te espio

Linhos e cal tua cara
Lenta tua casa

Nova crescendo agora
Nos meus cinquenta.
E madeirames e telhas
E escadas, tuas rijeças

Tuas costas altas

Vezenquando te volteias
Para que eu não me esqueça

Do instante cego

Quando me pedirás companhia.
Eu não me esqueço.
Te espio de hora em hora

Casa e começo, tua cara,
A qualquer tempo eu reconheço
(HILST, 2017, p. 320-321).

A intimidade entre o eu lírico e a morte está posta desde o primeiro terceto. Tal intimidade é tamanha que a morte como artífice constrói a própria casa no espaço de vivência pessoal daquele (“no meu quintal”), aos olhos do qual sempre está presente (“[e] desde sempre

te espio”), ou seja, ainda quando não se está no momento final de interrupção da consciência, a morte é certeza vibrante.

À medida que o tempo cronológico avança (“[n]os meus cinquenta”), a presença da amiga inesperada, apesar de sempre constante, é sentida com maior intensidade (“[n]ova crescendo agora”). E se mantém como figura de contornos bem formados (“[t]uas costas altas”) ao soar do mínimo risco para o vivente que a espia (“[v]ezenquando te volteias / [p]ara que eu não me esqueça // [d]o instante cego // [q]uando me pedirás companhia”).

Esse “instante cego” é uma clara indicação da incerteza de quando se há de morrer. Apesar disso, se a morte está à espreita, o eu lírico também evidencia que não sossega. Ambos estão em ato de vigília um para com o outro (“Eu não me esqueço. / Te espio de hora em hora // Casa e começo, tua cara, / A qualquer tempo te reconheço”).

Tanto na abertura quanto no encerramento, a cumplicidade é uma tônica que se presentifica. Entretanto, isso não impede o eu lírico em sua vigília perene de transpirar uma dose de angústia diante dessa necessidade atualizável de ser o observador do inevitável, mas não um observador face a face como denota o verbo espiar, com duas ocorrências no presente do indicativo, sinalizando ato que se realiza e não apenas se supõe.

Importante destacar que espiar como olhar e não ser olhado simboliza o escondimento das feições, também demonstrando que a intimidade entre os envolvidos não é plena, mas parcial, já que quem espia, olha em segredo sem querer ser notado ou descoberto porque talvez esteja agindo a contragosto de seu interlocutor.

Dessa perspectiva, pode se supor que a desconfiança é o motivo do poema, pois mesmo quem cultiva amizade com a morte receia seu toque porque essa incursão do sobrenatural sobre a matéria física é definitiva. Não há uma meia morte ou um retorno após o toque. Ele é fatal. Sendo assim, deixar que a morte habite o seu quintal é tão somente uma maneira de posicionar o inevitável em um lugar de existência de onde se imagina que não se há de ser surpreendido, mas no jogo com a morte, nenhuma certeza é suficiente.

As declarações que Hilst emite nesse poema, com sua temporalidade marcada, apesar das indecisões demonstradas pelo eu lírico vivente como se fosse uma sentinela, se assemelham, em seu tom de angústia e ansiedade, àsquelas de Vaughan, no poema *Instante*, quando, após uma alteração de vozes em que uma acusa a vida de não ter valor (“– Falsa vida! ouropéis e nada mais, / Quando enfim tu findarás?”) e a outra a defende (“– A vida é uma luz fixa, penetrante, / Uma consciente alegria”), o poema se encerra definindo a vida como “[u]m instante que o meu Deus beijou” (GOMES, 1991, p. 99).

Esse instante divinamente posto com sua culminância revela a insatisfação com o estar vivo. Que fardo recai sobre os ombros dos viventes que não veem a hora de se ausentar definitivamente deste plano? Circundar, espiar, rodear a morte são artifícios que não impedem a sua passada certa.

E tão paciente ela se mostra que nessas duas ilustrações, de Hilst e Vaughan, sobressai-se a confirmação de que não importam os mais firmes esforços, se para evitá-la ou caminhar em sua direção, ela virá, mas não para cumprir os termos de quem a deseja ou a rechaça e sim os seus próprios, quer dizer, não se negocia com a morte. Essa é a única certeza que a poesia metafísica pode assegurar. Todo o mais é maquiagem, disfarce e ilusão.

No poema XVI, o eu lírico confessa:

Cavalo, búfalo, cavalinha
 Te amo, amiga, morte minha,
 Se te aproximas, salto
 Como quem quer e não quer
 Ver a colina, o prado, o outeiro
 Do outro lado, como quem quer
 E não ousa
 Toçar teu pelo, o ouro

O coruscante vermelho do teu couro
 Como quem não quer. (HILST, 2017, p. 326)

Nesse e em outros do livro, nota-se a nutrição da intimidade pretensamente conquistada no poema II, quando agora o vínculo sincero entre o eu lírico e o seu duplo não humano já está muito bem estabelecido, cada parte executando seu papel, conforme as instruções do *script* da vida indicam.

Mas como se espera haver ficado claro, é bastante perigosa a amigável aproximação com a morte, o eu lírico repete isso muito bem nas expressões “[c]omo quem quer e não quer”, “como quem quer / [e] não ousa” e “[c]omo quem não quer”, porque o horizonte que ela tem a oferecer (“a colina, o prado, o outeiro”) é completamente misterioso, ainda que se apresente, à primeira vista, como algo humanamente reconhecível, e por isso mesmo se apresenta reconhecível para não causar pavor imediato, mas atrair.

Essa criação de uma aparência do que supostamente existiria no outro extremo da existência (na negação do ser) que é o estar morto com paisagens naturais, o paraíso onde jorra leite e mel, os verdes prados e outras afins, são meras tentativas de aliviar o receio de quem haverá de cruzar os limites entre o aqui e o lá. São elementos a serviço de um sistema de crenças

que se conserva vigoroso alimentando um tipo de mentalidade que não se abriu em sua plenitude para considerar a possibilidade do fim definitivo.

Os esforços a favor da nutrição desse sistema preenchem os versos tanto daqueles poetas metafísicos quanto de Hilst. Não representando, pelo que se consegue apurar, em nenhum momento a mínima ruptura com esse eixo de veneração da não existência cujo trajeto milenar tem comprovado a força com a qual tem se imposto em diversas culturas.

Voltando-se a outros indícios de aproximação entre a poeta brasileira e os metafísicos ingleses, observa-se a manifestação de *strong lines* e *wits*, resultando em poemas cujo tom enigmático, de charada e humorístico, oculta o reconhecimento imediato da figura da morte, mas que pretende provocar na mente do leitor a construção de imagens que venham a convergir para a sua identificação ao mais uma vez aproximar elementos distantes.

Percebe-se que a morte somente é apreensível nos versos a seguir porque se tem notícias mais precisas do assunto devido ao fato de se encontrar em um livro tematicamente identificado. Fosse outro o contexto, sem o conhecimento prévio desse dado, seguramente mostraria alguma dificuldade para a sua adequada nomeação.

Essa provocação da identificação da morte por uma sequência de traços é o que se comprova nos poemas IV, VI, IX, X, em que ela é apresentada por alguns símbolos que se relacionam ao seu ato de cavalgar, cavalinha¹²¹ que é, ou de peregrina correndo a terra com suas desgastadas sandálias que quase já não protegem mais os pés.

Dessa forma, mostra-se no aparato que cobre os cascos do cavalo do poema que inicia a sequência (“Vinda do fundo, luzindo / Ou atadura, escondendo”, p. 317). Na imagem indefinida de uma moeda, do segundo (“Ferrugem esboçada // Perfil sem dracma”, p. 319). No animal cujos cascos estão cobertos para não alertarem a vítima para que fuja, do terceiro (“Os cascos enfaixados / Para que eu não ouça / Teu duro trote”, p. 321), bem como no calçado que corta os sonhos no último (“Ínfimos sapatos sobre as ilusões”, HILST, 2017, p. 322).

Acredita-se que por detrás dessa intenção de disfarçar a morte está a necessidade humana de se antecipar no reconhecimento de seus variados simulacros que tendem a enganar os olhos, escondendo sob uma aparência ligeiramente inofensiva o poder destruidor da vitalidade que habita os corpos, anulando, por consequência, as aspirações da mente que sofre ao simples ruído da ceifadora que sempre está à espreita.

Mas se a morte nos poetas metafísicos é a hora final, como se pode conferir no soneto sacro número VII de Donne. E é também o fim que se apressa, que não cessa de buscar o

¹²¹ Cavalinha é nome dado a uma erva medicinal, também se refere a uma série de espécies de peixe (cavala).

recipiente humano para esvaziá-lo, no soneto sacro número I. Por outro lado, a morte metafísica também é com frequência desafiada a reagir, sendo, por fim, depreciada no soneto X, em que se lê:

Morte, não te orgulhes, embora alguns te provem
 Poderosa, temível, pois não és assim,
 Pobre morte: não poderás matar-me a mim,
 E os que presumes que derrubaste, não morrem.
 Se tuas imagens, sono e repouso, nos podem
 Dar prazer, quem sabe mais nos darás? Enfim,
 Descansar corpos, liberar almas, é ruim?
 Por isso, cedo os melhores homens te escolhem.
 És escrava do fado, de reis, do suicida;
 Com guerras, veneno, doença hás de conviver;
 Ópios e mágicas também têm teu poder
 De fazer dormir. E te inflas envaidecida?
 Após curto sono, acorda eterno o que jaz,
 E a morte já não é; morte, tu morrerás.
 (GOMES, 1991, p. 71).

Esse soneto contém uma série de indícios que sintetizam a visão dos poetas metafísicos sobre a morte. Há um leve temor (*metaphysical shudder*) escondido sob a máscara (*strong line*) do humor (*wit*). Morrer como dormir, apesar de imagem bastante desgastada aqui adquire a força de um *conceit* quando se associa com substâncias (ópio, poções) que produzem pesado efeito sobre os sentidos humanos, dando a impressão de que não se trata de qualquer sono, morrer é cair em um pesado sono.

Há o reforço da visão divisora típica de Donne que atribui à morte esse poder de extrair, de separar uma coisa de outra (o vivente da vida). E, curiosamente, neste poema Donne converge também para a visão unitária de outros metafísicos porque enuncia que, por alguma razão desconhecida (promessa divina?), o morto despertará (ressurreição) do sono que não é eterno, sinalizando assim a vitória do cordeiro sobre a morte.

Outras questões relacionadas são: nota-se uma confessa urgência em humanizar os efeitos causados pela morte sob a alegação de que não seria uma força tão poderosa quanto aparenta ser. Exalando a tentativa de conduzir o leitor ao riso nos versos 1 e 2. Além de ridicularizar seu poderio ao caracterizá-la de “[p]obre morte”.

Mas o poeta ignora que esses outros causadores do sono como o ópio e as poções mágicas, passado seu efeito, trazem o indivíduo de volta à realidade, ao passo que o toque certo da morte não desperta. De todo modo, neste soneto, Donne deixa escapar que a morte não é o fim porque “[a]pós curto sono, acorda eterno o que jaz”.

O jogo operado pela ideia de que a ressurreição, não textualmente indicada, representa a morte da morte, porque quem ela matou uma vez, ao despertar do sono provisório, não será capaz de matar novamente, esclarece que o poeta se alinhava com o sistema religioso de crenças nas promessas da vida eterna muito forte no imaginário dos Seiscentos.

Substancialmente, quer dizer, no cerne da crença, as sociedades contemporâneas que compartilham da perspectiva cristã ainda sustentam a ideia de uma vida após a morte como promessa divina, mas houve algumas mudanças no tocante às imagens de céu, inferno, salvação e condenação dos tempos de Donne para cá.

O século XVII permanece, de certa forma, muito mais próximo à mentalidade medieval, enquanto o século de Hilst atravessou modificações muito amparadas pelo desenvolvimento científico, pelas revoluções industriais, pelos conflitos bélicos e pela formação de um imaginário que intencionalmente quis se afastar daquele de outros séculos. Isso tem impactado a visão de vida, de morte, de vida após a morte, por exemplo. O que evidentemente não impede (re)apropriações ou reconstruções artísticas de um cenário de época.

Esse anseio fluído de Donne de afirmar que a morte é “escrava do fado”, filha ou companheira do tempo, mas também da vontade humana ecoa ao longo de *Da morte*, transparecendo no poema III, da primeira parte, quando o eu lírico se põe em igualdade de condição junto à morte ao dizer que ambas são “consortes do tempo” (HILST, 2017, p. 317).

O sono como saída do estado vivente, sutilmente surge em Hilst (2017, p. 328), no poema XIX, quando o eu lírico se endereça à morte nos seguintes termos: “Se sussurrar / Teu nome secreto / Nos meus caminhos / Entre a vida e o sono, // Te prometo, morte, / A vida de um poeta. A minha: / Palavras vivas, fogo, fonte.”

Aqui, claramente a vida não é oposta à morte, mas ao sono, não especificado quanto à sua natureza e seus efeitos sobre o corpo. Mas a identidade que se mostrava tão evidente em outros momentos se desfez porque o poema inicia com a confirmação do eu lírico de que desconhece qual o verdadeiro nome da ceifadora.

Será que em algum momento foram íntimas, como quer dar a entender o eu lírico em diversos momentos, ou não passou de uma sutileza, uma intrincada teia entrelaçando palavras e significados (*wits*), que a todo instante movimentou as peças no tabuleiro no qual se digladiaram sedentamente viventes *versus* morte em uma partida com desfecho praticamente definido?

Voltando-se, por exemplo, ao tom de ironia em relação à morte presente nos versos de Hilst, o poema VII sobressai-se como exercício de celebração da vida já que, superior em intensidade ao estar morto, o eu lírico dirige-se à mensageira montada, sua célebre amiga cavalinha de flanco florido e de couro vermelho e reflete:

Perderás de mim
Todas as horas

Porque só me tomarás
A uma determinada hora.

E talvez venhas
Num instante de vazio
E insipidez.
Imagina-te o que perderás
Eu que vivi no vermelho
Porque poeta, e caminhei
A chama dos caminhos

Atravessei o sol
Toquei o muro de dentro
Dos amigos

A boca nos sentimentos

E fui tomada, ferida
De malassombros, de gozo

Morte, imagina-te.
(HILST, 2017, p. 319)

O esforço da vida e o desgaste vital de quem se dedica à arte dos versos é brevemente descrito nesse poema, nos versos de 9 a 17, como um sofrer prazeroso porque permite tocar o íntimo das coisas, das pessoas e do mundo. O poema também atesta que a morte há de chegar quando todo o brilho da vida tiver se esvaído, versos de 1 a 8, e o colorido for tomado pelo vazio e pela insipidez.

O vir em uma hora específica, provavelmente, quando o corpo já entrou em estado de decadência, quando o sorriso foi consumido pelas marcas do tempo ou calado pelo silêncio do não ser é o mesmo que chegar quando as festividades cessaram, os aparatos foram recolhidos e a iluminação desfeita.

Tudo é preferível a deixar de ser porque este estado particular de não existência, em que a matéria é entregue para a irracionalidade do mundo físico se alimentar de seus restos, é a tradução mais acertada daquilo a que a poesia metafísica quer se opor, mobilizando um arsenal de palavras e através destas de imagens que sinalizam fórmulas para sustentar a supremacia do ser sobre o seu antípoda imediato, seu inimigo íntimo.

Comprova-se que tanto em Donne quanto em Hilst, desapropriar a morte de seu poder, mostrando como não é bem-vinda nesse espetáculo chamado estar vivo é um dos mecanismos de a poesia metafísica se movimentar em torno da temática da morte, dando forma e conteúdo

à contraposição em primeiro grau porque a cada passo dado fica patente como lida com o tema, passando de temor de morrer e esperança na vida eterna para reflexão sobre a frágil condição humana, de reflexão para atos de ironia, destes atos para profunda meditação sobre o estar vivo até alcançar o estágio de consciência plena de que se deve morrer.

