

MARGARIDA CLARA VASCONCELOS VICENTE BARBOSA

**GEOFFREY HILL - POÉTICA DA
REDENÇÃO?**

**TESE DE DOUTORAMENTO
EM
ESTUDOS INGLESES**

UNIVERSIDADE ABERTA

Lisboa, 2014

**Margarida Clara Vasconcelos
Vicente Barbosa**

**Tese de Doutoramento em
Estudos Ingleses**

**Geoffrey Hill –Poética da
Redenção?**

**Collected Poems & Poetry as Menace and
Atonement**

apresentado à

Universidade Aberta

**Orientada pelo Professor Doutor
Mário Fernandes Avelar**

À memória dos meus pais

Agradecimentos

Quero expressar os meus agradecimentos a todos os que, de algum modo, me ajudaram a iniciar e prosseguir esta tese. Em primeiro lugar, ao meu orientador, Professor Doutor Mário Fernandes Avelar, pelo seu grande e inexpressável encorajamento, pela sua inestimável ajuda tanto pelo seu rigor científico como pela sua sabedoria e psicologia na forma como levanta questões sobre as quais se tem que reflectir, respeitando soberanamente a forma pessoal do trabalho que estava a ser realizado.

Agradeço à minha família que me apoiou, especialmente, a minha irmã Ana Maria que teve que assumir responsabilidades familiares extras para que pudesse ter mais tempo livre para a minha tese.

Agradeço ao Monsenhor Feytor Pinto que me encorajou e generosamente me concedeu licença de três meses para concluir a minha tese e agradeço às colegas, Senhora D. Ana Girão Ferro e Dr^a Maria Guiomar Freire que se prontificaram a colaborar para que isso fosse possível.

Uma palavra de agradecimento aos Serviços interbibliotecários da Biblioteca Nacional, facultando-me a leitura de imensas obras vindas de vários países, destacando-se os Estados Unidos, donde recebi a maioria das obras e muito particularmente da Universidade de New York.

Resumo

Esta tese tem como objectivo investigar o conceito de “Atonement” na poesia e na ensaística de Geoffrey Hill, centrando-se em alguns de *Collected Poems* e no ensaio “Poetry as ‘Menace’ and Atonement”. Partindo da análise de, “Genesis”, e passando por alguns problemas de cariz histórico, como “The Plantagenet Kings” e poemas sobre o holocausto, conclui-se com a análise da sequência “Lachrimae”.

A nossa análise demonstra que, se o primeiro poema está centrado na criação divina e na criatividade poética, não deixa de apresentar aquilo que vai constituir o centro de interesse de Hill, poesia de carne e sangue, poesia do sofrimento que, pela sua própria pungente exibição, é redentora. Redime, deste modo, a história, enquanto testemunho e enquanto antídoto contra a destruição do homem, e faz a reparação e expiação pelas vítimas e mártires. A figura de Cristo Crucificado é analisada como o Redentor por excelência, aproximando-se dos poetas meditativos, exibindo porém, uma forte semelhança com os místicos como Teresa de Ávila, João da Cruz, e nos tempos modernos, Teresa de Calcutá e Simone Weil.

Através de ambiguidades e paradoxos, no jogo polissémico de sentidos e sons e na luta redentora com a linguagem decaída, a expensas da plasticidade e etimologia das mesmas, o “Atonement” vai-se revelando como Redenção estética e ética e apontando qual nuvem luminosa para o universo teológico. Conclui-se que essa é a forma de Hill responder ao veto contra a poesia após o holocausto e sentenciado por Adorno ou a recusa de a arte testemunhar o sofrimento, segundo a opinião de Arnold e Yeats.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the concept of "Atonement" in poetry and essays by Geoffrey Hill, focusing on some poems taken from *Collected Poems* and the essay: "Poetry as' Menace 'and Atonement'. Based on the analysis of the first poem, "Genesis", going through some problems of historical documents, such as "The Plantagenet Kings" and poems about the Holocaust, it is concluded with the analysis of the sequence "Lachrimae".

Our readings shows that although the first poem is centered in divine creation and poetic creativity, it sets out what will be the center of interest of Hill, poetry of "flesh and blood", poetry of suffering that, by its very poignant display is redemptive. This kind of poetry redeems the story, as a witness and as an antidote to the destruction of man; it makes atonement and reparation for the victims and martyrs; it presents the figure of the crucified Christ as the Redeemer par excellence. In this way, Hill approaches the meditative poets, showing however, a strong resemblance to the mystics as Teresa of Avila, John of the Cross and, in modern times, Teresa of Calcuta and Simone Weil.

Through ambiguities and paradoxes in polysemous play of senses and sounds, and in the redemptive struggle with fallen language at the expense of plasticity and etymology of the same, the "Atonement" will be revealing as aesthetic and ethical Redemption as a luminous cloud pointing to a theological universe. Our work shows that this is how Hill responds to the veto against poetry after the Holocaust, sentenced by Adorno, or the refusal that art is able to bearing witness to the suffering, according to Arnold and Yeats.

ÍNDICE

	Páginas
INTRODUÇÃO	1
1. A REDENÇÃO OUTRA FACE DE “ATONEMENT”	11
1.1 O POEMA “GENESIS”, PONTO DE PARTIDA DETERMINANTE PARA A COMPREENSÃO DA REDENÇÃO NA POESIA DE HILL	11
1.2 RELAÇÃO PARADIGMÁTICA ENTRE A CRIATIVIDADE POÉTICA, A CRIAÇÃO E REDENÇÃO	30
1.3 RELAÇÃO E POSSÍVEL IDENTIFICAÇÃO DE REDENÇÃO E “ATONEMENT” NA TEOLOGIA DE EXPRESSÃO INGLESA	35
2. A REDENÇÃO DA HISTÓRIA ATRAVÉS DE ALGUNS POEMAS DE HILL – PERSPECTIVA ÉTICA DE “ATONEMENT”	38
2.1 REQUIEM FOR THE PLANTAGENET E KINGS E FUNERAL MUSIC	48
2. 2 POEMAS SOBRE O HOLOCAUSTO – SEGUNDA GRANDE GUERRA	73
2.2.1 A PROFANAÇÃO DOS MORTOS PELOS ARTISTAS E POLÍTICOS	84
2.2.2 A INOCÊNCIA, VÍTIMA DA EXCELÊNCIA TÉCNICA	86
3. DIMENSÃO RELIGIOSA DE “ATONEMENT” EM ALGUNS SONETOS DE HILL	103
3. 1. OS SONETOS “ANNUNCIATIONS” COMO EVENTUAL PARADIGMA DA RELAÇÃO ENTRE O RELIGIOSO E O LITERÁRIO	103
3. 2 OS SONETOS “LACHRIMAE” COMO EXPRESSÃO AMBÍGUA DE “ATONEMENT” NO SENTIDO RELIGIOSO – RELAÇÃO COM A ARTE POÉTICA	148
4. “ATONEMENT” NO ENSAIO DE HILL “POETRY AS ‘MENACE’ AND ‘ATONEMENT’”	234
5. CONCLUSÃO	347
BIBLIOGRAFIA	365

INTRODUÇÃO

Uma tese sobre Geoffrey Hill, poeta e crítico contemporâneo, afigura-se-nos de particular relevância, pois apesar de ser considerado um dos maiores, senão o maior poeta inglês contemporâneo, não tem um largo público leitor como os seus contemporâneos. Comenta Harold Bloom: “Strong poetry is always difficult, and Geoffrey Hill is the strongest British poet now alive, though his reputation in the English speaking world is somewhat less advanced than that of his contemporaries” (Bloom, 1986: contracapa).