Neste último nível, os poemas hilstianos operam com um peso emocional que sobrecarrega os ombros do eu lírico, o qual passa a se questionar de que ainda não aprendeu a morrer, ao menos não a sua própria morte, e precisa ser iniciado urgentemente na arte da aceitação da finitude, antes que a convidada indesejada chegue, porque até seu presente momento ainda se debate, como peixe fora de seu domínio, tentando respirar nas constantes negações que se apossam de seus pensamentos.

Somado a isso, a ideia de que a morte deve morrer se apossa do eu lírico hilstiano, no poema XXXIV, quando este se percebe em estado de decadência por sentir que a morte o habita já há muito tempo e se questiona sobre aquela mesma insistência e pressa que Donne denunciou de ela não cessar, de não permitir que o vivente goze seus dias porque os passa na vigília desesperada, aguardando que ela se manifeste:

Tão escuramente caminha
À beira-lágrima
Dentro do meu ser

Que já não sei
De onde me veio ou vinha
Vontade minha de te conhecer.

Hoje tão escuramente
Passeias, tardas, te arrastas
Num vasto alheamento
Dentro do meu ser

Que já não sei
Se te pensar foi gesto
Para inda mais ferir
Minha própria mágoa.

Por que, pergunto, estando viva
Devo eu morrer?
Por que, se és morte,
Deves me perseguir?

Aquieta-te, afunda-te
Morre, pequenina,
Escuramente
Dentro do meu sofrer
(HILST, 2017, p. 337-338)

A expressão é de angústia. O *conceit* interessante formulado por Hilst contrai no interior do ser, local desconhecido (“escuramente”, “vasto alheamento”), a morte, localizando em seu mais profundo (“[d]entro do meu ser”), em suas entranhas, a morada desse parasita (“te arrastas”) que se alimenta de tristeza (“[m]inha própria mágoa”, “meu sofrer”), de energia vital. E essa força negativa o faz crescer gradualmente.

O poema evidencia o mesmo desdém de Donne. Contudo, no caso de Hilst, não é um desdém que quer causar o riso. É um estado motivado claramente pela desesperança e pela impotência diante do inevitável, porque a experiência (in)consciente, versos 4 a 6, de conhecer a morte, voltando-se à ideia da intimidade como anuladora do toque final, resultou em desastre.

A partir disso, o eu lírico espreme-se nos questionamentos do penúltimo quarteto, tentando expressar a ideia de que a morte não é uma pobre criatura, apesar de dimensioná-la como “pequenina”, certamente, por temor, mas um ser de alta grandeza, pois se é mesmo a morte, propõe o eu lírico, como se a estivesse tentando, ela poderia poupá-lo, aquietar-se e seguir no exercício de se alimentar dele, de seu vasto interior desconhecido por um período indefinido.

Tais questionamentos se sintonizam com aqueles do poema XII, no qual a morte é retratada tanto como “Velhíssima-Pequenina” (a ancianidade de sua existência) quanto “Menina-Morte” (o vigor de sua figura), e à qual o eu lírico insistentemente pergunta: “[p]or que não me esqueces”, “[p]or que não viajas” “[e] por que soberba / [s]e te procura / [t]e fechas?” (HILST, 2017, p. 323).

O estado de ânimo do eu lírico hilstiano em *Da morte* transita da provocação ao receio, do ardor pela intimidade à sua completa negação, da alegria de partir ao temor de atravessar para o outro lado, da pilhéria ao respeito solene. Não há a manutenção de uma frequência na voz que ressoa dos poemas.

Aparenta ser um duplo em constante conflito, cujas partes não se harmonizam porque são extremos de uma mesma personalidade que se alterna na tentativa de dissimular o que o outro extremo está sentindo, quer dizer, o lado que parece estar sofrendo, na verdade, está sorrindo por dentro, e vice-versa. Essa seria uma das explicações para a sustentação de uma voz que não se entrega e nem resiste completamente ao poder de atração da morte.

Tal tom soa igualmente em uma série de composições que tanto no nível imagético quanto emocional expressam esse pesar que nem a mais profunda intimidade com a morte pode afastar. São os poemas III (intimidade com a morte), XI (pesar pela decadência do ser), XVIII (*conceit* sobre o ato de morrer), XX (revolta pelo poder da morte de reduzir o ser a nada), XXII (de quem se trata no poema, da morte ou do seu duplo vivente?), XXV (sobre o nascimento e

maturidade da morte), XXVIII (questionando o que há além da vida), XXXVI (*conceit* sobre a imagem da morte), XXXVIII (sororidade entre o eu lírico e a morte), XL (este celebra os restos do corpo como poema que se alimenta da memória) (HILST, 2017).

Refletindo-se sobre o nível imagético, destaque-se o localizado *conceit* do poema XVIII, versos, 7 a 9, quando a morte é equiparada ao anzol (“[I]enta descendo como os anzóis”) que de maneira atraente captura o peixe, o qual toma consciência do que está se passando (“[e]u era peixe e sabia”), ou seja, a vida se esvaindo (HILST, 2017, p. 327).

A ideia de ser apanhado pela morte, sem que isso seja uma surpresa da existência, contribui para que o eu lírico se manifeste sobre sua última companheira como um horizonte para o qual se sente atraído.

É a constatação do sentimento de que não há fuga, portanto, cabe resignação e complacência para consigo mesmo a fim de ser capaz de evitar sofrimentos finais diante do estado inevitável que se aproxima seja por terra, seja pela água, seja das alturas, seja das funduras, as quatro direções que Hilst aponta de onde pode surgir a morte em seus poemas.

Refletindo-se sobre o estado de ânimo, esses poemas representam a definitiva compreensão da brevidade da vida porque nem a longevidade é capaz de aliviar o receio, já não mais como temor, do que virá, do que espera cada vivente. Esse ânimo é explorado, por exemplo, no poema XL, que fecha a primeira parte, quando o eu lírico se apresenta no papel de escritor de suas vontades finais.

O testamento é uma das figuras sociais mais significativas de que o vivente está preocupado com o destino de suas coisas (bens, propriedades, obra etc.) e se os prováveis testamentários não apenas respeitarão sua decisão, mas a cumprirão conforme definidas no documento escrito.

Como texto que guarda vontade e memória, o testamento é um dos componentes dessa linha de fronteira entre vida e morte porque é conteúdo de um determinado vivente (vontade) para ser enunciado ao término de sua existência, quando sua presença é apenas memória que se impõe aos seus herdeiros.

Nos versos de Hilst (2017, p. 342), a intenção de o eu lírico redigir um testamento desponta já no verbo que abre o poema “[I]ego-te”, sem necessariamente identificar um destinatário. Daí em diante, passa ao inventário de quais posses deixará para esse inominado herdeiro: “dentes”, “ossos”, “couraça”, “bandolim”, “[e]scrita e torso”, “funduras” e “o gume do meu desgosto”.

Para quem verseja, não há herança mais valiosa que entregar o seu próprio ser ou o que dele restar aos cuidados de quem possa guardar tal inestimável propriedade, porque, para quem

verseja, nem um bem é mais valioso que os restos mortais e a memória componentes daquele ser que produziu uma arte de singular beleza e superior em termos de sensibilidade e requinte estético.

Assegure-se que essa preocupação de legar algo também se apossou de Donne, o qual, no poema *The will*, manifesta a mesma inquietação que Hilst séculos depois manifestará no poema XL, preocupados que estiveram de fazer suas vozes não serem esquecidas como poeira levada pelo vento para lugar incerto.

Em Donne, como em Hilst, o inventário também é composto pelos seus restos mortais e literários. Antes de seu último suspiro, inicia o poeta inglês, precisa dividir sua herança (*legacies*). Se os olhos ainda servirem para ver, que sejam enviados para Argos, a criatura mitológica de cem olhos. E assim vai distribuindo aquilo que considera serem seus bens, seguindo-se comentário de Robbins (2010).

Segundo pontuado em excertos já expostos, exala dos versos de Hilst em *Da morte* uma preocupação que se assemelha daquela de Vaughan no tocante à tentativa de compreender os efeitos da morte sobre seu próprio corpo, bem como sobre o mundo e sobre a natureza, pois no interior do sistema poético desse poeta inglês, a morte rodeia incansavelmente todo o mundo físico, apresentando-se cada vez que algo definha e perde sua vitalidade.

Apesar da divergência quanto ao fato de que Vaughan acreditava em uma ressurreição literal do corpo, primeiro destruído pela morte para poder então ser devolvido à sua forma original, e Hilst acreditava em uma destruição do corpo que não atingia a essência imortal e individualizante de cada ser, ambos os poetas se sintonizam na defesa de que todo esse fenômeno está situado no nível do estrato natural.

Poema representativo desse posicionamento em Vaughan é *Ressurrection and immortality*, no qual o poeta reafirma que o tempo corrói a matéria e tudo o que ela contém, substância e essência (“But when times restles wave / Their substance doth deprave / And the more noble Essence finds his house / Sickly, and loose”), segundo comenta Collmer (1966, p. 153) em um movimento que aparenta ser cíclico ou constante porque não finda no término da existência de um ser, mas se renova na singularidade dos gestos de nascimento e de morte.

Uma observação recorrente sobre o tratamento da morte pelos metafísicos, e que também se mostra nesse poema de Vaughan, é a construção de imagens de morrer/ressuscitar em relação com o ato de vestir, desvestir, nudez, cobrir ou descobrir o corpo na tentativa de demonstrar como cada uma dessas ações aponta para a vida ou para a morte.

Em Hilst, um dos momentos mais significativos desse conjunto de ideias está presente no poema XXVII, no qual se lê:

Me cobrirão te estopa
 Junco, palha,
 Farão de minhas canções
 Um oco, anônima mortalha
 E eu continuarei buscando
 O frêmito da palavra.

E continuarei
 Ainda que os teus passos
 De cobalto
 Estrôncio
 Patas hirtas
 Devam me preceder.

Em alguma parte
 Monte, serrado, vastidão
 E Nada,
 Eu estarei ali
 Com a minha canção de sal.
 (HILST, 2017, p. 333)

O poema claramente descreve o momento de se despedir do morto, versos de 1 a 4, na ideia de cobrir (com “estopa”, “junco”, “palha”) e da mortalha (“anônima”) que envolve o cadáver pronto para ser sepultado, o qual, apenas como memória incansável do que o ser já foi (“Farão de minhas canções”, “E eu continuarei buscando”), acompanha os procedimentos definidos em rituais que simbolizam a maneira como cada cultura lida com a morte.

A segunda estrofe indica a consciência de que a morte, com seu passo insistente e firme (“Estrôncio / Patas hirtas”), e presença que atrai como algo magnético (“De cobalto”), caminha adiante do vivente a fim de demarcar o ponto exato em que a extensão de sua vida chegará ao fim (“Ainda que os teus passos (...) / Devam me preceder”).

A última estrofe sustenta essa ideia de permanecer como memória que circunda o mundo humano (“Em alguma parte (...) / Eu estarei ali”), presente em tudo o que é conhecido (“Monte, serrado”) ou desconhecido, (“vastidão”) e enfatizando que há um espaço singular (“Nada”), em maiúscula para se referir a um plano de (in)existência, ao qual não se pode simplesmente ter acesso através dos sentidos.

Nesse ritual de despedida, Hilst compõe uma genuína ode para celebrar a partida do eu lírico, conservando sua força poética na qualidade do caracterizador de seu canto próprio, essa “canção de sal” da qual aquele é o autor inominado. Uma canção que haverá de cruzar as fronteiras dos séculos e alcançar outros tempos, outros ouvidos, outros leitores como cântico para celebrar o fim da matéria, mas não daquilo que dela proveio como produto de um gênio criador preocupado com a observação da vida.

Em Achtemeier (1996), reconhece-se essa força específica de preservação da matéria contida no sal e comenta a conhecida afirmação enunciada por Jesus, no Sermão da Montanha (Evangelho de Mateus), de que aqueles verdadeiramente empenhados em ouvir sua mensagem são o sal que emana da terra.

Além disso, o sal ocupou um lugar central nos rituais de sacrifício ofertados pelos israelitas a Deus. Em alguns casos, chegando a ser símbolo de pacto ou promessa cuja força sagrada equivale à pureza do mineral. Por outro lado, paradoxalmente, há um significado negativo atribuído a ele de destruidor da matéria.

Finalmente, segundo informações constantes em Cunha (2010), há um entendimento comum e etimológico do sal como sinônimo de esforço, em referência ao que era pago a um indivíduo ao término de uma jornada ou serviço pela mão de obra empenhada. Significado que já foi completamente absorvido no uso da palavra salário.

Reunindo todas essas acepções, uma canção de sal representa a pureza contida no espírito de um poeta (a fundura ou o de dentro mencionado por Hilst) que, na execução de seu ofício, exerce a função de porta-voz do ser no mundo, dedicado a prosseguir insistentemente em busca “[do] frêmito da palavra”. Essa convocação de som que surge do movimento mínimo de uma garganta comprometida com a elevação de seu cântico à hino da humanidade inteira.

Nesses e em outros instantes, Hilst passeou pela morte e suas implicações unificando as visões dissonantes praticadas pelos poetas metafísicos ingleses no exercício de sua produção em versos, interessada que esteve em desvendar o potencial que o tema continha, assim como agindo à maneira de uma analista da existência para a qual os indícios de que a vida não finda no último suspiro se acumulam significativamente diante de seus olhos, em razão de experiências e de experimentos conduzidos com o fim de capturar a morte tanto nos sentidos quanto no intelecto.

A morte metafísica, conforme Hilst a idealizou e realizou na condição de empreendimento literário que rendeu um livro conceitualmente dedicado à matéria, é inquietude que se expressa naqueles espíritos interessados em traduzir elementos do inefável para a compreensão e para termos humanos antes de serem alcançados pelo definitivo hálito que subtrai a vitalidade.

Se traduzir, em seu sentido etimológico, guarda a ideia de transportar algo de um lugar ao outro, depositando sentido e significados em outros recipientes, é possível dizer que a poeta paulista preferiu em alguns momentos interromper o trajeto para resgatar sua companheira de caminhada, amiga íntima e ao mesmo tempo visitante indesejada, a fim de garantir que acompanhasse cada um de seus passos.

Essas interrupções possivelmente refletem as dificuldades que traduzir e representar fenômenos introduzíveis e irrepresentáveis (como a morte, o morrer e o que há depois, se há algo) apresentam para alguém que se põe na condição de captador da existência, de seus abismos, funduras, lonjuras e espaços de dentro.

Mas não deve iludir o olhar e o entendimento dos mergulhadores de seus versos a posição de que Hilst opera uma *meditatio* equiparada em todos os aspectos à dicção medieval de absoluto temor da morte e do destino final do humano porque, quando novamente apropriada pelos metafísicos ingleses, a arte da reflexão sobre a vida e suas instâncias adquire contornos que se afastam do mero temor, convertendo-se tanto em temor metafísico quanto em esperança pelo desconhecido que virá e que o vivente deseja encontrar.

É certo que o eu lírico hilstiano, em relação à morte, não é um caminhante institucionalizado e acorrentado no sistema de crenças que serviu de base para as vozes da lírica metafísica que floresceu na transição do período elisabetano para o jacobino. Não é um ingênuo cultivador da salvação ou condenação que estão condicionadas às ações (boas/más) praticadas ao longo de uma existência, permanecendo com o olhar voltado para as alturas.

Bem longe disso, o eu lírico hilstiano é criador de um sistema de crenças próprio, apesar de seguir os passos daqueles convictos ingleses. Criador de um sistema que subverte o vocabulário, os ritos e solenidades envolvidos na esfera da liturgia cristã, dando-lhes usos não necessariamente incomuns, mas que pretendem recriar a experiência do viver e do morrer.

Para esse eu lírico, que municiado espera e vigia a morte, sabendo que ela também o espera e o espreita às vezes ansiosa, às vezes angustiada, é um desperdício de força vital essa fuga de tocar e levar um vivente consigo que a ceifadora executa com tamanha rapidez (poema VII) que sequer pode se deter um minuto para se permitir respirar o ar da vida dos outros ou o ar que emana do mundo.

Não à toa, o eu lírico a convida para se demorar na sua hora (poema II, primeira parte). Não à toa, o eu lírico apela ao seu bom senso para que o esqueça (poema XII). Não à toa, o eu lírico a trata com tamanha gentileza (XXXII) e demonstra-lhe seu apreço mais profundo (poema XVI). Não à toa, propõe-se a rebatizá-la a fim de lhe conceder nova identidade (poema I, primeira parte) porque sabe de quantas angústias sua essência está cheia (poema XXV).

A morte, essa cansada força que percorre o mundo e suas distâncias, às vezes galopando, às vezes como peregrina, cujas sandálias já se encontram bastante desgastadas, que o eu lírico aprende a não mais temer, dela não mais fugir, mas consentir em ir ao seu encontro.

É essa morte que Hilst canta, cujo verdadeiro nome está em suspenso no imaginário humano e a verdadeira forma nenhum mortal conhece. Reconhecida talvez pelo seu poder de

transformar algo em nada, por isso mesmo também sendo cantada como o Nada (poema XX) que ainda não se revelou completamente porque diante do universo é do Nada que as coisas partes e a ele retornam.

Essa criatura de mil faces, nenhuma convicção, a não ser olhar a vida (poema XXVI), e apenas uma certeza que foi cantada pela lírica metafísica, cujos artifícios contribuíram para a formulação de uma imagem meramente ilustrativa de seus encantos. Louvada e ridicularizada, aplaudida e rechaçada. Essa é a morte que a poesia metafísica concebeu e da qual se alimentou vivamente.

Uma força que Hilst compreendeu ser irmã adotiva do tempo, dedicando os cinco poemas da segunda parte à reflexão do poder que este possui de devorar, roer, seccionar, fazer definhar para então entregar à sua cara fraterna os restos que sobraram após a incidência de sua mão impiedosa. Tempo-Morte que se assemelha a um leopardo cuja natureza assusta aquele caçador que se põe em seu encaço.

De fato, a experiência metafísica de Hilst cantando a morte é uma experiência que não carrega em seu interior nenhuma intenção de aliviar o peso que a vida possui, ele permanece ativo e está lá nos seus versos. Não é também uma tentativa de disfarçar a angústia que inevitavelmente se acomoda na alma dos mortais, ela se manifesta e atinge picos de sofrimento em suas linhas. Por último, não é uma meditação religiosa porque não se propõe a louvar os dogmas de nenhum credo em particular.

Reforçando tal posicionamento, repetem-se as conclusões de Heringer (2017, p. 541, grifo do autor) quando considera que em *Da morte*

vemos um eu-poético em dança com a morte, mas é uma *danse macabre* despida de suas conotações mais desesperadas. Não há o desejo de descanso ao fim de uma vida miserável nem o terror supremo que nos faz remexer de agonia, num gozo triste de dançarino solitário. Aqui, a morte é chamada para a dança e se rende às leis de atração e repulsão. Ela, a sedutora implacável, também é seduzida.

Hilst propositalmente desnuda a morte de sua potência original e a nutre com outros alimentos que não apenas a essência primordial da vida, afinal, cabe recordar que acreditou piamente em um “além de” muito mais tangível, isto é, palpável que as promessas no invisível propaladas pelos tradicionais sistemas de crença com os quais manteve contato.

Sua conclusão mais constante apontou para a ideia de que a morte é um fenômeno inescapável, contudo, os eventos que a sucedem ainda dependem de uma análise mais depurada a partir das ciências da natureza, porque o pensar a morte tem quase que irrestritamente

permanecido no domínio das religiões e da filosofia, não passando para outros campos disciplinares de um evento responsável pelo desfazimento da matéria dos entes orgânicos.

Sendo assim, o caldo metafísico a que se aludiu, com suas contradições internas e sua conduta rodeada de um certo humor curioso a respeito da morte, configura e representa essa tônica abraçada por Hilst (2017) ao celebrar a singular experiência de viver a morte, a sua viva morte (poema XXXVIII) que habita lugar de privilégio em sua estrutura ontológica (poema VIII).

Seguindo aquilo que Collmer (1966) vincula aos poetas metafísicos como principal tarefa em relação ao tema e vivendo sua morte em vida, para não ter de lidar com ela na passagem de um daqui para o de lá, a poeta paulista destacou de maneira elegante, na sensível tradição de *meditatio* em que seus versos se inscrevem, que tanto na permanência quanto na partida (poemas XXVII e XXXIX) a morte se apresenta como exercício filosófico.

A ideia por detrás dessa constatação é a de que a única e verdadeira aspiração humana é estar à sua procura, da morte, e aperfeiçoar-se na arte (*techné*) de morrer, praticamente nos mesmos moldes dos clássicos da cultura grega desde os ensinamentos socráticos. É isso que se compreende ter Hilst executado com o livro de 1980.

Há elementos que são indestrutíveis em cada ser. Nessa conclusão, bem exposta nos cinco poemas finais de *Da morte*, à moda de epigramas, reside o questionamento fundamental posto diante da humanidade que se resume no constante apelo para se aprender a estar no mundo seja como ser pensante, seja como parte de sua esfera física.

Afinal, se as lições dos pensadores antigos ensinavam que a filosofia é aprendizado constante em direção à morte, que praticar adequadamente os princípios filosóficos ensinados por seus mestres é harmonizar-se com o destino final de todo vivente, a poesia pode ser posta complementarmente como a arte do aprender a viver a própria morte, fruindo os momentos, harmonizando-se com o universo para então estar preparado para o momento inevitável.

Os indícios comprovam que Hilst compreendeu com profundidade essa lição de que o aprendizado mais humanamente sincero é o da aceitação da finitude. Mas aceitar implica em estar plenamente consciente do que a vida na sua temporalidade limitada significa, não significa o rebaixamento da consciência do ser para alguma ordem de natureza superior ou algum inevitável que apenas angustia.

E evitando a imersão no lamento que se estende pelo espaço de uma vida como via para uma falsa análise da existência (viver é sofrer porque se caminha para a morte), considera que há trilhas alternativas além dessas que põem a mente pensante em um extremo ou em outro. A respeito dessas trilhas, ainda há muito a ser desvelado. E disso, Hilst estava sobejamente ciente.

3.4 O tema de Deus em *Poemas malditos, gozosos e devotos*

A poesia metafísica inglesa ao longo de sua existência original esteve muito próxima da linguagem religiosa através da qual realizou uma série de incursões no terreno do sagrado e do profano que ali não se dissociam, mas constituem um núcleo firme de onde emana uma força de expressão relativamente incomum para a época porque nem se entrega completamente à devoção, nem se desliga dos dogmas definidores da fé cristã, utilizando-os como matéria poética que permite a descrição de certos estados de espírito.

Incomum porque sutilmente minava de dentro para fora alguns dos tópicos mais sensíveis à doutrina dessa religião, não necessariamente com o intuito de desacreditá-los, mas movida sempre pelo mesmo impulso de desafio e enfrentamento que reside no mais íntimo de sua constituição literária.

Se por um lado, um senso de religiosidade escorre com evidências incontestáveis dos poemas de Donne e, principalmente, dos de Herbert e Crashaw, estes bastante dedicados às matérias sacras e à vida celestial e dos santos, por outro, a poesia metafísica praticou teologia assim como praticou ciência através da arte literária dos versos.

Donne, por exemplo, não se incomodou em discutir dogmas da fé cristã e formas de heresia contrários a ela que circulavam nos tratados do medievo e ainda se faziam presentes como tópicos de debate institucional em sua época, agravando-se com as reformas e renovações que se tornaram mais frequentes durante o reinado de Jaime I, momento da história inglesa o qual, no circuito religioso, ficou conhecido pela unificação do texto bíblico em uma versão portando o nome do monarca, a *King James Version*.

Assim, composições como *A litany* servem de exemplo de poema metafísico interessado em tópicos da religião porque neste Donne inclui uma série de elementos que fazem parte da tradição bíblica e da doutrina cristã como a ideia de o humano ser feito de barro, fruto da criação divina, a crença na ressurreição, a manifestação da trindade divina (pai, filho e espírito santo), o dogma da virgem Maria, chamando as heresias de segundo dilúvio (“*Secong Deluge*”) ao passo que não rebaixa completamente a humanidade a acessório divino e efetua críticas aos poderes e agentes políticos do século XVII (ROBBINS, 2010, p. 513).

Mas na poesia metafísica, heresia, blasfêmia, profanação dos conteúdos considerados sagrados pela tradição religiosa e pela sociedade, embates com Deus e seu poderio são frequentes, enquanto, em um polo complementar, uma postura pia e litúrgica também encontra acolhida refletindo a dualidade característica de outras correntes literárias que Donne e seus

seguidores absorveram e utilizaram à sua maneira, isto é, tal dualidade adquiriu contornos próprios para se adequar às características já conhecidas e salientes do estilo metafísico inglês.

Vejam-se, por exemplo, os poemas de Herbert *A agonia e Redenção*. No primeiro, o poeta contrasta o vigor científico de seu tempo com sua potência e curiosidade inventivas, e a dor do pecado que pesa na alma e castiga o inocente cordeiro desejoso de se entregar ao sacrifício para aplacar o sofrimento humano porque como professa o eu lírico, “[o] pecado é o instrumento que carrega / [a] dor” (GOMES, 1991, p. 79).

Em razão, disso, no segundo poema, o eu lírico deposita a confiança de mudar o rumo de sua vida, de abandonar a via do pecado e da devassidão, dos quais não passa de um escravo, na assinatura de um novo contrato com a divindade, vestígio da nova aliança firmada em sangue. Reforçando que recorreu às alturas, mas lá não encontrou o seu redentor. Percorreu longas distâncias e lugares requintados sem sucesso. No lugar que menos esperava, entre ladrões, encontrou quem procurava. Novo pacto lhe foi concedido e um último suspiro serviu de tinta.

Tais exemplos ilustram bem a rica fonte onde Hilst bebeu para escrever seus versos metafísicos interessados na ideia de Deus, conforme haverá de confessar. Essa ideia de Deus e todo o aparato que a acompanha não está completamente alinhada com uma profissão de fé específica. Apesar disso, não há como negar após a leitura de *Poemas malditos, gozosos e devotos* que é o Deus abraâmico sua referência de entidade divina superior.

Esse Deus, com sua fome e sede eternas, alimenta-se da vontade humana e de sua matéria integrante, contudo, a poeta estabelece alguns limites que nem mesmo Deus poderá cruzar. Tal linha, estendida de uma ponta a outra do abismo, é percorrida pela poeta com a confiança única de que a carne é o melhor de seus mundos, o único que conhece intimamente, mas isso não implica que tenha desistido de procurar por Deus.

A questão é que Deus está em tudo e em nada ao mesmo tempo, é voz e silêncio, é presença ausente. Solucionar esse impasse é uma das tarefas que Hilst impõe ao leitor. Mas solucionar não é o objetivo principal. Acredita-se que a jornada em suspenso é o propósito dessa sua obra. Iniciar a trilha do caminho é o mais importante. Afinal, o resultado dessa via maldita, gozosa e devota não será o mesmo para cada um que se aventurar. De todo modo, o inefável é uma das experiências que ela indica, sem ser possível definir em palavras do que se trata.

Por isso, quando concedeu entrevista à equipe dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Hilst respondeu a um determinado questionamento afirmando que havia uma dimensão para a qual orientava seu trabalho, o inefável, e que independente do tom, do tema, da forma escolhida para produzir literatura, havia uma força emanando de si a qual se sobrepunha acima das outras.

Esta força, ela destacou, era Deus, que mesmo blasfemando o seu negócio era com ele (VÁRIOS AUTORES, 1999).

Tal entidade superior, força duplamente criadora e destruidora, também encontrou um lugar específico no interior de sua obra, não apenas no livro que se pretende sobrevoar em modo analítico, mas assim como os dois temas anteriores (amor e morte) percorreu um determinado caminho até se configurar como eixo conceitual próprio em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, publicado em 1984 e portando epígrafe da mística e filósofa francesa Simone Weil.

Deus e o inefável são vias que se autoalimentam na poesia hilstiana. Deus é esse pensável, mas não completamente compreensível. O inefável é esse indescritível, às vezes impossível de ser pensado, mas apenas experienciado. Ambos se encontram porque o segundo é a dimensão que preenche o primeiro. Assim, quando a poeta propõe que sua literatura está em busca do inefável e dele se ocupa, no subterrâneo disso jaz a ideia de que quer saborear o que as palavras falham em capturar e descrever, mas que não desiste do verbo como meio de comunicação com o outro.

Tal proposta de viver o inefável se alia ao êxtase dos santos do catolicismo romano, momento em que se dá aquele encontro soberano com o mais sagrado que há. Alia-se também com a sensação singular dos mártires ao serem imolados em honra à divindade, bem como se alia à graça que invade o ser durante as horas de fervorosa oração.

Simone Weil, uma das inspirações místicas de Hilst, apesar de não ser cristã em sua formação pessoal, descreveu alguns momentos de encontros inefáveis com o Deus do cristianismo quando adentrou em alguma igreja e se pôs a rezar. Em uma dessas ocasiões, a oração que lhe serviu de instrumento para o estabelecimento do contato foi o poema *Love* de George Herbert, no qual o poeta metafísico inglês louva o poder restaurador do amor e sua habilidade em aproximar o humano das alturas (GOMES, 1991).¹²²

Semelhante à Weil, Hilst se pôs a escrever reflexões que pudessem aproximá-la cada vez mais de Deus. Diferente da francesa, Hilst foi exposta à doutrina do catolicismo romano, incluído em sua formação educacional, chegando a cultivar na infância a ideia de se tornar santa. Intenção que nos anos seguintes adquiriu um caráter controverso, pois se, por um lado, Hilst se reconhecia como leitora assídua da hagiografia cristã, por outro, pôs-se a testar os limites entre sagrado e profano, unificando-os em seus versos de 1984.

¹²² Essa experiência é comentada pelo crítico norte-americano Leslie Aaron Fiedler na *Introdução* de *Waiting for god* (obra póstuma de Weil). Disponível em: <https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2019/04/waiting-god.pdf>. Acesso em: 04 out. 2021.

Objetivamente, Deus não é um intocável, longe disso, como se há de observar, Hilst compõe a ideia de uma entidade de natureza duvidosa que precisa ser nomeada ou, como sentenciou na entrevista de 1998, concedida a Bruno Zeni da *Revista Cult* (2013, p. 177), pode ser reconhecida através de algumas definições que representam a sua ideia de Deus (“‘Grande coisa obscura’, ‘Cara cavada’, ‘Máscara do nojo’, ‘Cão de pedra’, ‘Superfície de gelo ancorada no riso’”).

O que Hilst defende com isso é que Deus absolutamente não é um constructo de elementos materiais, mas, contraditoriamente, não deixa de ser uma coisa, podendo estar presente em tudo. Seria isso indício de que a poeta estaria formulando e considerando a conclusão de um deus panteísta?¹²³ É necessário percorrer o terreno com cautela.

De todo modo, essas várias ideias se agregam em torno da proposta de que Deus precisa de um nome além dessa genérica identificação a ele atribuída principalmente pelas três religiões abraâmicas, que tal nome seja capaz de pô-lo no intelecto e assim o fazendo permitir que o humano o pense, compreenda-o e possa compreender o mundo, conforme a epígrafe de Weil a *Poemas malditos, gozosos e devotos* expõe (HILST, 2017).

Outro desafio que Hilst se coloca é o de harmonizar sua demanda específica sobre esse Deus com a tradição religiosa que lhe serviu de fundamento cultural. E isto tem seu ponto de entrada perceptível já desde o título do livro, o qual convida o leitor para um exercício de oração privado.

Cabe recordar que gozosos são os cinco mistérios do rosário que abrem o ciclo composto de três conjuntos de cenas¹²⁴, as quais fazem referência a eventos pontuais da vida de Jesus. Gozosos são os mistérios da alegria, do júbilo, que cobrem a anunciação da gravidez divina pelo anjo (mensageiro), a visitação de Maria à mãe de João Batista, o nascimento de Jesus, a sua apresentação no templo para ser circuncidado e o reencontro com seus pais que o criam perdido, enquanto ele se dedicava a ensinar os doutos.