No entanto, tem havido um interesse crescente por parte quer de investigadores quer de críticos literários face a este poeta, em cuja poesia descobrem um manancial inesgotável de beleza, música e sentido, originado pela exploração dos recursos e potencialidades da palavra, da sua força paradoxal simultaneamente coerciva e ancilar a que os seus ensaios dão expressão em forma de crítica literária.

Esta tese tem, como objectivo investigar o conceito de “Atonement” na poesia e na ensaística deste poeta inglês contemporâneo, atentando, em particular, no modo como esse conceito funciona tanto na caracterização de uma poética como no processo de escrita da própria poesia. Não pretendemos explorar toda a obra de Geoffrey Hill, como nos parece óbvio. Os objectos impulsionadores desta pesquisa serão, assim, os seus poemas recolhidos em *Collected Poems* que, de alguma forma, ilustram este complexo conceito, e o ensaio “Poetry as ‘Menace’ and Atonement”, embora outros ensaios seus sejam convocados, sempre que oportuno. É neste âmbito que se situa a nossa reflexão.

É de se salientar, além disso, que não existem investigações de fundo esse tema em Geoffrey Hill, pelo que consideramos pertinente um

trabalho que incida, de forma exaustiva, sobre um tópico relevante da sua poesia, articulando-o com a reflexão teórica por ele mesmo levada a cabo, e expressa nos seus ensaios.

O tema de “atonement” nos poemas de *Tenebrae* foi tratado numa conferência pelo Professor Ricks, de um modo sumário, mas não superficial, o que aliás não se coadunaria com este poeta e crítico, nem com o conhecimento que tem de Geoffrey Hill. Oportunamente faremos menção a esta conferência e enquadraremos o nosso trabalho em relação à mesma, apontando essencialmente a diferença de perspectiva e não negligenciando, como é óbvio, os benefícios colhidos da sua leitura.

Não começaremos por clarificar o conceito de “atonement”, uma vez que é um termo bem conhecido na língua Inglesa. Contudo, no primeiro capítulo abordá-lo-emos de um modo sumário sob o ponto de vista teológico. Será a leitura do conjunto dos poemas escolhidos e analisados e o ensaio sobre este tema, que irão revelando progressivamente o conteúdo do mesmo na perspectiva hilliana.

Geoffrey Hill faz ressaltar na sua Poética, tanto na poesia como na prosa, numa linguagem e num estilo alusivo, a relação entre estética e ética, e a sua correlação com o universo religioso, e a responsabilidade do escritor da poesia face ao público. Hill não consola nem conforta. Os seus temas, como o seu estilo, são complexos, como também é complexa a compreensão da culpa moral e do “atonement” que lhe está intimamente ligado.

O facto de Hill se mover num quadro paradigmático bíblico e cristão, exige uma análise preliminar sobre a convocação daquele conceito neste contexto por parte do leitor que pretende tomar contacto com o seu complexo pensamento e com a sua, ainda mais, complexa expressão poética. Importa, todavia, esclarecer que a relação da sua

Poética com a Teologia no âmbito de “atonement”, não surge segundo a perspectiva do teólogo que aborda a literatura, mas antes na do investigador da Literatura que se aproxima das fontes bíblicas e teológicas buscando nelas uma luz fontal desses poemas e da própria Poética. Usaremos ao longo da investigação a *King James Authorized Version*, não apenas pelo facto de ter sido nesta versão que ouvimos Geoffrey Hill ler um salmo numa conferência na Trinity College.¹ Com efeito, sabendo a preferência que ele deposita nessa tradução e na de Tyndale que lhe antecede (Hill, 2008: 290; 335), consideramos que ele recorrerá àquela versão.

O papel eventualmente subsidiário da Teologia, ou simplesmente da Bíblia, não significa, porém, a supremacia da Literatura sobre a Teologia, mas unicamente delimita o âmbito e objectivo desta investigação, isto é, o de desvendar o papel de Geoffrey Hill, enquanto poeta e enquanto crítico, na caracterização da poesia como “atonement”.

Não poderemos, todavia, pretender encontrar um caminho único que nos conduza definitivamente ao seu argumento, devido ao facto de, tanto a teoria, como a prática, de Hill estarem marcadas de ambiguidade, a qual não será sinónimo de debilidade hesitante, mas antes de multifacetada potência criativa e ambivalência de sentidos e sons. Nessa perspectiva, tentou-se observar o carácter polissémico do conceito de “atonement”, atentando, nomeadamente, na sua dimensão de redenção, situada num contexto de linguagem com as suas forças paradoxais de coercividade, comunicabilidade, limites, incapacidade, na sua conexão com o mundo real e a sua história, e com o próprio escritor.

¹ Esta fonte obtive-a no início da minha investigação de Hill e convenceu-me a fazer as citações bíblicas nesta versão. Nessa altura não me pareceu necessário guardar o site. O vídeo já não se encontra disponível on line, o que não me permite indicá-lo.

Poeta e crítico, a sua crítica literária, embora centrada em autores vários, reflecte a sua experiência como artista da palavra, palavra carregada de história e de teologia, acabando por ser, de certo modo, uma leitura da história, do mundo dilacerado pela guerra, pela violência, por atentados à liberdade, mundo dividido e fragmentado de que a poesia não se pode alhear, antes, tem por missão torná-lo presente através do que me parece ser a *écriture du désastre*. É a partir dessa concepção que a denominação da poesia como “atonement” ganha a sua força e a sua acuidade, realizando assim a reconciliação e a reparação e a própria redenção. Coloca-se assim a questão de saber se a redenção é concebida em termos de vitória, ou antes como uma tomada de consciência face ao passado e aos seus erros, ilustrando, de um modo exemplar, o que diz Geoffrey Hartman a propósito da poesia após o Holocausto: “what is called for is not a redemptive or heroic vocabulary [...] but a “disaster notation”, ‘écriture du désastre’” (Hartman, 1994: 5).

Redimir poderá ser também testemunhar o sofrimento e, conseqüentemente, reparar e expiar. Importará, assim, reflectir sobre a forma como a poesia como testemunho do sacrifício é atestada na sua poética, tendo como objecto a sua persistente e quase obsessiva escolha de poemas de sofrimento e de martírio. Sendo o martírio uma forma de testemunho, aliás, como a própria palavra sugere, o poema de martírio poderá ser configurado também poema de testemunho. Importa, portanto, reflectir sobre este tópico, tendo presente a forma como o testemunho do passado recente e o testemunho do passado longínquo se configuram na poesia de Hill, eventualmente transformando a história em memória, memória do sofrimento, passando ela mesmo a ser um memorial. Neste âmbito, a figura de Cristo Crucificado ou Sofredor entrelaça-se com os outros mártires da história e com o poeta enquanto agente redentor

através da poesia. Tendo em mente o objectivo acima exposto, considerámos dever conceber a seguinte estrutura para esta tese.