Mas não necessariamente é nisso que Hilst se atém. De certo que há um peso de meditação à maneira daquilo legado à posteridade pelo cristianismo primitivo, pelos padres ou pais do deserto que praticaram no literal isolamento do mundo as lições de seu mestre. Contudo, não é o gozo o fim de sua reflexão sobre Deus porque tal dimensão é antecedida pela ideia de

¹²³ Abbagnano (2007, p. 864, grifo do autor) esclarece que o panteísmo “[é] a doutrina segundo a qual Deus é a natureza do mundo, identificando a causalidade divina com a causalidade natural.”

¹²⁴ Após a Carta apostólica *Rosarium Virginis Mariae*, de 2002, foi acrescida ao conjunto anteriormente composto pelos mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos uma quarta coroa, dos luminosos, resultando em vinte mistérios e posicionando-se os cinco novos após os gozosos. Disponível em: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/apost_letters/2002/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae.html. Acesso em: 15 out. 2021.

humanizar a experiência da divindade (malditos) e sucedida pela condição de entrar em estado de abandono de si (devotos).

Maldito não é aqui necessariamente sinônimo de amaldiçoado, de condenação ou impureza. Dessa forma, os poemas são malditos porque não se assentam no terreno vulgar daquilo que se crê ou se pensa a respeito da mais alta entidade do cristianismo. É uma tentativa de reencenar o ato da criação de Deus pela mente humana. Reconstruir, repensar, representar com as cores já conhecidas, mas avançar um degrau na escada que conduz para a sua reconstituição ontológica.

Em complemento, os poemas são malditos porque blasfemam e atentam contra a supremacia de Deus sobre o humano, desafiando a hierarquia institucional que pôs este abaixo e como servo daquele, sem qualquer chance de oposição. Restando a obediência como princípio e a devoção como caminho a ser percorrido por aqueles interessados em ser agraciados pelas bênçãos e favores emanados aos bem-aventurados.

Devoto é quem se dedica à alguma esfera da vida religiosa. Pode ser à oração e também à prática das virtudes, da caridade. Pode ser a consagração de sua vida ao sacramento da ordem. No plano das religiões, a devoção é um eixo bastante abrangente de práticas que podem ser realizadas individual ou coletivamente, porém, não deixam de envolver um certo grau de abertura de si para o outro. Ainda que este outro não seja humano ou habite o panteão de determinada fé.

Pela composição dessa linha de orientação, Hilst já demonstra seu primeiro alinhamento com a poesia metafísica inglesa, qual seja, o apelo à tradição do cristianismo, a elementos intrínsecos à religião que se converteu na segunda do ramo abraâmico, que sustenta a imagem de um único deus como senhor e criador de todas as coisas, a quem tudo deve render imensa honra e louvor, seja nos céus, seja na terra e abaixo dela.

Mas a poesia metafísica inglesa não é apenas uma poesia que nesse momento adquire tons de religiosidade e devoção enquanto se reveste de certo grau de secularidade. Compreende-se que pela sua natureza de contestação, de quebra das regras dos lugares-comuns, a poesia metafísica voltada para a religião é em seu núcleo mais uma poesia de perscrutação e menos de consenso.

No fim, Deus, assim como o amor e a morte, é um motivo. Não significa que o poeta metafísico esteja plenamente convicto a respeito daquilo que escreve sobre ele. E esse ente segue sendo escrito com inicial maiúscula por mera formalidade da língua e tradição cultural.¹²⁵

¹²⁵ Um dos poucos momentos em que a palavra consta escrita em minúscula é no poema *All hail, sweet poet*, de Donne, em que a palavra se refere a um deus do mal, segundo nota de Robbins (2010). Em todas as ocasiões nas

Não significa também que se destaque sobejamente como todo poderoso. Deus para a poesia metafísica é uma dúvida muito mais que certeza. E dessa maneira os temas vão derivando desse eixo maior composto por ele.

Uma das fontes de comentário que mais se vem utilizando para relacionar e aproximar Hilst e os metafísicos, Denonain (1956), reúne uma série de outros traços que emanam da poesia de Donne e de seus seguidores. Entre esses, destacam-se: cenas bíblicas, sentimento do pecado (reflexão amarga e cínica), o abandono de Deus, o débito humano com o criador que o criou, redimiuiu e salvou.

Além disso, a poesia metafísica voltada para a composição de temas religiosos questiona o Deus monoteísta, não se contenta em adorá-lo ou se arrepende. É uma poesia do confronto. Eixo com o qual Hilst se harmoniza perfeitamente através da esfera do maldito sobre o qual construiu seus poemas.

Alguns símbolos bastante presentes nos poemas são o fogo, corpos que queimam, escuridão, queda, luxúria, pecados em geral, o tempo e a temporalidade. A importância da razão humana de salvar seu portador por seus próprios meios. A exaltação de Deus e de Cristo. Outros símbolos frequentes são a forma do corpo humano, o voo dos pássaros, a intercessão de mastros e varas, cruz e cruzar etc. O divórcio entre a vida do poeta e os erros da juventude como caminho para se entregar a Deus.

Um último grupo de símbolos contém as seguintes imagens: navios, ondas, mar como indício da distância entre o homem e Deus, bem como entre o presente e o passado. Imagens de ilha ou de locais desertos. O inverno como tempo de privação e de solidão. A ideia de que há uma raiz do verdadeiro amor. Tempestade e imagens emprestadas da geografia e da teologia finalizam as representações visuais que a poesia metafísica religiosa edificou em seu favor.

Seguindo esse roteiro de apresentação, deve-se ter em mente que o livro de 1984 é composto de vinte e um poemas numerados à romana. Não guardando em sua estrutura qualquer destaque ou divisão em conjuntos ou partes, patentemente contrariando a organização e a extensão dos dois livros anteriores, ou seja, é um livro breve em número, que parece investir mais na profundidade dos assuntos, possuindo uma potência que em alguns momentos poderia ser interpretada como dizer herético.

Mas a linha que separa as duas figuras ou camadas do maldito e do devoto é tão sutil que a impressão final é a de um livro exalando o perfume dos turíbulos que se movimentam

quais a inicial maiúscula está ausente, refere-se a um deus mitológico ou a uma entidade maligna. Em Hilst (2017), Deus sempre ocorre com inicial maiúscula, querendo transmitir ao leitor a intimidade de saber a quem se refere.

como verdadeiros pêndulos, para lá e para cá, nas solenidades celebradas nos templos cristãos. E a cada passada, a fragrância percorre o ambiente, comove os fiéis.

A cada poema, Hilst entoa suas litânias à Baudelaire, provocando a imaginação de seus leitores, enquanto se atreve a fazer uso do milenar arsenal lírico-ideológico característico da religião outrora fundada sobre o verbo que se fez carne e a confessar que de todas as demais vontades presentes em seu ser, sobretudo dedicou-se a cantar “amor e heresia” em seus versos malditos e devotos, dos quais escorrem não sangue e água, mas “sangue e poesia” (HILST, 2017, p. 425).

No tocante aos temas da lírica metafísica destacados algumas linhas atrás, daqueles poemas que compõe o livro, os que se poderia afirmar conterem referências ou fazerem alguma menção, ainda que indireta, a cenas ou elementos extraídos do texto bíblico são os de número I, IV, V, VII, VIII, IX, XX, quer dizer, um terço das composições explora aquele imaginário como suporte poético.

No poema VII, por exemplo, o evento bíblico referencial é a crucificação.¹²⁶ O eu lírico se sintoniza com a afirmação de João (3,16) na qual o evangelista reconhece que o amor de Deus pela humanidade foi tamanho a ponto de entregar seu filho único para a garantia da vida eterna àqueles que nele cressem (THE BIBLE, 2008). Dessa maneira, o amor não poupa Deus de sacrificar quem mais ama por um objetivo maior, pois como afirma o verso de Hilst (2017, p. 414), o sentimento da divindade é de tal natureza que “[a]ma mas crucifica”.

Em comparação, nos poetas metafísicos ingleses, a crucificação desponta como tema que atravessa vários poemas de Donne. Em alguns como *A litany*, é o eu lírico expressando sua vontade de compartilhar do sofrimento de Jesus na cruz, recordando a constância do evento que representa a sua morte para a purificação de toda a humanidade. Em outros como o *Holy sonnet 9 (Another version)* e *Good friday*, alude-se à ideia de imaginá-lo crucificado como exercício de meditação religiosa (ROBBINS, 2010).

Outra referência contida no mesmo poema de Hilst é o líquido oferecido a Jesus no momento da crucificação. No evangelho de Mateus (27, 34), ao crucificado é oferecida uma mistura de vinho com fel que ele prova e recusa. No de Marcos (15, 23), vinho misturado com mirra, que ele não toma.¹²⁷ No de Lucas (23, 36), apenas vinho lhe é oferecido sem maiores

¹²⁶ O evento é descrito nas seguintes passagens dos quatro evangelhos: Mateus 27, 33-50; Marcos 15, 24-37; Lucas 23, 33-46; João 19, 17-30.

¹²⁷ Apesar de geralmente ser utilizada em perfumes e incensos, a mirra possuía na Antiguidade também valor medicinal como analgésico, por isso foi oferecida a Jesus antes de sua crucificação para aliviar a dor da transfixação. Esse uso medicinal da mirra é brevemente comentado por Brett Leslie Freese em *Medicinal Myrrh*. Disponível em: <https://archive.archaeology.org/9605/newsbriefs/myrrh.html>. Acesso em: 06 out. 2021.

detalhes. No de João (19, 29), uma bebida descrita como vinho comum, talvez uma variação daquele narcótico registrado no texto do segundo evangelista (THE BIBLE, 2008).

Por sua vez, no “disangelho”¹²⁸ de Hilst (2017, p. 414), aquele líquido que possivelmente serviria para saciar a sede e contribuir para o alívio do corpo no momento da dor também é mencionado, mas sem que haja uma mistura para disfarçar seu sabor amargo a poeta sentencia, “[s]e tens sede, é fel”, ou seja, o que haverá de ser oferecido para o sedento é esse líquido de gosto incômodo que nada sacia.

A referência ao vinho ocorre apenas uma vez, no poema XI, através da palavra “vinhas”, no terceiro verso, (HILST, 2017, p. 417). Aí, a intenção e o sentido dessa menção é de lamento porque o eu lírico testemunha a favor de sua própria dor e lamenta a antiguidade daquele Deus que se faz ausente.

A crucificação também é motivo que figura no poema I (HILST, 2017, p. 408), em que a poeta escreve nas duas estrofes iniciais, as quais se repetem ao final: “Mandou seu filho / Ser trespassado // Nos pés de carne / Nas mãos de carne / No peito vivo. De carne”. Com um forte apelo à identificação de Jesus como homem-deus, cujos sangue e carne serviram de alimento para a redenção dos pecados e cuja imolação se transformou em um momento particular, o mais sagrado, da liturgia cristã, quando o pão e o vinho, pelo mistério da fé, são convertidos em corpo e sangue. Ritual que deve ser celebrado e repetido em sua memória.

Outro motivo bíblico que desponta naquele conjunto de poemas é a indicação ao ato criador constante no livro do Gênesis (2, 7), segundo o qual, Deus criou o homem a partir do barro da terra “e soprou em suas narinas o hálito da vida, e o homem se tornou uma alma vivente” (THE BIBLE, 2008, p. 2).¹²⁹

Em Hilst (2017, p. 408-409), essas questões são apresentadas tanto no poema I quanto no IV. No primeiro, Deus é o grande esculpidor cujas mãos carregam o “fino formão” com o qual molda e dá forma às coisas e o humano não é nada além de “fiapo, da terra um cisco” cuja existência é dependente do ente divino.

Nesse poema de abertura, Deus também é pintado como aquele que os mortais devem temer porque se alimenta de suas misérias, de seu sangue, de seus gritos, de sua angústia. Deus é aquele que não deve saber que o humano descobriu a potência de seu intelecto, caso contrário pode se voltar contra sua soberba ou fome de conhecimento, em uma fina referência à queda

¹²⁸ O termo foi cunhado e é utilizado por Nietzsche no aforismo 39 de seu *O anticristo*. Texto para conferência disponível em: <http://users.clas.ufl.edu/burt/LoserLit/The%20Anti-Christ%20Ecce%20Homo%20Twilight%20of%20the%20Idols%20&%20Other%20Writings%20Friedrich%20Nietzsche.pdf>. Acesso em: 06 out. 2021.

¹²⁹ No original: “and breathed into his nostrils the breath of life, and man became a living soul.”

do paraíso como fruto da desobediência da criatura ao criador, narrada no capítulo 3 de Gênesis (THE BIBLE, 2008).

Por fim, na antecipação de outro tema, o eu lírico reconhece ainda no poema I quão imensa é a distância que separa Deus e os humanos enquanto ironicamente define estes como nada mais que uma mera distração cantando e dançando para o agrado e divertimento do soberano habitante das alturas.

No poema IV, por sua vez, apesar de a referência ao Deus criador se manter, a crítica que desafia sua onipotência se intensifica, como se pode verificar a seguir:

Doem-te as veias?
Pulsaram porque fizeste
Do barro os homens.
E agora dói-te a Razão?
Se me visses fazer
Panelas, cuias

E depois de prontas
Me visses
Aquecê-las a um ponto
A um grande fogo
Até fazê-las desaparecer

Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.

Me deste vida e morte.
Não te dói o peito?
Eu preferia
A grande noite negra
A esta luz irracional da Vida.
(HILST, 2017, p. 411-412)

Se a criação tem sido interpretada como uma bênção divina pela tradição cristã, o elemento utilizado por Deus é citado (“barro”) nesse poema, bem como o esforço envolvido no ato da criação do humano é frontalmente questionado, versos de 1 a 4. Além disso, o eu lírico posiciona-se também como criador, versos de 5 a 11, que ao contrário de agradecimentos, apresenta sua revolta, versos de 15 a 19.

Como é bem perceptível pela leitura das composições de *Poemas malditos*, o eu lírico interpela Deus diretamente, sem intermediários, em um diálogo franco que aponta os problemas sentidos e identificados em cada um de seus atos. Transmitindo a ideia de que Deus não goza do *status* de inquestionado cujas obras seriam todas perfeitas, mas não representa também um

caminhar para alguma forma de ateísmo e isso se torna evidente porque Deus, ainda que posto à prova, está presente no livro e é o motivo em torno do qual todos os poemas circulam.

A intimidade existente entre os interlocutores garante ao eu lírico espaço para expor as falhas de caráter daquele com que está dialogando, situação constante nas três interrogações que lhe apresenta (“E agora dói-te a Razão?”, “Dirias que sou demente / Louca?”, “Não te dói o peito?”). Como se o estivesse advertindo de que suas ações causaram mais danos que benefícios e que sua razão, registrada com inicial maiúscula, não é superior ao da criatura à qual se aventurou a conceder o sopro da vida.

Percebe-se que há mesmo um movimento de condenação das potências da razão porque se através dessa capacidade é possível compreender as coisas de maneira mais razoável e menos passional, julgando-as adequadamente para não se incorrer em erro, a Razão divina com sua anterioridade e suposta excelência não foi hábil o suficiente para mensurar os possíveis efeitos negativos resultantes daquilo que se pôs a dimensionar para ser criado.

E o motivo para tal é a constatação de que a criação foi um completo erro, ao menos a criação do humano. Erro por sinal que não é sua responsabilidade, mas de seu criador. Erro que não há maneira de ser corrigido. E o que resta? De acordo com os três versos finais do poema, resta lamentar e confessar que se pudesse escolher, não escolheria a vida, uma não dádiva divina, a qual é descrita como “luz irracional”, mas essa “grande noite negra”, que se acredita ser o nada existencial.

Dessa forma, observa-se que o poema IV é uma forte crítica à ideia sustentada pela tradição cristã insistindo na versão de que o conteúdo do primeiro livro bíblico se constituiria em uma teoria explicadora das origens da espécie humana, porque se há um poderoso agente por detrás da criação de todas as coisas e seres existentes, é minimamente viável considerar que ele não possuía poder para intervir ou antever os rumos dos acontecimentos futuros.

A crítica se estende ao poema seguinte, no qual o ente divino é celebrado como o impotente “dono de ossos”, “dono de carnes”, “Senhor de um breve Nada: o homem”, “Executor”, “imprudente menino”. Havendo uma sutil referência aos louvores ou salmos contidos no texto bíblico, na ideia expressa no primeiro verso da segunda estrofe em que o eu lírico comenta que este Deus é “[o] Senhor do meu canto” (HILST, 2017, p. 412).

Contudo, contrariamente ao que se possa supor, não se trata de um louvor ao senhor habitante das alturas como talvez sugira uma leitura à primeira vista, mas de um apelo para que sossegue, que mergulhe na inconsciência do mundo e pela sua ausência a correnteza da vida possa fluir sem interferências externas.

No poema, somente há vida, arte, graça, beleza nas coisas e poesia quando Deus está dormindo. Não à toa, a referência a dormir ou a sono ocorre cinco vezes, cobrindo a segunda estrofe e o dístico de fechamento. E o apelo final caminha exatamente nessa direção porque o eu lírico professa o seu pedido no último verso ao dizer que pelo sossego divino, o poema se faz verbo.

A referência bíblica do poema IX (HILST, 2017, p. 415-416) são os milagres efetuados por Jesus em seus anos de vida pública. A ideia de tocar suas vestes e ser curado (“Poderia ao menos tocar / As ataduras da tua boca?”).¹³⁰ A saliva misturada com barro que devolveu a visão ao cego de nascença (“E o liso da saliva // O molhado que mata e ressuscita”).¹³¹ E há também uma referência ao pano que possivelmente cobriu o corpo do crucificado no sepulcro (“Panos de linho luminescentes”, “Poderia ao menos tocar / Uma fibra desses linhos / Com repetidos cuidados / Abrir / Apenas um espaço, um grão de milho / Para te aspirar/”).¹³²

Isso já aponta para o eixo temático da poesia metafísica segundo o qual essa lírica cultiva a exaltação de Deus e de Cristo como motivo poético porque tanto no poema acima comentado quanto em outros trechos não se nota a intenção de rebaixamento de ambas as figuras, apesar da postura crítica de enfrentamento, ao contrário, exala uma forte tendência de reconhecimento e até de deferência já que não há um momento em *Poemas malditos* em que Hilst expressamente se ponha a negar-lhes a condição de ser.

No livro, há dúvida, questionamento, lamento, súplica, mas não a profissão efetiva de descrença ou a nutrição da suspeita como elemento definitivo, de que não seja realidade a existência de Deus, linha, por sinal, que também não foi transposta pelos metafísicos ingleses. Esse é um ponto pacífico e é de onde a poeta parte para o seu exercício espiritual, à moda dos místicos do medievo.

Nesse oposto o que se lê, o Deus três vezes feito, com suas mil faces aterrorizantes e sublimes, é a constante linha sobre a qual se equilibra o humano. Linha tortuosa que balança da dúvida à solidão da existência, como o eu lírico admite, por exemplo, nos poemas XII e XVII. Anunciando o divórcio entre Deus e o humano, configurado como abandono do último ao próprio destino e a ausência do primeiro que se faz surdo e mudo aos apelos de sua criação.

¹³⁰ Episódio descrito em Marcos 5, 25-28 (THE BIBLE, 2008).

¹³¹ Episódio descrito em João 9, 1-7 (THE BIBLE, 2008).

¹³² No evangelho de João (20, 6), na versão da Bíblia do Rei Jaimes, o tipo de pano é mencionado quando o texto diz que se tratavam de “roupas de linho” (“linen cloths”) (THE BIBLE, 2008, p. 144). A ideia de o pano ter sido feito de linho encontra acolhida também na existência e divulgação de uma série de mortalhas das quais o Sudário de Turim é uma das mais conhecidas. Na descrição de sua composição consta que se trata de um pano em formato regular de linho, conforme se pode ler no verbete dedicado ao tema disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Shroud-of-Turin>. Acesso em: 06 out. 2021.

Resgatando-se o tópicos das cenas bíblicas, a referência ao texto no poema XX reside na menção à ideia da aliança, sabendo-se que mais de uma foi pactuada entre Deus e os homens. Seja no evento ocorrido após o dilúvio (Gênesis 9, 11-17), firmado pelo aparecimento de um arco entre as nuvens, símbolo da velha aliança e de que jamais os seres vivos seriam arrasados pela água. Seja a nova aliança firmada na última ceia por Jesus (Lucas 22, 17-20) através do oferecimento de seu corpo e seu sangue para a remissão dos pecados (THE BIBLE, 2008).

O eu lírico hilstiano, em tom de súplica, se dirige a Deus (“Move-te. Desperta”) requerendo que a divindade possa firmar uma novíssima aliança consigo (“Move-te. Tua aliança com os homens / Teu atar-se comigo”) ao atestar que muito tem andando em busca de seu criador (“Porque muito caminhei / Nas escuras, no vício / De perseguir uns falares / Teus indícios”) (HILST, 2017, p. 424).

De fato, os poemas do livro de 1984 se movimentam como busca, por isso a dúvida estabelece essa condição de pôr em xeque sem negar completamente a existência de Deus porque se configura como o eu que busca o tu incessantemente designados nos versos de fechamento do poema XVI (“De uma infinita procura / De *tu e eu*”) (HILST, 2017, p. 421, grifo da autora).

Um tu que se oculta nos sonhos, “[e]m sumidouros e cimos, nomenclaturas”, conforme depõe o poema XII (HILST, 2017, p. 417-418), o qual define a existência de Deus como produto do pensamento e denuncia a solidão humana no mundo (“Estou sozinha se penso que tu existes. / Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança”, “Estou sozinha, meu Deus, se te penso”).

Mas nesse ato de enunciar a dimensão de um Deus que se formaliza porque é pensável, o ente divino desponta igualmente no poema XVII como aquele que somente reside no interior do intelecto, isto é, passa do não ser ao ser pelo ato do pensamento e não em um estalar de dedos, segundo assevera o eu lírico, complementando que “[s]e acaso não te pensasse / [q]ue fogo se avivaria não havendo lenha? / [e] se não houvesse boca / [p]or que o trigo cresceria?” (HILST, 2017, p. 421).

Pensar Deus ou a ideia de Deus, como registra no sexto verso do poema XVIII (HILST, 2017), é avivar o fogo que arde porque é constantemente atiçado. Formular a ideia de Deus é semear para colher o trigo que deve ser transformado em pão que alimenta o povo faminto. Pensar Deus é construir um plano existencial para nele habitar em realidade. E aqui, a poeta paulista volta-se novamente para a epígrafe apanhada de Weil, não deixando de se sintonizar com uma linha filosófica de consideração segundo a qual somente o pensável se faz presença no mundo.

Em si, esse é um diálogo que sensivelmente inverte a equação da tradição bíblica e daquele traço prévio da lírica metafísica segundo os quais o primeiro termo (Deus) é sempre anterior e está acima do segundo (o humano), contrariando a lógica do débito criador anteriormente reconhecida nos poemas hilstianos de número I, IV, V, e elevando a razão humana à função de salvadora de seu portador por seus próprios meios porque se insurge contra a ordem divina e cria em vez de ser criada.

Algo que também está textualmente posto no poema VIII que se confere a seguir:

É neste mundo que te quero sentir.
 É o único que sei. O que me resta.
 Dizer que vou te conhecer a fundo
 Sem as bênçãos da carne, no depois,
 Me parece a mim magra promessa.
 Sentiras da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
 Mas tu sabes da delícia da carne
 Dos encaixes que inventaste. De toques.
 Do formoso das hastes. Das corolas.
 Vês como fico pequena e pouco inventiva?
 Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

Dirás que o humano desejo
 Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,
 Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
 Com os enlevos
 De uma mulher que só sabe o homem.
 (HILST, 2017, p. 414-415)

Nesses versos, o eu lírico evoca a capacidade racional do humano para contestar a crença no invisível e no conhecer Deus após a morte, “[s]em as bênçãos da carne”, naquilo que o eu lírico chama de “magra promessa”. E nesse mesmo poema, a contraposição carne *versus* espírito é ressaltada, com o eu lírico se inclinando mais para as “delícia[s] da carne”, que não são noticiadas como pecados, apesar de assim serem tratadas pela doutrina cristã, porque também inventadas por Deus (“encaixes que inventaste”).

No poema, a forma da cruz, marca da poesia metafísica, se relaciona com a forma do corpo e das genitálias masculina (“haste”) e feminina (“corola”) dos amantes quando se encontram sexualmente, realçando a sua natureza particular (“São palavras róseas. Mas sangram. // Se feitas de carne”), quer dizer, são palavras que tem relação com as flores, mas convertidas em elemento humano.

Extraindo termos da botânica para se referir à conjunção de duas partes que se encontram e se complementam em suas carnes, na prática das *quaint words*, Hilst efetua o contato entre os três elementos característicos do jogo linguístico da poesia metafísica (*conceit, wit e strong lines*) porque não dá diretamente ao leitor os indícios daquilo a que se refere. Provoca a imaginação a reunir essas coisas distantes e oculta nas palavras determinados significados. Põe a haste como o eixo que sustenta a estrutura à qual se liga a corola, que é, *grosso modo*, o conjunto de pétalas de uma flor.

Ao realizar essa operação, a poeta paulista declara que a conjunção carnal, portanto, não é um vício (pecado) que deve ser condenado, confessado e expurgado. É o encontro de criaturas cujos corpos se alinham como produto do sentimento e que por sua vez produzem sentimento. É o atendimento da vontade divina enunciada no primeiro livro bíblico (Gênesis 1, 27-28) de serem um, crescerem e multiplicarem-se (THE BIBLE, 2008). Não à toa, o eu lírico dirige-se a Deus mostrando que essa é a via de amor que conhece, uma maneira de amá-lo, ou seja, a raiz do amor reside no amor ao próximo com o qual se une fisicamente, e de tal forma isso transborda como amor a Deus.

O que se comprova, de fato, é que os poemas VIII, XVII e XVIII refletem a contrariedade da proposição de que o primeiro termo (Deus) é sempre o ponto de origem e o segundo (humano) é o produto de toda ação que provém daquele. O primeiro é a urgência e ancoragem do segundo. O segundo é dependente integral do primeiro, em uma relação completamente defasada e desigual porque sentencia a existência desse termo menor às contingências do maior.

Aspecto que faz o leitor se recordar daquela confissão de Herbert em *Complaining*, quando o poeta inglês se reduziu à condição de barro e pó que pranteiam, assim como Hilst (2017) que mesmo enfrentando a divindade não furtou de se diminuir ao estado de poeira nos poemas XIII e XX.

Não há como negar que a poeta paulista infiltrou temas da poesia de Donne nos seus versos de *Poemas malditos*. Desde as cenas bíblicas, a criação pelas mãos divinas (defesa do monogenismo¹³³), o abandono de Deus, o débito criador controvertido, o questionamento da divindade monoteísta e de sua potência existencial, a forma do corpo humano, a temporalidade que assombra os viventes, o presente como momento de arrependimento do passado, até a exaltação das dimensões de Deus, o três vezes feito, que é evocado no décimo quarto verso do poema VII (“É pai, filho e passarinho”) (HILST, 2017, p. 414), em uma referência direta a um

¹³³ O monogenismo é a crença de toda a espécie humana advém de um único tronco originário. No sentido bíblico, é a sustentação de que a humanidade foi criada por Deus.

problema que se estabeleceu no vocabulário da teologia cristã desde o século IV da EC, através da questão do *filioque* (e do Filho).¹³⁴

Embora alguns desses traços da poesia metafísica compareçam patentemente em *Poemas malditos*, cabe ressaltar que nem todos aqueles apontados por Denonain são praticados por Hilst conforme a cartilha da lírica de vertente inglesa. Por exemplo, as imagens emprestadas da geografia não se manifestam diretamente, senão como vaga paisagem na montanha do penúltimo verso do poema IX, nos cimos em que se oculta a divindade, no poema XII (HILST, 2017). Estão ausentes também as ideias de ilhas, desertos e inverno como representativas da solidão humana. As imagens de navios, ondas, mar e o voo dos pássaros como significativas de distância entre Deus e o homem.

Outros são os elementos e símbolos evocados pela poeta para representar essa substituição de significados. Assim, a distância entre ambas as partes é configurada pelo sono divino, enquanto o humano está desperto, no poema V; pelo silêncio cortante de Deus ante o falar humano, no poema VI ou pelo silêncio que não cede um mínimo ruído de sua garganta aos apelos do eu lírico, no poema X (HILST, 2017).

Apesar dessas ausências pontuais, Hilst constrói a imagem de um Deus que foi objeto comum de maldição, gozo e devoção para a geração de Donne. Um Deus metafisicamente cantado nas linhas de enunciação definidas por esses poetas também julgados como malditos e devotos.

O Deus de Donne e de Hilst é uma entidade cuja força maior é obtida dos restos desses mortais que se movimentam ora a seu favor, ora contra sua vontade, articulando desejos, arrependimentos, contrições e planejando insurgências pela queda do sagrado e ao menos que por um instante o estabelecimento de uma aliança que valorize o primado da experiência sensível, das coisas do mundo, da irracionalidade da vida, como disse a poeta brasileira.

O Deus dos poetas metafísicos, Hilst inclusa, apesar da solene súplica elevada por suas vozes, não é uma entidade absolutamente dada, mas uma que precisa ser conhecida, investigada, perquirida. Não é um Deus que convence pela defesa do invisível e da crença nas promessas eternas, mas um que precisa provar sua existência, senão se deixa reduzir a produto do intelecto humano, condicionando sua realidade ao espaço de um pensamento.

¹³⁴ A controvérsia gira em torno de qual entendimento seria o correto, se a expressão Pai, Filho e Espírito Santo ou Pai e Filho e Espírito Santo, dando a última a entender que o Espírito Santo provém diretamente do Pai e do Filho. Outras informações disponíveis em: <http://www.clerus.org/clerus/dati/2007-11/23-13/08QUESTAOFILIOQUE.html>. Acesso em: 06 out. 2021.

Deus para a lírica metafísica não está posicionado na raiz da criação ou no extremo limite da existência das coisas, ainda que seu poder criador, redentor e salvador não seja completamente negado, mas é um ente que caminha com ela rumo ao seu ocaso necessário porque dela faz parte.

Isso não compete em afirmar que o Deus dessa tradição poética é panteísta porque ele não se integra às coisas essencialmente, não é um com elas. Ele está posicionado fora de sua composição particular, como fonte de onde emanam. Portanto, é ainda à imagem do Deus da tradição abraâmica que Hilst se liga em *Poemas malditos*.

Compreende-se que para a poeta paulista, especificamente, Deus é mais uma dúvida que uma certeza facilmente afirmada. Ele é mais um talvez que um sim. É quem desconstrói o que está feito. “Um construtor / [d]e finitudes gastas”, como propõe no poema II (HILST, 2017, p. 410). E muitas adjetivações mantendo esse mesmo sentido de decadência e contraposição (pares antitéticos) são associadas ao divino hilstiano. Um apanhado disso é capaz de demonstrar o que se mencionou.

É o sedutor que provoca medo pelo poder que aparenta ter, do poema II. Seus dentes são representados como famintos, mas ocos, no poema III. Seus músculos estão amortecidos pelo esforço de criar uma prole cuja existência intimamente é definida como desagradável a si, no poema IV. É o senhor de restos, assassino confesso nos poemas V e VII, cujo sono e não o estar desperto são garantias da arte e da vida. Sua face não encanta ou leva ao êxtase, conforme o poema VI, mas é fria e seu silêncio decepcionante, segundo o poema X. É a infinita busca do poema XVI. É o ausente sempre presente do poema XVIII. É a expressão da natureza no poema XXI (HILST, 2017)

Deus é uma contradição persistente que se esconde quando é buscado, que se cala quando é convocado. É aquele “divino Nada” que se canta no poema XV (HILST, 2017, p. 420). Falar com Deus é como estar diante de um espelho no qual a imagem não é nitidamente refletida, mas contém distorções, impedindo a identificação imediata.