O 1º capítulo pretende lançar as bases para a compreensão do “atonement” e a sua relação com a arte poética, partindo do termo “Redenção”, empregue neste poema de juventude. Não se tem a pretensão de se ser absolutamente conclusivo, mas sim de encetar os primeiros passos de uma árdua caminhada. Tem-se a consciência de que se vai iniciar a exploração de um terreno complexo e fértil, que não deixará de exigir esforço acompanhado de humilde esperança. Dividimos, assim, o 1ª capítulo em três subcapítulos: o primeiro toma o poema “Genesis” como ponto de partida para o desenvolvimento do tema, enquadrando o crescimento e maturidade do poeta num esquema de criação do Génesis e apontando determinantemente para a escolha de uma poesia de “carne e sangue”. Igualmente pretende-se perceber em que medida o ambiente da guerra, do sofrimento, funcionam como o Introito aos poemas que serão apresentados ao longo da tese, e em que sentido a redenção está já delineada. Com esse objectivo procederemos a uma análise detalhada do texto, tentando explorar os recursos imagísticos e simbólicos para finalmente nos fixarmos no que se apresenta como o cerne do poema dentro da perspectiva em análise. No segundo, baseando-se nos pressupostos anteriores, estudaremos, de um modo incipiente, a relação paradigmática entre a criatividade poética e a Criação, a redenção poética e a Redenção. Como a Redenção supõe a queda (‘fall’) e passa pela crucifixão, põe-se a questão de como equacioná-la com a poesia e a arte de fazer poesia. O pano de fundo religioso e a sua discutível relação com a poesia terá de estar sempre presente, pelas razões já apontadas, pretendendo investigar e não provar ideias já preconcebidas, exigindo para esta caminhada, uma dinâmica de escuta e criatividade. No terceiro, apresentar-se-á uma breve resenha

sobre a relação e eventual identificação entre “Atonement” e Redenção na teologia de expressão inglesa, investigando a história da formação do termo “atonement” e a sua inclusão como termo teológico e o impacto que terá tido na teologia protestante a partir do século XVI.

O 2º capítulo tem como objectivo analisar o tópico da redenção da História numa perspectiva ética. Está dividido em dois subcapítulos, precedida uma pequena introdução em que se procura ilustrar a importância que tem a história para Hill e em que medida esta é posta sob julgamento. Igualmente se vai aflorar em que termos é concebida a convivência com o transcendente, com o sagrado, e em que sentido atravessam os poemas. O primeiro subcapítulo tem como referência dois poemas sobre a História da Grã-Bretanha, e o segundo, poemas sobre o Holocausto. Esses poemas devem ser objecto de uma reflexão particular, devido ao facto de convocarem, de modo particular, o “atonement”, exibindo uma eventual alternativa ao silêncio a que Adorno condena os poetas após o Holocausto, e uma possível resposta quanto à capacidade de a arte testemunhar o sacrifício. Pela sua relevância, face à função e ao estatuto do poeta e da poesia no pós-II guerra, a especificidade deste conceito merecerá uma análise circunstanciada, procurando evidenciar o carácter ambíguo e ambivalente do seu poema, baseando-se na plasticidade das palavras no seu confronto com a história real dos homens. Embora os poemas sejam circunstanciados, contém em si a dinâmica da universalidade, o que, como adiante veremos, poderá eventualmente ser considerado uma forma da “at-one-ment” e de uma visão da poesia que não é nem paroquial nem abstracta-universal. O dilema da palavra e do silêncio será equacionado porque a própria história dos homens o exige na sua integração de forças díspares. Ter-se-á que pôr em questão a possibilidade de uma linguagem ética em situações de violência extrema e o modo como o poeta o realiza. A

intertextualidade será um elemento a ter em consideração, para permitir uma melhor compreensão e riqueza destes poemas e tentar perceber o multifacetado sentido do “atonement”, objectivo aliás, da própria tese.

O 3º capítulo, dividido em dois subcapítulos, tem por objectivo clarificar o conceito de “atonement” no sentido religioso. Como no 2º capítulo, sublinhar-se-á de forma prática a intertextualidade, desta feita, com outros poemas de Hill, com textos bíblicos ou comentários sobre os mesmos. O primeiro subcapítulo aborda os sonetos “Annunciations” como eventual paradigma da relação entre o religioso e o literário. Esta opção decorre do facto de esses sonetos constituírem em si uma Poética, pelo que consideramos ser essencial a sua análise detalhada. É de assinalar que o primeiro soneto é sobre a Palavra e o segundo, o Amor. Os temas de palavra, amor, sensualidade violência e morte tomam neste poema um carácter singular. Em que medida esses termos que atravessam a poesia de Hill, convivem com o próprio poeta e com os seus críticos e peritos da literatura será objecto de ponderação neste capítulo. Será igualmente considerado o carácter religioso e o modo como este é concebido na poesia ou na origem da poesia enquanto processo. Em que sentido se pode perceber o *atonement* ou redenção será sempre presente em todos os poemas e, com maioria de razão, nestes que consideramos resumirem de certo modo a Poética de Hill. O segundo subcapítulo analisa com algum pormenor os poemas “Lachrimae” do livro *Tenebrae*, como expressão ambígua do “atonement” religioso e a sua relação com a arte poética. O facto de Hill escolher como título do livro *Tenebrae* convida o leitor a situar-se no ambiente religioso e mesmo ritual e tirar as ilações que os poemas sugerem. Não será em vão que o autor tenha escolhido como tema dos sonetos, “Lachrimae”, apontando para uma tradição de poemas e estes escritos em sonetos.

A nosso ver, esses sonetos apresentam essencialmente a figura de Cristo como protótipo do mártir e desenvolvem um tipo de poesia meditativa na linha dos “metaphysical poets” e de outros místicos europeus. Contudo, devemos observar em que medida se distancia ou não de todos eles, tendo em conta a forma ambivalente e ambígua com que explora a semântica das palavras e a imagística paradoxal que apresenta. Através desses sonetos investigaremos a sua relação com a poética de Hill e exibiremos a forma como o poeta entrelaça o religioso e o poético e o humano nas suas expressões mais fortes e dramáticas. A intertextualidade será um dos instrumentos que usaremos na nossa investigação, sempre que tal nos pareça exigível para a sua compreensão e visão alargada do seu campo semântico, que julgamos ser a perspectiva de Hill.

O 4º capítulo reflecte sobre um ensaio particularmente relevante neste âmbito, “Poetry as ‘Menace’ and ‘Atonement’”, de molde a reavaliar o conceito de “atonement” e em que medida a perspectiva teórica de Hill ilumina ou não a sua prática, o que se poderá obter através de uma confrontação entre texto poético e reflexão teórica. Com efeito, a perspectiva que Geoffrey Hill desenvolve no seu ensaio é a de um teorizador-poeta, cuja Poética deriva da sua actividade criadora, e cujo *corpus* teórico, incidindo na crítica aos escritos de outros poetas, prevalentemente, modernos, projecta uma luz sobre os próprios poemas e constitui um valor em si mesmo, especialmente como representante de uma poética ética eivada de um forte sentido religioso. A reflexão sobre este ensaio justifica-se ainda pelo facto de Geoffrey Hill nos elucidar quanto à motivação e percurso intelectual e experiencial que o conduziram ao tema do presente Ensaio, estando bem explícitos que são de carácter não só técnico, como metafísico.

Tentaremos igualmente aproximarmo-nos do conceito da poesia em Hill através das declarações que faz sobre poemas de outros poetas que aprecia e de ensaios essencialmente escritos por poetas, ou mesmo escrito por outros críticos, de quem se aproxima ou se afasta, mesmo que este afastamento, revele, sem que o autor o queira, uma certa semelhança. O ensaio será lido e comentado passo a passo, pois de outro modo, poderíamos fazer declarações meramente genéricas que não contribuiriam para a compreensão do universo rico e nebuloso de Hill. A linguagem, como tal, usada por Hill, fará parte dos nossos interesses analíticos, porque fazem parte do interesse quase que primordial de Hill. A etimologia é história e esta deve ser recuperada: em que medida revela a complexidade do homem, em que medida ela é capaz de redimir, em que sentido redime? Com efeito, a estética literária de Hill é complexa e eticamente envolvida.