Em resumo, *Poemas malditos* é, segundo se propôs, um exercício de incessante busca do divino, mas acima de tudo de um contato primordial com esse inefável que ainda existe em estado bruto na figura daquele ente impiedoso porque Hilst escreve sobre e para o Deus que há pouco firmou a aliança criadora com o humano, simbolizando o povo escolhido, cujo caráter ainda está em processo de formação.

É como se fosse possível arriscar de se dizer que esse Deus ainda não sabe com exatidão quem é. Não à toa em seu ato de apanhá-lo a poeta recorre à uma série de concepções advindas de um eixo de interpretação teológica a partir do qual o ente supremo se põe como indefinido e

multifacetado.¹³⁵ Não é necessariamente isto, nem aquilo. É isto e aquilo ao mesmo tempo e no mesmo compasso.

É o que se desenha na primeira parte do texto bíblico: uma imagem do Deus excludente e piedoso, punidor e benevolente, mas ainda não completamente dispostos a redimir a humanidade. Isso somente será alcançado se ela cumprir fielmente os seus desígnios. Na linguagem da poesia metafísica inglesa, solucionar suas charadas, decifrar seus enigmas, atravessar seus labirintos, interpretar os símbolos e sonhos nos quais ele decida se ocultar.

A poeta paulista deixou como tarefa a se comprovar que a natureza de Deus é um estar à espera de ser definida, mas sendo indefinida em sua complexidade. Leiam-se, por exemplo, os poemas II, III, VII, X, XI. Estes seriam aqueles nos quais o ente divino é retratado segundo aquela imagem há pouco conferida.

É uma força que quer destruir a qualquer custo e tomando qualquer forma (“punho”, “tocha”, “máquina”, “dentes”, “corpo-estaca”, “garra”, “assassino”, “pontas de gelo”, “luzes de espinho”). Quer causar dor como se a viesse sentindo há muito tempo e somente pudesse aliviá-la transferindo-a para outros recipientes (HISTL, 2017, *passim*).

Algo interessante que é possível de se afirmar sobre a leitura da obra de Hilst e que ela põe diante do olhar do leitor é que a tradição abraâmica operou uma economia do divino sem precedentes na história das religiões, isto é, reuniu várias entidades, um panteão disputadíssimo, em apenas uma figura, que não mais precisa se preocupar com atos de vingança ou conspirações pela sua queda. Todos os seus oponentes já nasceram derrotados.

Talvez essa seja a razão por que o Deus desses monoteísmos é tão plural e às vezes age de maneira incoerente com aquilo que a mente humana considere um caminho comum de ações, conforme se pode deduzir do constante no texto bíblico, devendo ser lido não em recorte, mas na sua totalidade, porque a costumeira leitura fragmentada pode alimentar mais convicções ilusórias que uma possível compreensão do fenômeno divino em sua plenitude.

Poemas malditos, gozosos e devotos é a consolidação de uma entre tantas outras ideias de Deus. O enigma que os poetas metafísicos se põem quando poetizam Deus é tentar capturar essa água que escorre lentamente da palma das mãos, que apenas para uma tentativa de compreensão parece água, e que seca rapidamente em contato com o ar, que caso se queira saciar a sede, será necessário encher diversas vezes as mãos em concha para isso.

¹³⁵ A ideia exposta neste parágrafo e no seguinte foi extraída do artigo de Brent A. Strawn, intitulado *God in the Old Testament*. Disponível em: <https://oxfordre.com/religion/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-4>. Acesso em: 06 out. 2021.

3.5 O vocabulário hilstiano no *corpus* selecionado

Apesar de pretenderem soar coloquiais, abusando de recursos da língua que pudessem transmitir essa impressão, buscando em complemento a isso se afastar dos artifícios da dicção elisabetana, os poetas metafísicos ingleses encontraram-se enredados nessa teia de associações e significados, tentados que foram pelas efervescências e turbulências de seu tempo.

Inventividade e inovação despontam na poesia metafísica como os eixos sustentadores dessa iniciativa que culminou na exploração de conteúdos distintos e de um arsenal vocabular que não respeitou fronteiras nem se furtou de atravessar alguns limites temáticos, não evitando fazer uso de tudo aquilo que estivesse ao seu alcance, fosse da tradição literária ocidental, da religião, de variadas ciências, da filosofia etc.

Essa proposta convergiu para a constituição de um traço menor, mas não menos importante do estilo donniano: o coloquialismo, a criação vocabular ou a ocorrência de palavras e expressões com sentidos afastados de suas significações primárias ou mais objetivas (neologismo) e as *quaint words*, um traço de excentricidade por meio do qual palavras se deslocaram de determinados domínios para circular naqueles versos preñes de possibilidades interpretativas.

Além da questão temática principal, quando se observa quais assuntos são mais recorrentes na poesia metafísica como o amor, a morte e Deus, por exemplo, a seleção de palavras destaca-se como um elemento estrutural que reforça a potência de inquietude e quer escapar dos possíveis lugares-comuns interessados em circunscrever a poesia lírica a um campo lexical específico. Como se somente fosse possível expressar certos estados de ânimo pelo uso de um grupo particular de palavras e tons.

Evidentemente, sabe-se que é na esfera do desenvolvimento bio/gráfico que se dá a absorção e aplicação de palavras e ideias para interpretar e representar o mundo. Competindo tal aspecto para a definição de uma linguagem cultural própria que na prática literária adquirirá contornos naquilo definido como estilo.

O estilo, portanto, é o conjunto de peculiaridades individuais reunidas no espaço de vivência do sujeito autor que permite ao seu público leitor reconhecê-lo e à crítica estudá-lo, destacando aspectos importantes para a compreensão e a discussão de sua obra como suas expectativas artísticas, seu estado emocional em um determinado texto, os elementos que circundam e estruturam sua instância criativa e seu contato com alguma tradição ou movimento literário.

Em busca de um estilo próprio, ao mesmo tempo que se movimentou no contato com outros, Hilst manifestou essa mesma ânsia por inovação que acometeu os metafísicos, também isso se apresentando constante e vivamente em sua poesia e competindo para a formação de uma maneira singular por meio da qual intentou se comunicar com esse outro cuja face nem sempre contempla diretamente, mas apenas intui que está lá, à espera de seus versos e de uma via de abertura para o seu universo.

Em outros momentos, já se comentou como Hilst harmonizou, ainda que inconscientemente, princípios advindos de diferentes estéticas e correntes da literatura que vigoraram no interior e a partir do Modernismo brasileiro, muito caracterizadas pela quebra de linhas, de tendências, de formas e estruturas, inclinando-se também para a construção de uma nova linguagem literária.

Recebendo essas ressonâncias tanto do Modernismo quanto da tradição de Donne, Hilst efetua uma unificação de vozes e forças de expressão que, apesar disso, permitem ao olhar atento identificar de onde proveio cada impulso poético, quer dizer, a unificação de modo algum anula as especificidades existentes em cada movimento do qual a poeta paulista se apropriou e se alimentou liricamente.

Ousa-se a afirmar que a chegada de Hilst na poesia metafísica inglesa esteve vinculada a alguns eventos que se inter-relacionam à sua bio/grafia, entre os quais estão o próprio Modernismo com sua ânsia de inovação e seu espírito vanguardista interessado em radicalizar experiências estéticas e transfigurar a herança proveniente das correntes que constituem o corpo da literatura brasileira. Espírito notado e comentado por Bosi (2017).

Outro fator é o *revival* noticiado por Duncan (1959). Movimento do qual fizeram parte Grierson e Eliot, dois dos principais expoentes dessa renovação e ressurgimento da poesia metafísica. Movimento que alcançou o solo pátrio de Hilst tanto através da voz de Pessoa e do interesse pela sua obra quanto de poetas brasileiros que foram seus contemporâneos, alguns dos quais foram comentados no segundo capítulo, além de outros poetas que após o século XVII praticaram o estilo donniano ou que compuseram a geração original do poeta inglês.

Cabe ressaltar que a própria Hilda Hilst foi leitora de John Donne e de outros metafísicos ingleses. Portanto, não foi apenas por vozes alheias, mas também diretamente, bebendo na fonte, que a poeta alcançou essa tradição lírica com a qual se pôs a dialogar em certa altura de sua trajetória literária.

Pelo folhear de sua poesia, tem-se conhecimento de que Hilst foi frequentadora não apenas de Donne, mas de Crashaw, de Dickinson e de Eliot, sofrendo, portanto, influência de

suas vozes particulares e do estilo a que todos convergiram, o metafísico, conforme notícia Almeida (2013).

Inclusive, na entrevista constante dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, a poeta paulista assume, quando questionada sobre isso, que Donne, assim como muitos poetas de sua geração jamais foram lidos pelo público brasileiro (VÁRIOS AUTORES, 1999), e se o foram, não com profundidade, sobrando a impressão de que ficaram restritos aos olhos de uns poucos curiosos e que a crítica especializada teria alguma responsabilidade nesse quesito.

Um último evento que se acredita estar relacionado à abertura da poeta paulista para a dicção metafísica é a sua formação religiosa. É sabido pela crítica especializada e por comentadores como Hilst nutriu um forte desejo de se comunicar com o outro cujo rosto se apresentava diante de seus olhos, mas também com um outro que não se mostra, mas surge como possibilidade do pensamento. Esse outro, envolvido pelo inefável, foi Deus.

O seu chamado para o divino, como vocação para cantar no humano a experiência do inefável, implicou primeiramente um afastamento pessoal do mundo e de suas distrações triviais. Em segundo lugar, o cultivo de uma religiosidade que se desenvolveu não necessariamente atrelada à alguma tradição religiosa, mas utilizando aquelas que lhe chegaram como matéria literária, fossem orientais ou ocidentais. Em terceiro lugar, uma ânsia de burilar a palavra que instigou Hilst a transitar entre terrenos diversos, vagando da ciência para a religião, desta para a filosofia e derivando do saber filosófico uma série de outros interesses, alguns hoje bastante populares como a astrologia.

Essas observações servem de suporte para compreender como as excentricidades da escrita de Hilst, esses traços identificados pela rubrica metafísica das *quaint words*, apesar de partirem de cada um dos aspectos acima identificados, não se prendem a eles excessivamente porque se, por um lado, servem de base constitutiva, por outro, não lhe aprisionam a trajetória poética, a qual justamente esteve em constante mudança, compondo uma obra que estabeleceu fronteiras, ainda que não físicas, para identificar um ponto de partida, um momento de maturidade e uma fase de consolidação.

Olhando em conjunto para o corpo de palavras das três obras selecionadas para estudo, nota-se como Hilst formou um vocabulário dinâmico que recorreu a variados domínios do conhecimento científico ou não para se regulamentar naquilo que hoje é possível reconhecer como vocabulário hilstiano.

Alguns desses domínios que podem ser nominalmente citados são a geografia e seus campos associados, a botânica, a economia, a agricultura, o vínculo étnico-racial, a guerra, a

história, a religião, a teologia, a filosofia, imagens da natureza, itens domésticos e a intensa presença de referências às cores.

É certo que a verve modernista motivou a quebra do purismo estrutural e linguístico praticado no passado literário brasileiro, instigando a travessia de limites e a criação vocabular como uma dimensão particular que, no entanto, não foi apreciada e realizada por todos os seus autores.

Tal impulso despontou, por exemplo, com vigor na obra de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Mário Quintana e Manoel de Barros, em um exagero que desconstruía as estruturas morfológicas existentes na língua portuguesa e, ainda assim respeitando suas regras de composição, reconstruía novas formas vocabulares que pudessem servir à expressão de suas emoções e aos propósitos de sua inventividade.

No caso particular de Hilst (2017, *passim*), a manifestação do neologismo não se faz excessivamente pelo específico investimento na criação de novas palavras, apesar de se poderem destacar alguns casos pontuais de *Da morte* como “memoriosa”, “coitadez” (poema IV), “malassombros” (poema VII), “torsão” (poema XV), “jubilância” (poema IV, 2ª parte).¹³⁶

Nota-se que a poeta prefere mais seguir a ideia de neologismo como outras acepções que uma palavra já existente na língua portuguesa pode adquirir ou pela exploração de formas pouco usuais derivadas de uma determinada raiz, caso em que se registra a ocorrência de duas justaposições que se fazem presentes nos três livros estudados: “porisso” e “vezenquando”, as quais são indícios também da tentativa de Hilst (2017, *passim*) de soar coloquial.

Sobre palavras pouco usuais, um apanhado mostra as seguintes ocorrências em *Júbilo*: “deliquescida” (poema I, 5ª parte), “esquivança”, “benquerença” (poema VII, 6ª parte), “soberbosa”, “hederoso”, “habena” (poema XIII, 6ª parte), “circunsoante”, “metalescente” (poema XVII, 6ª parte), “contrafação” (poema I, 7ª parte), “regougar” (poema VII, 7ª parte), entre outras (HILST, 2017, *passim*).

No poema XIII de *Júbilo*, por exemplo, o eu lírico se aventura não apenas na citação de algumas palavras incomuns ao corriqueiro vocabulário do cotidiano como avança para uma definição de duas das mencionadas no conjunto acima. Diz o poema: “Hedoroso¹³⁷ por exemplo. / É abundante de heras. / Habena, que é chicote. / E há uma palavra rara / Em milenar repouso / No teu peito duro.” (HILST, 2017, p. 278)

¹³⁶ Todas essas são palavras que não constam no *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP)*. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>. Acesso em: 06 out. 2021.

¹³⁷ Essa palavra se inscreve na mesma observação da nota anterior.

Vê-se que a consciência poética articula com precisão os conteúdos vocabulares dos quais faz uso, agindo como analista da língua interessado não apenas em transmitir sensações e explorar emoções e estados de ânimo, mas em descobrir palavras e significados perdidos ou evitados na comunicação ordinária.

Sobre o mesmo quesito do incomum, em *Da morte* (HILST, 2017, *passim*), algumas ocorrências que se pode destacar são: “candente” (poema III), “passadiço”, “sépia” (poema V), “madeirames”, “rijezas”¹³⁸ (poema VIII), “avença” (poema XII), “disjunta” (poema XIV), “chanfrado” (poema XV), “coruscante” (poema XVI), “lenteza”, “poreja” (poema XVII), “cornadura” (poema XXI), “sonido” (poema XXIII), “empelicada” (poema XXV), “hausto” (poema XXXII), “ensombrar”, “paliçada” (poema XXXV), “sarrafo” (poema XL), “garrote” (poema II, parte 2), “calmoso”, “longal” (poema IV, 2ª parte).

Em *Poemas malditos* (HILST, 2017, *passim*), algumas das ocorrências que mais despertaram o interesse do olhar pelo inesperado de suas presenças são as seguintes: “coronhadas” (poema III), “parecença” (poema V), “pensadas” (poema VI), “luminescentes” (poema IX), “sumidouro” (poema XII), “rente” (poema XIII), “abastança”¹³⁹ (XIV), “escurezas”, “dessemelhança” (poema XX).

No caso específico de “pensadas”, tem-se a expressão de uma palavra utilizada no verso “[d]e pensadas asas” para caracterizar a ideia de que essas asas, pertencentes a um “magro corpo”, estão tortas ou pendendo para um certo lado (HILST, 2017, p. 413). Sobre “rente”, constante nos versos “[a]lguns me dizem que passaste / [r]ente alguém que gritava” (HILST, 2017, p. 418), pode-se afirmar que se trata de palavra muito recorrente na linguagem cotidiana do português brasileiro atual.

No tocante à primeira dessas palavras, Cunha (2010, p. 592) registra no verbete “pendência” o termo “penso” (“[d]o lat. *pensilis*”) com o sentido daquilo que está relacionado ao verbo pender. Sobre pensada, especificamente, não consta observação ou entrada em seu dicionário etimológico. Entretanto, dado o sentido no verso de Hilst, acredita-se que esteja relacionado ao mesmo sentido do verbo em questão. Da segunda, apenas se atém a afirmar que é palavra de origem desconhecida.

¹³⁸ Palavras terminadas em “-ez”, “-eza”, para Cunha (2010, p. 345), são aquelas “que se documentam em substantivos de cunho popular e/ou semierudito, com a noção de ‘qualidade, propriedade’”.