Tentaremos, portanto, observar em que medida Geoffrey Hill deixa no seu ensaio um questionamento forte à estética literária, em que medida não tem sido conivente com o sentimentalismo e cinismo da cultura contemporânea recente caracterizada pela obediência aos slogans, e aos sábios, pela sua adoração a carismas, feitiçaria, e tudo o que seja “technically sweet”.

Através deste percurso pretendemos observar de que forma os poemas de Hill por nós escolhidos pela sua relevância face ao tema da tese, aliás como toda a sua poesia, revelam uma personalidade que questiona o mundo e a Europa em particular, em poemas que não flutuam ao sabor do gosto do público, antes exigindo um público exigente a quem oferece “a piece of difficulty”. Prestaremos assim particular atenção ao modo como Hill esboça no seu universo poético uma estratégia em que, partindo da estética, a une à ética, apontando para e convocando o universo religioso. Talvez essa postura se distinga de uma abordagem a

partir do ponto de vista ético ou religioso, mas emerge das palavras e metáforas que nascem na composição da poesia e florescem com uma luz nublada e por vezes escurecida, na própria poesia.

1. A REDENÇÃO OUTRA FACE DE “ATONEMENT”

1.1 O POEMA “GENESIS”, PONTO DE PARTIDA DETERMINANTE PARA A COMPREENSÃO DA REDENÇÃO NA POESIA DE HILL

Afigura-se-nos pertinente iniciar esta tese sobre o tópico “atonement” ou poética de redenção em Geoffrey Hill’, com uma breve análise do poema “Genesis”, de 1952, pois, como defende Harold Bloom, apesar de Hill manifestar desagrado pelos seus poemas de juventude, em particular por “Genesis”, eles são poemas bem conseguidos e essenciais, até, para a compreensão de toda a sua poesia posterior. Considera Bloom: “Yet they are not only permanent achievements, but also essential for understanding all that comes after.” “‘Genesis’, for which he has a particular dislike, is superb in itself a perfect first poem...” (Harold Bloom, 1986: 3).

Este poema pode ser considerado como integrante de uma Poética do jovem Hill, cujas características essenciais permanecerão, contudo, presentes nos seus poemas ulteriores, particularmente naqueles que foram escritos entre 1952 e 1978.

“Genesis” tem como tema a Criação perspectivado numa relação paradigmática com a Poética de Hill, a sua génese e o projecto da sua prossecução. Simultaneamente há um imbricamento entre o tema bíblico e esta mesma Poética que se revela como uma criação votada à redenção, englobando em si o peso do pecado e da culpa. Revela-se, deste modo, desde logo, a importância dos temas bíblicos na sua poesia desde a sua juventude. Não é aleatório o facto de o poema “Genesis” ter sido tido como epígrafe, na sua origem, “Ballad of Christopher Smart”, testemunhando a semelhança de perspectiva com Smart (1722-1771) que poetizara os salmos bíblicos em *A Song to David*. Aliás, essa

interpenetração da *Bíblia* no imaginário poético é altamente presente na tradição literária Inglesa. Sem mencionar todos os autores que se inserem nesta tradição, bastará evocar alguns poetas ou grupos de poetas que tiveram maior influência em Hill, mesmo quando este deles se distancia: os poetas metafísicos, Coleridge, Wordsworth, Hopkins, T. S. Eliot e o poeta americano, Robert Lowell.

Coloca-se, assim, de imediato, a questão de saber se a narrativa bíblica da criação e do pecado e a promessa da redenção em Cristo é a metáfora inicial ao tema da sua criatividade poética ou se será a sua criatividade poética que serve de paradigma ao tema da Criação? A esta incontornável questão só uma análise detalhada do poema poderá porventura oferecer uma resposta ainda que incipiente.

O poema “Genesis” começa com a enunciação centrada num sujeito, num “eu” que, de um modo paradoxalmente ambíguo, proclama (grita ou chora) as maravilhas de Deus, dando a seguir início à sua actividade criadora a qual será caracterizada por duas vertentes: a criação material, na qual é co-artífice com Deus, e a criação poética que, como na narrativa da criação, tem uma sequência, faz-se no desenrolar do tempo. Observemos o poema:

I

Against the burly air I strode
Crying the miracles of God.

And first I brought the sea to bear
Upon the dead weight of the land;
And the waves flourished at my prayer,
The rivers spawned their sand.

And where the streams were salt and full
The tough pig-headed salmon strove,
Ramming the ebb, in the tide's pull,
To reach the steady hills above (Hill, 1985: 15).

A exaltação do “eu” perante a natureza pode induzir-nos a aproximar Hill dos românticos, contudo, a sua relação com a natureza foge aos parâmetros do Romantismo. A natureza deixou de ser um lugar de repouso, de encontro do eu consigo mesmo, deixou de desempenhar a função de mestra, um *locus* de crescimento interior e espiritual, como o foi para Wordsworth. Com efeito, no poema “The Mystery of Charity of Charles Péguy”, de 1983, Hill profere esta singificativa afirmação: “Landscape is like revelation”. Como em vários sonetos de “An Apology of Christian Architecture in England”, de 1978, também em “Genesis” o potencial revelatório da paisagem é moral, espelhando a realidade moral objectiva e colectiva, e não se restringindo ao estado de espírito do poeta. Este tem um lugar específico e uma missão concreta que fazem com que viva uma certa solidão interior, apesar de complexa e rica. Nas suas palavras: “The true poet is completely isolated” (Anne Mounic, 2008); “The poet (...) sits apart from the crowd.” (cit Hart, 1983: 2)

Neste poema, a natureza é, antes, uma presença melancolicamente forte com a qual este “eu” terá de se confrontar, o que nele desperta atitudes contraditórias. Por um lado, suscita louvor e exaltação, visto ser esta a natureza criada por Deus, colocando-se Hill na mesma perspectiva de Gerard M. Hopkins, que reconhece a maravilha da criação - “The world is charged with the grandeur of God” (Hopkins, 1970: 66), com toda a ressonância bíblica que encerra. Por outro lado, essa criação suscita igualmente pranto e grito de sofrimento devido ao facto de ter sido violentada pelos horrores da guerra. A concepção da natureza, enquanto criatura, que partilha da condição do homem a quem está ligada, tem na *Bíblia* a sua fonte. Realmente, Paulo fala dessa participação da natureza na condição do homem após o pecado, sublinhando assim a estreita relação do homem e da natureza. Poder-se-á considerar ser esta uma leitura teológica da concepção da criação como

uma unidade orgânica. Na sequência da queda de Adão, o homem tem inclinação para o pecado e peca realmente. Por Cristo e em Cristo torna-se uma nova criatura. Igualmente, a natureza sofre com o pecado do homem, mas partilha com ele da esperança de uma plena restauração:

For the creature was made subject to vanity, not willingly, but by reason of him who hath subjected the same in hope, Because the creature itself also shall be delivered from the bondage of corruption into the glorious liberty of the children of God. For we know that the whole creation groaneth and travaileth in pain together until now. (Romans 8: 20-22)

É todo este contexto que esclarece a paradoxal ambivalência da atitude da voz do poema, situando-se no cruzamento da exaltação e do sofrimento, materializada pelo verbo “cry” na sua rica ambiguidade paradoxal: “Crying the miracles of God”. Essa ambiguidade é ainda mais sugestiva, se considerarmos a expressão que lhe antecede: “against the burly air...”

Os dois primeiros versos parecem colocar o leitor perante a exequibilidade de um poema de meditação, que encontra necessariamente forças antagónicas sociais, num mundo secularizado e igualmente dilacerado pela guerra e pela sinistra lembrança do Auschwitz. Recorde-se que Hill escreve depois da Segunda Guerra Mundial, o que o impede de simplesmente cantar a beleza da natureza criada, como se do Éden antes da culpa se tratasse. Pelo contrário, tem presente toda a trágica situação vivida durante e após guerra, que faz com que todo o ar que se respire, por mais perto da natureza pastoral que se queira estar, é “burly” e ergue-se contra o poeta.

A identidade do “eu” do poema, que posteriormente constituirá objecto de reflexão, é extremamente complexa. Na segunda estrofe este “eu” metamorfoseia-se num movimento cíclico e até concomitante, de

criatura a criador; já como criador aproxima o mar da terra, “dead weight of the land”, e, como criatura, em harmonia com Deus, e pela força dessa união expressa pela oração, igualmente *cria* vida, movimento e beleza: perante as suas orações “florescem” ondas no mar e os rios “geram” areia em grande quantidade. Neste contexto, a poesia surge como uma forma de oração criadora, visto ser este um momento em que o poeta mais se identifica e se aproxima da sua própria identidade de imagem e semelhança de Deus (Gn 1, 26). O poeta tem, nessa perspectiva, a função de criar pontes, de unir a terra e o céu.

Porém, neste acto de aproximação da terra e do mar, sugerindo uma tentativa de reconciliação, o “eu poético” enfrenta uma força de resistência simbolizada ou materializada pelo peso morto da terra, pelo peso do sofrimento e de morte, sugerindo a terra sem vida, a “dead land” evocada por Eliot em *The Waste Land*, poema significativamente escrito após a Primeira Guerra Mundial. A terra do pós-guerra, com o seu cenário de mortes violentas, da destruição em massa, do extermínio dos Judeus, com o seu terrível peso de sofrimento e morte, é descrita pelo poeta numa forma elíptica e alusiva, reduzindo-se ao máximo a expressão verbal descritiva, a qual é substituída pela imagística sóbria e sugestiva. Não há medida para esse peso, pois a violência atingida é imensurável; tem o peso da morte. Faz assim todo o sentido a expressão em que “crying the miracles of God”, tenha também uma leitura negativa, pois, para o “eu”, há uma unidade entre a Criação e a queda ou pecado (“fall”).

O “eu” do poema aproximou o mar da terra numa possível tentativa de trazer vida à terra morta, o que parece indiciar a ideia de uma ressurreição secular que é prerrogativa do poeta. A palavra “bear” é ambivalente e paradoxal, sugerindo a ideia de “trazer a vida” e “suportar”, e, nesse último sentido, o mar suporta o peso da terra; há uma antítese entre a infecundidade da terra “dead land”, e a fecundidade do mar,

sugeridas pelos verbos “to bear, flourish, spawned”. Contudo, a beleza e a riqueza das palavras e a própria fecundidade que sugerem, revelar-se-ão letais ou indiciadoras da própria morte.

Esta criação material do eu poético suscita uma certa estranheza, o que leva o leitor a experienciar uma sensação algo desconfortável. Hill parece referir-se a um criador do mundo material que parece ser o mesmo “eu”. E nesse sentido se percebe a explicação de Knottenbelt: “This poem (...) is not precise as to the speaker’s identity (is he Adam before or after the Fall; Adam playing God or God’s boy?)” (Knottenbelt, 1990: 9). Segundo Henry Hart, Hill imagina um espírito criador que luta para imprimir ordem no caos através do seu poema que é a sua criação, o que projecta luz sobre a sua criatividade poética, mas de certo modo, despe-a da sua dramaticidade: “Like Blake’s prophets, Hill envisions himself as a creative spirit struggling to shape a dead chaos into vigorous order, which, like God’s miraculous creation, is also his word or poem” (Hart, 1986: 3).

Para Jeremy Hooker a identidade do “eu” não constitui propriamente uma questão, trata-se indiferentemente do “poeta” ou a *persona* (cf. Robinson, 1987: 25). Já para Harold Bloom trata-se simplesmente do poeta Hill. As perspectivas de Hooker e Bloom podem todavia harmonizar-se perfeitamente. A meu ver, trata-se do poeta Hill, como o interpreta Bloom e, num sentido mais amplo, todo o poeta, enquanto criatura-criadora na sua arte de fazer poesia, arte de usar da palavra que, em obras posteriores, poesia ou prosa, se vai revelar em toda a sua beleza dramática, sofredora e redentora.

A dimensão de criador está bem patente na perspectiva da maior parte dos críticos. Por seu turno, a de criatura está presente em Knottenbelt, embora, para este crítico, o “eu” do poema perca a sua força artística ao ser a expressão de Adão, ou Adão: “playing God or God’s

boy”. Contudo, a referência a Adão abre uma perspectiva que se me afigura importante. Na minha opinião, Adão só terá uma presença inspiradora neste poema enquanto símbolo da criatura que vive a experiência da dependência de Deus e a situação da desarmonia resultando do pecado, com implicações na sua relação com a natureza, consigo próprio e com os outros homens.

Se subscrevo o ponto de vista de Knottenbelt quanto à não precisão da identidade desse eu do “Genesis”, distancio-me da sua sugestão de explicação, embora reconheça ser uma possível alternativa à densidade semântica do “eu” que cria materialmente, mais parecendo um Prometeu; explicação que o tom do poema e a personalidade de Hill não autorizam a produzir, mas que não deixa de constituir uma questão, retirando toda a possibilidade de fazer um juízo definitivo, mas convidando a prosseguir na busca do sentido profundo desse “eu” poético.

A compreensão desse “eu” também se esclarece à luz da Imaginação, na esteira de Coleridge, cujas características considero estarem presentes neste “eu” poético. Defendo que este “eu” ecoa o conceito da “imaginação primária”, formulado por Coleridge, embora não se identifique totalmente com ele. Recorde-se o conceito de imaginação primária, segundo Coleridge: “... the living power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM” (Coleridge, 1984: 167). Consequentemente, poder-se-ia considerar que participaria da imaginação primária se nos detivéssemos simplesmente nos versos: “I brought the sea to bear/ upon the dead weight of the land”. Neste caso a criação pode ser atribuída unicamente ao “eu” e justificá-la a partir de uma certa *hubris* juvenil, o que seria aceitável. Contudo, no segundo momento, o jovem Hill volta-se para Deus, como criatura, como crente, e a sua criação é espontânea, é fruto

da sua oração - “And the waves flourished at my prayers.....,” o que denota um evoluir da compreensão do eu no interior da segunda estrofe, evidenciando uma maior aproximação da “imaginação secundária” de Coleridge, e, simultaneamente, dela se distanciando:

The second imagination, I consider as an echo of the former [first imagination], coexisting with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation (*Ibidem*).

Apesar das semelhanças, existem diferenças e mesmo inversão, o que evidencia a independência da personalidade de Hill. Em Coleridge a imaginação primária parece não supor uma vontade consciente, mas sim uma capacidade inerente à natureza do poeta, que torna possível a criação consciente. Contudo, não é essa a perspectiva que Coleridge transmite noutros passos:

The things can neither be accurately compared to a Seal, and the receptive power of the mind to a wax: nor yet can the letter be fitly likened to a Mould, and the things to be melted to the melted Metal. (Coleridge, Notebook Nc 3605)²

Coleridge fala das impressões ou sensações imediatas que se diferenciam das percepções, fazendo perceber que as impressões se transformam em percepções sob a influência das coisas objectivas da *vida real* e da faculdade sensitiva:

The sensitive faculty is the power of being affected and modified by Things, so as to receive impressions from them. The quality of these impressions is determined by the nature of the sensitive faculty itself and its organs, and partly by the nature of the things. These impressions are

² Essas duas citações foram retiradas de uma tese de doutoramento *online* à qual já não tenho acesso. Devo referir que esse volume não existe em Lisboa.

in the first instance, immediate sensations. As soon as the attention is directed to them, and they are taken up into Consciousness they become Perceptions. (*Ibidem*)³

A imaginação primária apresenta, na verdade, duas dimensões complementares: por um lado, é agente de percepções ligadas às coisas, em sentido lato; por outro lado, revela a faculdade de ser uma repetição do acto criador de Deus, definido em termos de “I AM”, e sugerindo a consciência de si. Não se trata simplesmente de uma analogia com Deus Criador e Deus em si mesmo, trata-se de uma semelhança que tem como substrato as palavras do *Génesis* - “And God said, Let us make man in our image, after our likeness” (Gn1: 26), e a definição que Deus dá de Si mesmo, “And God said unto Moses, I AM THAT I AM” (Ex 3:14).