¹³⁹ Palavras finalizadas tanto nos sufixos “-ença”, “-ência” quanto em “-ança”, “-ância”, de acordo com Cunha (2010, p. 294), “formam substantivos oriundos de verbos, com significado de ‘ação ou resultado de ação, estado’”. Ambas as observações indiciam as experiências de Hilst em busca de um estilo que conjugasse registros vulgares (linguagem popular e coloquial) com o erudito ou que assim aparentasse ser.

Esclareça-se que por palavras pouco usuais está se fazendo referência àquelas que o leitor poderia considerar estranhas de encontrar em um poema ou que fornecessem alguma dificuldade para a compreensão da mensagem que o poeta tenha querido expressar devido ao fato de se desviarem de um registro e uso mais habitual e que mesmo para o ofício literário soariam incômodas em certa medida, isto é, julga-se que não seriam as primeiras escolhas lexicais de um determinado poeta, mesmo experimentalista, e demonstram a preocupação de uma voz literária interessada em vasculhar as potencialidades da língua anuviadas pela construção de lugares-comuns de lirismo.

Portanto, *quaint words* são fugas, desvios da normalidade, são escolhas que pretendem, entre outras coisas, aprofundar a relação do criador com a matéria que lhe serve de instrumento mediador para a sua criação, refletindo o seu intenso comprometimento com o exercício da função de lapidador de ideias, as quais tomam forma real para os sujeitos no mundo justamente através das palavras, a tinta que preenche páginas e pinta universos.

Somados a alguns campos vocabulares que já foram comentados nas partes específicas dedicadas à discussão de cada um dos três livros selecionados da obra poética de Hilda Hilst, nota-se uma profusão de palavras advindas de vários outros campos que compõem uma zona de expressão singular.

Alguns que ainda precisam ser destacados são de palavras provenientes da **economia** (“dracma”), da **matemática** (“espiral”, “oblongo”, “retilínea”, “prisma”, “axioma”), da **química** (“ouro”, “prata”, “bronze”, “estanho”, “cobre”, “cobalto”, “estrôncio”, “cal”), da **anatomia** (“osso”, “medula”, “pupila”, “músculo”, “baço”, “neurônio”), da **botânica** (“seiva”, “trevo”, “cardos”, “papoulas”, “romãs”, “junco”, “acácia”, “palmeiras”, “hera”, “laca”, “cravos”, “cedro”), da **agricultura** (“favas”, “arrozais”, “couve”, “trigo”, “guano”), da **ornitologia** (“andorinha”, “rouxinóis”), da **astronomia** (“Saturno”, “Sírius”, “galáxias”, “Terra”, “Via Láctea”), da **música** (“moderato”, “aria”, “flauta”, “oboé”, “cornetim”, “bandolim”), da **zoologia** (“cavalinha”, “anta”, “leopardo”, “touro”), dos **utensílios domésticos** (“panela”, “cuias”, “bacia”), dos **tecidos** (“linho”, “seda”, “estopa”, “organdi”, “fiapo”), da **construção e partes de uma residência** (“passadiço”, “lenho”, “olaria”, “telhas”, “escadas”, “pátios”, “quinas”, “muradas”), de **embarcações** (“nave”, “carranca”, “proa”, “barcas”), da **geografia, geologia e suas áreas correlatas** (“rio”, “marés”, “mar”, “montanha”, “colina”, “prado”, “outeiro”, “monte”, “serrado”) (HILST, 2017, *passim*).

Nota-se que esses domínios podem ser agrupados em dois grandes grupos compostos de ciências bem definidas (economia, matemática, química, anatomia, botânica, agricultura, biologia e áreas correlatas, astronomia e áreas correlatas, geografia e áreas correlatas) em um

polo, e ramos do conhecimento menos institucionalizados ou que não gozam da condição de saberes cientificamente reconhecidos ou sejam identificados por paracientíficos, no outro (vida cotidiana e seus variados aspectos, filosofia, teologia, astrologia, ufologia, comunicação extrafísica).

As cores possuem igualmente uma função especular no universo hilstiano porque dão o tom de aparências para certas coisas ou figuras descritas pela poeta paulista. Algumas evidências que despontam em seus versos são dadas pelo vermelho, que às vezes é rubro ou carmesim. Pelo amarelo que se associa com o ocre. Além de outras que surgem com menor frequência, mas possuem importância naquilo que contribuem para caracterizar como o azul, o verde, o branco e o preto (negro, negrume, escuro), o cor-de-rosa, o púrpura, o lilás e o malva.

Nos versos estudados, destacam-se sensivelmente o vermelho que é a cor da vida, do sangue, de forças pulsantes ou da essência da vida e o preto que se manifesta naquelas ocorrências nas quais se apresenta como a fundura, o oco, a escuridão da existência, de um ser determinado, de um lugar real, no plano da expressão, ou apenas imaginado pelo eu lírico em suas anotações do mundo.

O preto é raramente nominado por esse rótulo em si, é mais negro, negrume ou escuro, também é símbolo do visceral, do animalesco, grotesco, do incerto ou de coisas, seres e emoções pouco definidas, servindo complementarmente como face contraposta ao branco ou em alguns casos sendo a face irmã dessa cor, a qual desponta tanto na claridade ou nos espaços iluminados quanto no branco como vazio que se apossa do ambiente e de organismos.

A aplicação de cores para coisas e seres na poesia de Hilst se alinha com os usos surpreendentes dado a elas pelos poetas metafísicos. Basta conferir como adquirem certos significados em seus versos. O vermelho (*red*), por exemplo, que também pode ser rubi (*ruby*), dá a cor dos atentados contra a doutrina religiosa no poema *Dies irae*, de Crashaw, no qual o eu lírico lamenta: “As conscientes cores do meu pecado / São o vermelho por fora e o pálido por dentro” (AUSTIN, 1992, p. 81)¹⁴⁰

Nesse caso, o significado está patentemente dado ao vermelho pela referência que admite. Já sobre o pálido, que seria um desdobramento do branco, a intenção referencial é aos efeitos que o desvio provoca na vida do pecador, segundo Austin (1992), rememorando-se a lição paulina em Romanos (6, 23), quando o texto bíblico sentencia que “o salário do pecado é a morte” (THE BIBLE, 2008, p. 195, grifo do autor).¹⁴¹

¹⁴⁰ No original: “*The conscious colors of my sin / Are red without & pale within.*” Aqui, *without* está com seu sentido arcaico de uso na literatura, significando o que está fora (*outside*).

¹⁴¹ No original: “*the wages of sin is death*”.

Austin (1992) ainda reforça que os poetas metafísicos apelaram muito às cores para caracterizar elementos de seus universos particulares, destacando que Vaughan privilegiava em seus poemas o branco e o verde, na função adjetiva, compartilhando o gosto pela primeira com Crashaw. Entretanto, enquanto para Vaughan o branco simbolizava expressões positivas, para Crashaw essa cor obteve sentidos que podem ser descritos como sensuais.

Esse conjunto vocabular é um dos responsáveis pela construção de uma lírica que intenta tocar a essência daquilo que descreve, frequentemente apelando para imagens pouco padronizadas e lançando sua rede para capturar palavras ainda não extremamente gastas nem mesmo pelo uso literário.

Tratam-se de palavras que a crítica dos poetas metafísicos denominou de pitorescas, rebuscadas, arcaicas ou desusadas (*quaint*) e que Hilst (2017, p. 278), confidenciando algumas ideias com Túlio, chamou de “palavras escuras” há muito esquecidas, guardadas em baús cerrados e silenciados há muito tempo. Apelando ao senso das gentes que é necessário resgatá-las de seu esquecimento milenar e dar-lhes vida nova.

Para Sueli de Melo Miranda (*apud* AMORIM, 2009, p. 311-312), a escrita hilstiana contém uma força de expressão poética, mesmo na prosa, que executa o trabalho de desbastadora “dos efeitos de sentido” das palavras e, em consequência disso, “estaria relacionada justamente à transmissão do que escapa à lógica fechada de um saber baseado em significado plenos e representáveis”.

Quer dizer, há uma intenção de tentar extrapolar as camadas discursivas do senso comum ou dos espaços de comunicação marcados pela banalidade da enunciação. Hilst propõe-se por essa prática de abraçar estranhezas ou sutis anormalidades vocabulares a necessidade da superação de ordens de homogeneização lírica, querendo contrariar algumas construções canônicas, apesar de não as romper completamente, e se posicionar pelas potências do intelecto na condição de uma das vozes da contraposição no interior da literatura brasileira contemporânea.

Graças a esse ímpeto criador que desafia e se incomoda com o guardado que a língua contém, os versos de Hilst são abertos. Declarações de vontade e de verdade disponíveis aos olhos e ouvidos. Sua escrita denuncia seu ânimo. Suas palavras expõem um espírito inquieto girando em torno de si mesmo, querendo abraçar o mundo, arrastar o outro constantemente posto à sua frente para um diálogo que em seu exagero comporta inteireza e atenção.

Um diálogo de águas, de margens, de cores e flores, de céus e milhares de outros planos existenciais, de animalidade, visceral e de ausências, de querer e não receber, doando para quem

não devolverá. Às vezes, é conversa com uma interlocutora esdrúxula, como diz ser no último verso do último poema do último livro comentado (HILST, 2017).

Esdrúxulo são os versos que contêm um acento específico na palavra final (dactílico), a qual é esdrúxula (proparoxítona) porque tem o acento recaindo na sua antepenúltima sílaba. Esdrúxula é a ideia explorada por Pessoa (transmutado em Álvaro de Campos) no poema *Todas as cartas de amor são ridículas*¹⁴², que Hilst como assídua leitora desse provocativo poeta metafísico português bem conhecia.

Interessante como na sua travessia por águas turbulentas, da metafísica de caráter filosófico para a lírica, Hilst deparou-se com Pessoa, confrontou-o em sincero diálogo de almas e agora novamente se depara com ele. Mas este é um Pessoa que como ela sofreu a pressão da força do tempo poético e completou a jornada.

Esdrúxulo é o universo poético hilstiano cheio de incoerências e paradoxalmente exato. Esdrúxula é a voz lírica de uma acrobata que se equilibrou nessa fina linha chamada tradição, ora pendendo para um extremo, ora para o outro, mas jamais pertencendo a nenhum desses opostos, preferindo a incerteza do meio do caminho.

Hilst não é o caso de poeta absolutamente metafísica. Mas a verve dessa dicção percorre a sua obra e dela escorre em transbordamento, concentrando-se mais em alguns momentos, afrouxando-se em outros. E quando soou mais metafísica, como Donne e sua geração, também soou estranha, como se seu bandolim estivesse propositalmente fora de tom, dissonante ou, como se diz popularmente, desafinado.

Foi pela arte de polir palavras que Hilda Hilst quis fazer contato com o mundo. A arte de polir palavras foi seu caminho para o diálogo, mas também foi sua abertura para a incompreensão alheia, como em algumas oportunidades comentadores e críticos se referiram ao seu trabalho, julgando-o sem consistência ou confuso. A arte de polir palavras, mesmo as mais extravagantes, garantiu-lhe um lugar sob esse sol disputadíssimo chamado de cânone literário. Panteão até ocupado por muitos, mas cujos círculos mais altos somente estão acessíveis a uns poucos.

Polir palavras é desafiar limites, chocar a audiência, agradar alguns ouvidos, desagradar outros. Entretanto, antes de polir para alcançar uma forma específica, é necessário escolher

¹⁴² Na edição em língua inglesa da obra de Álvaro de Campos, volume 2, há uma observação ao final segundo a qual esse foi o último poema de tal heterônimo pessoano, escrito cerca de um mês antes de sua morte. Na versão em inglês, a palavra esdrúxula é traduzida como *extravagant*, a qual é definida com os seguintes significados “extravagante, excêntrico, exagerado e também proparoxítona, dactílo” (PESSOA, 2009, p. 184).

porque o escrito haverá de sobreviver à mão que o escreveu, ao intelecto que o pensou, nem sempre havendo tempo e espaço necessários para um retorno, apagamento e substituição.

O saldo que resta da observação do vocabulário hilstiano não é extremamente positivo ou negativo, está posto no meio-termo das possibilidades da escrita, já que é possível avaliar a seleção lexical de um autor e a frequência de determinados termos ou expressões que fazem parte de seu estilo, mas as suas intenções artísticas obviamente residem em si.

Dessa forma, o saldo obtido com tal exercício de leitura e avaliação aponta para o reconhecimento intermediado¹⁴³ de que em mais esse eixo que é o do corpo de palavras, Hilst se aproximou da tradição da poesia metafísica inglesa porque suas escolhas bem demonstram que na esteira dessa dicção ela também ousou construir imagens que muito mais que lidas precisavam ser decifradas, como quebra-cabeça (*puzzle*) que o leitor tivesse de montar ao reunir suas peças, devendo estar preparado para lidar com algumas lacunas, as quais terá de preencher com sua força própria de interpretação.

¹⁴³ Porque atravessou outras vozes antes de chegar na poeta paulista.

O encontro com o inefável, testemunhos de caminhada

Houve uma conclusão que se anunciou desde o início da trajetória que agora atinge um ponto de encontro, à guisa de encerramento. Essa conclusão básica indicava que Hilda Hilst não se reduziu à condição de imitadora de Donne e seus seguidores, mas foi uma genuína representante dessa tradição literária, que é a metafísica, e inovadora do estilo para além do solo em que primeiro floresceu.

Tocando esse ponto de ancoragem provisório, é razoável acreditar que os elementos motivadores e condutores, que primeiro despertaram o interesse em direção à tentativa de se demonstrar a validade dessa premissa fundamental, encontram-se devidamente contemplados na exposição que se seguiu.

Pela aplicação do olhar intertextual e metodologicamente mergulhando nas turvas águas da poesia, como explorador de altas profundidades ainda adquirindo experiência no ofício de vida selecionado, considera-se que tendo sido postas em contato e confronto tradições divergentes, vozes distantes no tempo e no espaço, as quais apenas se podem conhecer em razão da força emanada do fazer poético, uma força para além das potencialidades físicas, em parte a tarefa previamente delineada aqui se finaliza, apesar disso, deixando muito para ser dito.

E a incompletude não traduz o fracasso do pesquisador. A incompletude, na verdade, é o lugar que se imaginava alcançar na esperança de que em outros momentos, talvez por outros olhares, mas com a certeza de que outras subjetividades irão se comprometer em dar seguimento ao que se guardou para um depois fixado no horizonte da existência.

Assim como da poesia metafísica, em geral, e dos versos de Donne, em particular, houve críticos que sustentaram a identificação de um caráter revolucionário e inovador, a respeito de Hilda Hilst também emanaram os mesmos juízos artístico-estéticos, quando se mantém diante dos olhos a sua produção poética.

Entretanto, para além da ideia de terem sido tanto os ingleses quanto a brasileira inovadores ou contra alguma ordem poética canônica, foram, sem qualquer sombra de dúvida, poetas que orientaram seus versos para as alturas do ser, para o inefável que circunda tudo o que existe.

Escavando-se cada canto do *corpus* selecionado, buscando-se iluminar os esconderijos hilstianos em suas sutilezas fundamentais, a tese passeou por uma infinidade de percepções e cenários que foram construídos por uma poeta profundamente interessada no exercício de subtrair o verniz da superfície da palavra e pôr à mostra alguns dos significados mais latentes que o verbo humano pode conter.

Não é sem assombro que as linhas finais deste estudo são alcançadas, respirando-se ainda com dificuldade mesmo já mais próximo da sentença de encerramento porque a sombra portentosa dessa que eternamente se definiu como uma articuladora de ideias não alivia o extremo calor que seus versos fazem incidir sobre o rosto cansado do caminhante.

Hilst é densa, por outro lado, seu texto não é intransponível, mas demanda cuidado na leitura porque engana o olhar apressado. Quem sabe a suposta complexidade que lhe foi atribuída resulte da impaciência de quem pretendeu acessá-la sem a economia temporal necessária para desvendar suas charadas em verso.

Ler Hilst não é como descobrir a numeração de um cofre e acreditar que todos os seus mistérios serão revelados quando a combinação for adequadamente depositada no dispositivo configurado para tal, pois ao abrir o repositório, talvez o que esteja em seu interior não seja aquilo que um leitor em potencial esperasse encontrar, porque talvez não haja o que encontrar, às vezes o que se busca já é a própria busca.

Hilst é prova incontestada disso. A poeta paulista percorreu por mais de 40 anos de escrita uma força que sempre esteve dentro de si, pois foi um desejo que brotou de seu interior e se projetou como ente autônomo para o mundo das aparências, iludindo seus sentidos ao fazê-los acreditar que estava ao alcance, mas não podia ser tocado.

Essa expressão que percorreu uma vida inteira é o inefável, algo mais intuitivo, mais transcendente e transcendental que racional. É pensável, mas não possível de se reduzir às potências do intelecto porque foi projetado para ser muito mais percebido e guardado nos sentidos que exaustivamente teorizado pela razão.

Desse objeto único e de contornos indefinidos fez o motivo de seu poetizar. Poetizando-o ainda quando acreditava estar falando de outros assuntos. Até que enfim compreendeu, sua vida e obra eram uma teia atravessada pelo inefável de todas as formas, fosse como amor, como entendimento de quão breve é uma existência humana ou como tentativa de verbalizar o extenso universo que se condensa na ideia da divindade.

Quando Hilst tomou consciência de que o inefável era a sua tarefa de vida e morte, operou-se em sua obra a virada que definiu o encontro com a poesia dos metafísicos ingleses porque eles também estiveram à procura desse mesmo indizível, capturando-o circunstancialmente no espaço infinito de um verso.

Incomodada em como iria representar essa força sobre-humana, a poeta paulista reorientou sua escrita para mergulhar nas águas turbulentas dos conceitos filosóficos que a permitiriam surgir na outra margem renovada e completamente modificada pela experiência na qual deveria empenhar todas as suas energias para fazer chegar a outros mais o que vislumbrou.

Esse momento, coincide com o seu retorno à poesia, em 1974. Um retorno que afinou seus sentidos para que o mar de sensações metafísicas pudesse fluir de sua pena. E no mesmo compasso de uma nota suspensa no ar, lá estava Hilst, desvelando o indizível, poetizando nas fronteiras do ser, sem receio de fracassar.

Se este estudo foi capaz de demonstrar como cada um desses passos foi cuidadosamente dado por ela, na travessia do fundamento metafísico estritamente filosófico para o lírica e desordenadamente metafísico, em seu vínculo com a tradição inglesa, se isso foi efetivamente cumprido, independente das incertezas que não puderam devidamente ser esclarecidas, restando em aberto nas margens das páginas e em cada linha, foi porque, da altura de seu trajeto essencial, Hilst permitiu o dilatar de seus versos para uma fuga de significados.

Nesse instante da caminhada, não sendo mais possível retornar ao ponto de partida, porque a linha estendida sobre o abismo foi propositalmente rompida, resta a impressão de que Hilda Hilst é tanto a continuadora de uma tradição poética tricentenária quanto a iniciadora de uma tendência no interior desta que se ramifica como galho de árvore, atualizando aquela lírica de dicção elevada.

Se todas as asserções enunciadas ao longo da tese correspondem efetivamente em grau e intensidade aos objetivos propostos e cumprem o ciclo iniciado muitos parágrafos atrás, então aqueles que se comprometerem com a leitura deste texto haverão de concordar que Hilda Hilst respirou metafísica em todos os sentidos, bem como que uma parcela de sua poesia é precisamente metafísica, no sentido que se explorou exaustivamente.

Seja em *Júbilo*, em *Da morte* ou em *Poemas malditos*, esse ar metafisicamente litúrgico que preencheu o ambiente se deixou respirar, por isso tantos foram os indícios que se pôde apurar nos versos circunscritos ao *corpus* delimitado e sobre o qual se sobrevoou analiticamente, sem perder de vista a cautela necessária para se evitarem armadilhas corriqueiras como aquelas que apontam para uma direção quando em si são miragens apenas para desviar o olhar.

Está tudo lá. Está tudo dito na medida do que foi possível realizar. Está tudo na página. Marcado pela tinta que se contrasta com o vazio anterior, o vazio de antes do início da peregrinação, quando apenas se supunha o que hoje se sustenta na condição de fato literário: há uma riqueza liricamente metafísica a ser descoberta. Hilst é uma dessas imensas vozes da literatura brasileira que aguardam silenciosamente para serem retiradas de seu sossego abissal e serem transportadas para o espaço da nomeação.

Com sua fina e espirituosa (*witty*) ironia dissonante, Donne, sem estar plenamente consciente disso, iniciou um movimento que certamente não podia prever os contornos e

alcance que viria a tomar, sequer que se tratava de um movimento, ainda menos de ordem literária.

Apesar disso, é justamente devido ao seu gênio poético inovador e inquieto que hoje se tornou possível louvá-lo e reconhecer seus méritos através de outras vozes, como é o caso em tela, de Hilda Hilst. Não se podendo esquecer quanta tinta escorreu em forma de crítica desfavoravelmente arquitetada contra todos aqueles que efetivamente se pode nomear de poetas metafísicos.

A poesia metafísica definitivamente não foi criada para pertencer a um terreno. A despeito de este detalhe não ter estado patente séculos atrás. Uma poesia tão plena de possibilidades e circunstâncias valorativas certamente haverá de se tornar cada vez mais conhecida.

E assim como esta pesquisa recortou alguns dos momentos poéticos de Hilst para dar novo significado e ânimo a uma vertente lírica ainda mal compreendida, suspeita-se que outras mais virão, iluminando trajetórias e vozes legadas ao anonimato, provocando incômodos existenciais e dando forma e conteúdo a imagens aparentemente divergentes, mas que pelos artifícios da musa metafísica se reúnem para espantar o intelecto e agraciar os sentidos.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. – 5. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ACHTEMEIER, Paul J. (Gen. Ed.). **The HarperCollins Bible Dictionary**. HarperCollins Publishers Inc., 1996.
- ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. **Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst**. Manaus: Editora Valer, 2011.
- ALLEN, Graham. **Intertextuality**. Second Edition. London and New York: Routledge, 2011.
- ALMEIDA, Arlene Leite de. **A nomeação da morte: uma leitura de *Da Morte. Odes Mínimas*, de Hilda Hilst**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Rondônia/UNIR. Porto Velho, Rondônia, 2015.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de. **A (meta)física poética em Hilda Hilst**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2005.
- ALMEIDA, Sherry Morgana Justino de. **Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do êxtase de Hilda Hilst: uma escritura teatral**. Tese (Doutorado em Letras – Teoria Literária) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, O Autor, 2013.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de. A recepção da obra de Hilda Hilst: breves apontamentos. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (orgs.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 301-319.
- ARISTÓTELES. **The Nicomachean ethics**. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- _____. **Metafísica**. Vol. II, 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.
- AUSTIN, Frances. **The language of the metaphysical poets**. London: Macmillan Press, 1992.
- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Ter sido estar sendo – a prosa poética de Hilda Hilst**. Curitiba: CRV, 2018.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. – 3. ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BALDICK, Chris. **The concise Oxford dictionary of literary terms**. Oxford, OX: Oxford University Press, 2001.
- BECKER, Ernst. **The denial of death**. New York, NY: The Free Press, 1975.
- BLOOM, Harold (ed.). **John Donne and the metaphysical poets**. New York, NY: Infobase Publishing, 2008.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BUSH, Douglas. **The renaissance and english humanism**. Canada: University of Toronto Press, 1962.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____. **O albatroz e o chinês**. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARTER, Ronald; MCRAE, John. **The Routledge history of literature in english**. London: Routledge, 2017.

CHARLTON, Kenneth; SPUFFORD. Literacy, society and education. *In*: LOEWENSTEIN, David; MUELLER, Janel. **Early modern english literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 15-54.

CINTRA, Elaine Cristina. A poética do desejo em Hilda Hilst. *In*: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (orgs.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 43-67.

CIRLOT, J. E. **A Dictionary of symbols**. London: Routledge, 1971.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. *In*: HILST, Hilda. **Poesia (1959-1979)**. São Paulo: Editora Quíron Limitada, 1980. p. 275-325.

_____. Da poesia. *In*: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Número 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. p. 66-79.

COLLI, Giorgio. **La nascita della filosofia**. Milano: Adelphi Edizioni, 1978.

COLLMER, Robert G. The function of death in certain metaphysical poems. **Brno studies in English**, vol. 6, p. 147-156, 1966. Disponível em: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/118017>. Acesso em: 12 set. 2021.

CORNS, Thomas N. **A history of the seventeenth-century english literature**. Oxford, OX: Blackwell Publishing, 2007.

CRUTTWELL, Patrick. The love poetry of John Donne: pedantique weedes or fresh inventions? *In*: BRADBURY, Malcolm; PALMER, David. **Metaphysical poetry**. London: Edward Arnold Publishers, 1970. p. 11-39.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. revista pela nova ortografia. – Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

DAEMS, Jim. **Seventeenth-century english literature and culture**. London: Continuum, 2006.

DAICHES, David. **A critical history of english literature: from the beginnings to Milton**. London: The Ronald Press Company, 1996.

DAUNT, Ricardo. **T. S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven**. São Paulo: Landy Editora, 2004.

DENONAIN, Jean-Jacques. **Thèmes et formes de la poésie “metaphysique”**. Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

DESTRI, Luisa de Aguiar. **De tua sábia ausência: a poesia de Hilda Hilst e a tradição da lírica amorosa**. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2010.

_____; DINIZ, Cristiano. Um retrato da artista. *In*: PÉCORA, Alcir (org.). **Por que ler Hilda Hilst?** – São Paulo: Globo, 2010. p. 31-55.

DIAS, Maria Heloísa Martins. Agda em dois tempos: a obsessão por corpo e linguagem em *QADÓS* de Hilda Hilst. *In*: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (orgs.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 23-41.

DUNCAN, Joseph E. **The revival of metaphysical poetry: the history of a style, 1800 to the present**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1959.

ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. *In*: ELIOT, T. S. **The complete prose of T. S. Eliot**. Volume 2. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2014. p. 105-114.

_____. The varieties of metaphysical poetry: three lectures delivered at the Johns Hopkins University, Baltimore, USA in January 1933. *In*: ELIOT, T. S. **The complete prose of T. S. Eliot**. Volume 4. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2015. p.709-757.

EMDEN, Joan van. **The metaphysical poets**. London, Macmillan Press, 1986.

FELINTO, Marilene. Hilda Hilst, 69, para de escrever: “está tudo lá”, 1999. *In*: DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013. p. 183-187.

FERRARI, Sandra Aparecida Fernandes Lopes. **Lírica e interlocução em Hilda Hilst**. Tese (Doutorado em Letras) – São José do Rio Preto, SP: Universidade Estadual Paulista, 2016.

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

FROMM, Erich. **The art of loving**. London: Thorsons, 1995.

GOMES, Aíla de Oliveira. **Poesia metafísica: uma antologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRIERSON, Herbert J. C (ed.). **The poems of John Donne**. Volume II. Oxford: Clarendon Press, 1912. p. 1. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.45867/mode/2up>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. **Metaphysical lyrical and poems of the seventeenth century: Donne to Butler**. Oxford: Oxford University Press, 1965.

GRONDIN, Jean. **Introduction à la métaphysique**. Canada: Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.

HERINGER, Victor. Posfácio. *In*: HILST, Hilda. **Da poesia**. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 532-550.

HILST, Hilda. **Da poesia**. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HINMAN, Robert B. The apotheosis of Faust: poetry and new philosophy in the seventeenth century. *In*: BRADBURY, Malcolm; PALMER, David. **Metaphysical poetry**. London: Edward Arnold Publishers, 1970. p. 149-180.

HOAD, T. F. (ed.). **The concise Oxford dictionary of english etymology**, Oxford: Oxford University Press, 1996.

JENSEN, H. James. **A glossary of John Dryden's critical terms**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969.

JOHNSON, Samuel. **A dictionary of the english language**. Volume II. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1818. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.93963/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 19 jan. 2021.

_____. **The lives of the poets: a selection**. Oxford, OX: Oxford University Press, 2009.

KAZANTZAKIS, Nikos. **Report to Greco**. London: Faber and Faber, 2001.

KING, Bruce. **Seventeenth-century english literature**. New York, NY: Schocken Books, 1982.

KIRBY-SMITH, H. T. **The celestial twins: poetry and music through the ages**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.

LOVE, Harold; MAROTTI, Arthur F. Manuscript transmission and circulation. *In*: LOEWENSTEIN, David; MUELLER, Janel. **Early modern english literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 55-80.

MACKENZIE, Donald. **The metaphysical poets**. London: Macmillan Press, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. – 2.ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações**. Porto Alegre: FAPA, 2009.

MOIRAND, Sophie. Dialogismo. *In*: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2006. p. 160-163.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia & utopia**: sobre a função social da poesia e do poeta. São Paulo: Escrituras, 2007.

MORRIS, Adam. Hilda Hilst, metaphysician. *In*: MORRIS, Adam; CARVALHO, Bruno (eds.). **Essays on Hilda Hilst**: between Brazil and World Literature. Palgrave Macmillan, 2018. p. 75-91.

NEGRI, Paul (ed.). **Metaphysical poetry**: an anthology. New York: Dover Publications, 2002.

NETHERCOT, Arthur H. The term “metaphysical poets” before Johnson. **Modern Language Notes**, Vol. 37, N. 1, p. 11-17, jan., 1922.

_____. The reputation of the “metaphysical poets” during the age of Johnson and the “romantic revival”. **Studies in Philology**, Vol. 22, N. 1, p. 81-132, jan., 1925.

OTÁVIO FILHO, Rodrigo. Sincretismo e transição: o penumbrismo. *In*: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**. Vol. IV. 7. ed. rev. e atual. – São Paulo: Global, 2004. p. 541-592.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÉCORRA, Alcir (org.). Nota do organizador. *In*: _____. **Por que ler Hilda Hilst?** – São Paulo: Globo, 2010. p. 7-29.

_____. Notas sobre a fortuna crítica de Hilda Hilst. *In*: DINIZ, Cristiano. **Fortuna crítica de Hilda Hilst**: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018). Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2018. p. 8-17.

PEREIRA, Maria do Carmo Rosa. **O banquete das palavras**: intertextualidade na lírica hilstiana de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2016.

PESSOA, Fernando. **Poemas completos de Alberto Caetano**. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. **The collected poems of Álvaro de Campos**. Vol. 2 (1928-1935). Translated by Chris Daniels. Exeter, UK: Shearsman Books, 2009.

PIRES, Antônio Donizeti. O fio de Ariadne da poesia-novelo de Hilda Hilst: ensaio descontínuo. *In*: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (orgs.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 91-112.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O modernismo na poesia. *In*: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**. Vol. IV. 7. ed. rev. e atual. – São Paulo: Global, 2004. p. 43-229.

REALE, Giovanni. Ensaio introdutório – capítulo primeiro. *In*: ARISTÓTELES. **Metafísica**: volume I. – 5. ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2014. p. 27-36.

ROBBINS, Robin (ed.). **The complete poems of John Donne**. Harlow, UK: Pearson, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. *In*: HILST, Hilda. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 10-7.

SHARP, Robert Lathrop. The pejorative use of metaphysical. **Modern Language Notes**, Vol. 49, N. 8, p. 503-505, dec., 1934.

SILVA, Márcio Bolda da. **Metafísica e assombro**: curso de ontologia. São Paulo: Paulus, 1994.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Cantares de encontros, partidas e contradições (uma leitura de *Cantares*, de Hilda Hilst). In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e (orgs.). **Roteiro poético de Hilda Hilst**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 113-156.

SMITH, W. Bradford. What is metaphysical poetry? – *The Sewanee Review*, Vol. 42, N. 3, jul-sept., p. 261-272, 1934.

STAINER, John; BARRETT, William (ed.). **A dictionary of musical terms**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

THE BIBLE. **Authorized King James version**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2008.

VÁRIOS AUTORES. Das sombras - entrevista. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Número 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. p. 25-41.

VOGT, Carlos. Confluências: da amizade. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Número 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. p. 18-20.

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e a poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ZENI, Bruno. Hilda Hilst. In: DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 175-181.