O poeta, em particular, devolve ao homem a sua grandeza, repetindo na sua mente finita o acto criador e consciente de Deus, o infinito I AM. Em Coleridge essa consciência do finito I AM é uma consciência de si mesmo que torna possível a criação artística. Tal facto supõe uma relação entre o sujeito e o objecto, numa dialéctica entre identificação e alteridade que constitui a essência da Imaginação primária, o que não é meu objectivo explorar no âmbito deste trabalho.

Considero que os primeiros versos da segunda estrofe demonstram afinidade com o conceito de imaginação primária, revelando, todavia, serem fruto de uma vontade decidida, o que, recorde-se, é uma característica da imaginação secundária coleridgeana.

Perante este conjunto de características, é pertinente considerar este “eu” como o “eu” do poeta Hill ou o próprio Hill, manifestando características da imaginação de Coleridge numa perspectiva hilliana, e passível de ser aplicado a qualquer poeta, abrindo igualmente a

³ Idem

perspectiva para a impessoalidade do eu moderno, mas não sendo ainda uma realidade neste poema.

Na terceira estrofe o “eu” transforma-se em espectador e contempla a criação: a agitação e o florescimento da vida concentram-se no mar, e o inesperado movimento de um salmão em direcção às colinas, rumando contra a maré, sugere uma busca de salvação, depreendendo-se a existência de ameaças que as estâncias seguintes parecem confirmar. O mar parece um espelho que devolve ao poeta a sua verdadeira imagem, ou mais precisamente, a verdadeira imagem de qualquer outro poeta, simbolizada pelo salmão, traçando o seu próprio caminho, apanhado na força da corrente, luta a fim de atingir a sua salvação nas “steady hills”, donde poderá abarcar as realidades da vida e da morte que se confrontam. Com efeito, os poemas de Hill englobam no real o imaginário, assim como o bíblico e religioso.

Hill tinha já uma concepção da poesia que se afastava dos poetas ingleses seus contemporâneos, interessando-se sobretudo pela natureza da poesia e pela própria linguagem:

The poetry written by most of the “promising” poets of the fifties seemed to me to stem from a basic misconception about the nature of poetry and language, and I must say, my views have changed very little since then. It seemed to me that young poets of the time were writing poetry of two kinds, neither of which was my kind. They were either Empsonian in the most arid sense, writing cerebral conundrums, a travesty of Empson’s real gifts; or they were narrating amorous adventures and travel anecdotes in language that was the equivalent of painting by numbers (cit. in Haffenden, 4981:19)

A análise de alguns poemas e da sua poética elucidar-nos-ão quanto à verdadeira natureza da sua poesia e ao conceito da palavra

poética. Desde os seus jovens anos, Hill teve a consciência de que cada poeta tem o seu caminho, e só atingirá a meta que é a sua salvação, se tiver determinação e coragem. Pressupõe assim que o verdadeiro poeta tem uma originalidade própria, uma identidade, e que terá de afrontar todos os obstáculos que se lhe possam deparar, à semelhança do salmão que luta com as ondas para atingir o ponto mais alto na colina, revelando o carácter de ruptura com o comum, o possível, até:

There seem to be quite general agreement that each artist, young or old must work out his own salvation, cut his own path; and that only those with the most strength and the most courage are likely to get to the end (cit. Peter Robinson, 1987: 2).

A evolução da criação que o poeta continua a contemplar, resultou, no segundo dia, no inexplicável aparecimento do mal e da violência: a águia pescadora deixa rastros de sangue ao longo da praia sugerindo a imagem da violência da guerra - “the osprey plunge with triggered claw/ feathering blood along the shore, /To lay the living sinew bare”, (Hill, 1985: 15), indiciando a imagem da violência da guerra. No terceiro dia, o poeta previne outros, não se sabe quem, dos perigos face às aves predadoras, ferozes e traiçoeiras que, pela descrição imagística de Hill, são transfiguradas em bombardeiros, transportando-nos ao ambiente atroz e cínico da guerra: “soft-voiced owl, the ferret’s smile/ the hawk’s deliberate stoop in air, / Cold eyes, and bodies hooped in still/ Forever bent upon the kill.” Geoffrey Hill, 1985: 15). Consciente do pleonasma, poderei afirmar que a natureza deixou de ser natural, passando a exibir a mecânica traiçoeira que o homem nela incrustou. Assim se repete a ideia da sua participação no pecado do homem. Se a mecanização da natureza tem alguma semelhança com a perspectiva de Tolkien em *The Lord of the Rings*, afasta-se dele profundamente devido ao facto de o universo de Hill se inscrever no âmbito de uma tradição realista, ser o da “carne e do

sangue”. As árvores, representando a natureza, erguem-se a dado momento, contra Saruman e os orks que simbolizam o mundo mecanizado com todo o seu poder. Embora, possamos ler *The Lord of the Rings*, com o realismo que está latente em toda a obra, não podemos deixar de sublinhar a diferença, pois Tolkien envolve a sua obra num ambiente feérico e mitológico. Os mitos, no sentido em que Tolkien os usa, são preteridos, como a continuação do poema irá elucidar.

Os *topoi* de Hill começam a delinear-se no seu horizonte poético, assim como o sentido da responsabilidade do poeta perante a sua criação poética, cujos efeitos podem ser imprevisíveis, aspecto que será desenvolvido mais adiante. Por seu turno, o desejo de fuga à responsabilidade criadora vai-se explicitar no quarto dia da criação: “And I renounce on the fourth day.” Contudo, o poeta, “This fierce and unregenerate clay”, não pode fugir à sua responsabilidade criadora, e volta-se para o mito, “Building as a huge myth for man /The watery Leviathan”. Refira-se que este monstro marinho é ligado às forças do caos (Job 3: 8), e conotado com o conceito de orgulho: Job 41: 36 [Leviathan] “is a king over all the children of pride”, é ameaçador para os homens (40: 15-24; 41, 26) e será um dia destruído (Is 7: 1-2). O leviatã de Hill é “watery”, constituindo esse adjectivo um trocadilho entre a fragilidade ou inconsistência do mito que vai abandonar na estância seguinte, e a sua potência derivada da sua contaminação com o símbolo do mar enquanto força de morte.

O “leviathan” de Hill ecoa também *Leviathan*, de Hobbes, sobre a qual escreve o poeta, “Leviathan, whatever it is or is not, is a tragic elegy on the extinction of intrinsic values” (Geoffrey Hill, 2008: 469). Creio ser pertinente fazer uma leitura, também nesse sentido, adicionando ao símbolo de leviatã a perda de valores, imagem do perigo que ameaça a nossa civilização, marcada pela plutocracia e pelo relativismo moral, visão

que compartilha com a de Eliot, sobretudo presente no seu poema *The Waste Land*. É a concreção dessas imagens que nos fazem penetrar neste símbolo; aliás, é na mesma dinâmica que penetramos neste poema e em toda a sua obra poética.

A aparição imediata do albatroz faz centrar o movimento do poema na problemática da consciência, não só em referência à deslealdade e ruptura de ordem, ao orgulho e do mal, inclusivamente o mal social ou mundial, sugerido pelo “Leviathan” nos versos anteriores, como também à consciência da responsabilidade do poeta:

III

.....
And made a the long-winged albatross
Scour the ashes of the sea
Where Capricorn and Zero cross,
A brooding immortality-
Such as the phoenix has
In the unwithering tree (Hill, 1985: 16).

O albatroz evoca obviamente o poema “The Rime of the Ancient Mariner”, de Coleridge, no qual esta ave funciona como a mentora da expiação do velho marinheiro por ter transgredido a lei da hospitalidade. Em Hill parece ser a voz da consciência a prevenir o poeta da sua responsabilidade face às palavras que podem conduzir a actos, ou mesmo serem actos, porventura culpáveis, e a convidá-lo à expiação pelos erros cometidos na história passada e presente, postura poética que se vai esclarecer posteriormente.

A presença do albatroz vem na sequência do encontro do Capricórnio e de Zero - “Where the Capricorn and Zero cross /A brooding immortality”, que é sugestiva e elipticamente comparada à imortalidade da “Phoenix ... /In the unwithering tree.” (Hil, 1985: 16)

Michael Roberts interpreta este passo como uma alusão à Incarnação e à crucifixão de Cristo, justificando a Incarnação pela alusão à intersecção do terreno e do eterno, devido ao facto de o signo do zodíaco do Capricórnio ser associado ao elemento “terra” e de zero ser o símbolo da "transcendência" (Andrew Michael Roberts, 1991: 75), designando, no calendário cristão, o ano do nascimento de Cristo. Essa intersecção constitui um símbolo apropriado para o paradoxo da incarnação, a intersecção do terrestre com o eterno.

Considero que esta metáfora se revela ainda mais rica, se tivermos igualmente em consideração a simbologia do Capricórnio ligado ao solstício de Inverno que, no hemisfério Norte, era conhecido como o ‘nascimento do sol’, o filho da Luz, filho da divindade, data festejada pelas civilizações antigas. Em Roma o Imperador Aureliano estabeleceu, em 273, a data 25 de Dezembro como o dia do nascimento do Sol Invicto. Porém, após a Paz de Constantino, no século IV, o cristianismo passou a celebrar nessa data o nascimento de Jesus, o Filho de Deus, o “Sol Invictus”, fazendo uma aculturação das festas pagãs saturnais e mitrais. Ano zero é o ano que se atribui ao nascimento de Cristo e, nessa perspectiva, se compreende também o encontro do eterno com o tempo: “Capricorn and Zero cross”. A ideia da intersecção do espiritual e do mortal, do eterno e do temporal, existencial, é importante para Hill, como se pode também constatar na sua entrevista com Anne Mounic:

Existence is what we are, by necessity, held by endurance. Spirituality constitutes, for some individuals only, a supplementary dimension. If you imagine your existence in the world as a horizontal line, the vertical of spirituality cuts this horizontal of our inescapable existence.

One can only think of five or six known examples that appear in history of this intersection by the spiritual vertical with the horizontal of our mortal existence: The Annunciation, the Birth of Christ, or the Nativity, the Transfiguration, the Ascension and the Pentecost, this day when the Holy Spirit descends vertically on our horizontal existence. Another example,

perhaps, is the Ascension of the Virgin Mary, or the Assumption (Anne Mounic, 2008).

O verbo “cross” sugere a cruz, justificando o termo “‘brooding’ immortality”, perspectiva reforçada pela “unwithering tree” da Fénix, ave mitológica que renasce a partir das suas cinzas - “phoenix whose unwithering tree is a type of cross emblematic of eternal cycles of ashen deaths and fiery resurrections” (Hart, 1986: 6), o que tem, logicamente, conotações imagísticas com a morte e ressurreição de Cristo. Na visão cristã é a expiação redentora de Cristo que realiza a vitória sobre as forças do mal e do orgulho simbolizadas neste poema pelas aves predadoras e pelo Leviatã.

Assiste-se em Hill a um movimento dialéctico entre o religioso e o secular, que se concretiza entre a Criação e a imaginação poética, e entre a missão de Cristo e a do poeta.

Esta passagem é complexa, pois se, por um lado, evoca a encarnação e a morte de Cristo, eventualmente a ressurreição através da alusão à Fénix, por outro lado, constitui uma desistência em enveredar por este tipo de simbolismo, como as estrofes seguintes fazem perceber. A missão do albatroz será a de fazer desaparecer as cinzas da Fénix, sugerindo que esta simbologia será substituída pela ética e pela dimensão expiatória, o que a continuação do poema parece confirmar:

IV
The phoenix burns as cold as frost;
And like a legendary ghost,
The phantom-bird goes wild and lost,
Upon a pointless ocean tossed.

So, the fifth day I turned again
To flesh and blood’s pain (Hill, 1985:16).

A energia criadora dos primeiros versos é substituída pela decepção e isolamento perante o mundo fantasmagórico do mito simbolizado pela Fénix que desaparece no oceano infinito. Já não se pode falar de “eternal cycles of ashen deaths and fiery resurrections”, não há ressurreição a este nível. A Fénix desaparece no oceano infinito da lenda. Essa lenda já “queima pelo frio” da sua inadequação ao mundo real do pós-Segunda Guerra. O poeta volta-se assim para o mundo na sua realidade humana de carne e sangue, na situação de sofrimento. Esse será o campo privilegiado da poética de Hill. Não é de balde que Hill emprega o termo “flesh”, com toda a ressonância bíblica da caracterização do homem depois da Queda, da sua fragilidade e limites, “da sua qualidade de barro”, e, segundo este mesmo poema, “fierce clay”. No entanto, e por isso mesmo, é capaz de poesia, capaz de arte, capaz de sentimento de culpa e de remorso, como Hill vai explicitar especialmente no seu Ensaio, “Poetry as ‘Menace’ and ‘Atonement’”.

A Vª parte do poema, na continuação dos dois últimos versos da IV, constitui a súplica de “Genesis”, revestindo-se de um significado particular na poética de Hill, visto abrir a perspectiva para a compreensão dos seus poemas posteriores, particularmente no que diz respeito ao imbricamento do teológico ou bíblico no poético e imaginativo, centrado na realidade do sofrimento humano. O ciclo da criação fecha-se com a redenção - “And by Christ blood are men made free”, e com o paradoxo da morte e do juízo, realidades que igualmente se vão esclarecer especialmente na sua crítica ensaística:

V

On the six day, as I rode
In haste about the works of God,
With spurs I plucked the horse's blood.

By blood we live, the hot, the cold,
To ravage and redeem the world:

There is no bloodless myth will hold.

And by Christ's blood are men made free
Though in close shrouds their bodies lie
Under the rough pelt of the sea;

Though Earth has rolled beneath her weight
The bones that cannot bear the light (Hill, 1985: 16).

A viagem da imaginação poética reescreve os seis dias da criação do Génesis, numa ambivalência entre a criação poética e criação divina, de um modo aleatório e elíptico. Hill faz apelo ao mundo da imaginação, do mito, da Bíblia e da teologia, como uma postura perante a palavra poética na sua relação com a vida humana no seu realismo de “carne e sangue.” Apropria-se do mito do sangue como fonte temática primordial dos seus poemas em versos que sugerem ambivalência da simbologia do sangue como fonte de vida e de redenção e sinal de morte e de violência, abrindo assim igualmente a perspectiva para poemas posteriores: “By blood we live, the hot, the cold,/ To ravage and redeem the world” (Hill, 1985: 16).

A distinção do sangue em “hot” e “cold” pode ter, a meu ver, duas interpretações, susceptíveis de revelar uma ambiguidade querida por Hill: “hot” devasta, destrói o mundo, numa alusão ao flagelo da guerra, cuja memória era absolutamente actual para o poeta; “cold”, o sangue de Cristo, vertido num passado mais longínquo e que redime o homem de qualquer tempo. Contudo, uma segunda leitura, apoiada nas Escrituras, é igualmente válida. Segundo esta, Deus apresenta-Se como O que redime, em várias passagens, mas também como O que devasta e devasta para redimir:

Behold, the LORD maketh the earth empty, and maketh it waste, and
turneth it upside down, and scattereth abroad the inhabitants thereof.

(...)The earth also is defiled under the inhabitants thereof; because they have transgressed the laws, changed the ordinance, broken the everlasting covenant (Is 24: 1.5).

Thou [Lord] shalt no more be termed Forsaken; neither shall thy land any more be termed Desolate. (...)And they shall call them, the holy people, the redeemed of the LORD: and thou shalt be called, Sought out, A city not forsaken (Is 62: 4. 12).

Thou, O LORD, art our father, our redeemer; thy name is from everlasting (Isaiah 63: 16b).

Essas duas dimensões consubstancializam-se na pessoa de Cristo que redime e “devasta” o mal através da morte e ressurreição, atribuindo Hill maior atenção à morte pelo seu poder dramático e capacidade poética. Hill poetiza a redenção de Cristo através do sacrifício do sangue derramado e, simultaneamente, interroga-se sobre a existência do mal no mundo. A simbologia do mar é bastante paradoxal e também é paradoxal no seu poema. A simbologia do mar como lugar de vida no início do poema é ultrapassada pela sua potencialidade de morte

Para melhor situarmos a questão, pensamos ser necessário ir às fontes bíblicas e tentar perceber, embora liminarmente, a simbologia bíblica do mar que nos elucidarão particularmente sobre o conceito de Hill. Sem entrar nos detalhes da explicação sobre contaminações entre as culturas antigas, limitamo-nos à concepção bíblica. O mar é criado por Deus, e sugere uma riqueza de vida, é uma bênção:

And God said, Let the waters bring forth abundantly the moving creature that hath life, and fowl that may fly above the earth in the open firmament of heaven. And God created every moving creature that hath life, and fowl that may fly above the earth in the open firmament of heaven. And God created great whales, and every living creature that moveth, which the waters brought forth abundantly, after their kind, and every winged fowl after his kind. And God saw that it was good. And God blessed them, saying, Be fruitful, and multiply, and fill the waters in the seas, and let fowl multiply in the earth which moveth (Gn 1: 20-22).

Segundo Joahannes Bawer, os textos proféticos do Antigo Testamento, descrevem o relacionamento de Javé com o mar em termos de imagens de combate e luta (Sl 104: 6 ss.; Hab 3: 15), de vitória (Sl 65: 8; 89, 10 Job 38: 8) e de aniquilamento (Job: 8). Também é frequente a menção de uma luta contra os monstros marinhos Tanîn, Raab e Laviatã.

Apesar de Javé dominar o mar e manifestar nele a sua glória, continua a significar um perigo para os homens do mar (Sl 107: 23) e é associado ao lugar onde permanecem os mortos. Aliás, no mar se encontram as portas que levam às moradas dos mortos. Aí não se pode estar em relação com Deus (Sl 88). Só Deus pode tirar dessas profundezas os que lhe são fiéis (Sl 30: 2). O mar oculta os inimigos de Deus: “and thou they be hid from my sight in the bottom of the sea, thence I command the serpent and he shall bite them” (Am 9, 3), bem como as trevas e espíritos impuros. No fim dos tempos o mar desaparecerá e conjuntamente os perigos de destruição e de morte (Ap 21, 1).

Na parte final do poema Genesis sobressai a simbologia do mar como lugar de morte, como lugar que esconde os mortos - “their bodies lie/ Under the rough pelt of the sea”. Tendo presente tudo o que foi anteriormente dito, pensamos poder inferir que o aspecto tenebroso do mar está francamente em destaque. No entanto, Cristo, pelo seu sacrifício redentor, pode salvar mesmo os que se encontram prisioneiros do mar, dominados pelas trevas e pelas forças inimigas de Deus e do homem. É o horizonte da Redenção que subjaz a todo este enquadramento.

No entanto, a terra que Hill apresenta também está contaminada pelo mesmo mal que infecta o mar, devido à violência, metaforicamente presente no poema, anteriormente sublinhado. A terra também é lugar que esconde os ossos que não suportam a luz salvadora que que Cristo traz e que salva, pois as trevas e aparece protegem os que fogem á luz. Esses são os ossos que não suportam a luz. Pensamos poder inferir que

Hill faz uso da sinédoque em que esses ossos são essas pessoas querem fugir ao julgamento que está implicitamente contido nestes versos. A luz faz com que a verdade e a mentira apareçam, que o bem e o mal se manifestem, mau grado o seu desejo. “The bones that cannot bear the light”. Tanto a terra como o mar escondem os mortos, e nesse esconder conjunto há um acto de camuflagem, de um subtil conluio com as forças do mal para resistir à luz. A poesia de Hill desenterra os ossos, quase que os profana, e, nessa mesma medida, redime-os, salva-os. De que salvação se trata?

A conclusão do poema, com a alusão à redenção de Cristo pelo sangue, a ressurreição e o juízo, traça as linhas principais da iconografia da sua poesia enquanto expiação-redenção e a consequente temática do sangue e do sacrifício, a ambivalência entre a força de morte e a força da redenção através do sacrifício que se vai materializar na poesia e na arte de fazer poesia sob a forma de *at-one-ment* e *atonement*. A visão exibida neste poema preconiza assim, ainda que de um modo incipiente, uma relação paradoxal entre a poética e a visão bíblica.

1. 2 RELAÇÃO PARADIGMÁTICA ENTRE A CRIATIVIDADE POÉTICA, A CRIAÇÃO E REDENÇÃO

O poema “Genesis” ilustra a relação paradigmática entre a Criação, o pecado (“fall”) e a Redenção cristã, com a criatividade poética, a violência, o sangue, e aquela que poderá ser a redenção poética. A narrativa bíblica da criação e do pecado e a promessa da libertação em Cristo são a metáfora inicial ao tema da sua criatividade poética, e com ela imbricam, ultrapassando uma simples relação paradigmática.

Michael Edwards, embora tenha uma perspectiva algo diferente, situa-se num universo não distante de Hill, relacionando o surgimento da Literatura com a condição humana decaída, com o mundo decaído:

Literature occurs because we inhabit a fallen world. Explicitly or obscurely is part of our dispute with that world, and of our search for its and our own regeneration. (...) Literature is the working of language; it is the process by which an altered, 'vain' and corrupt speech is revealed and transformed (Edwards, 1984: 12).

Não é evidente que Hill considere que a poesia aconteça porque o mundo é decaído, embora concorde que a literatura acontece num mundo decaído e só a partir dessa realidade é possível fazer poesia. Igualmente a afirmação de Michael Edwards, segundo a qual a literatura é simultaneamente reveladora e regeneradora da linguagem, acontece em Hill não por mero encantamento da palavra, mas pelo trabalho expiatório e redentor do poeta no uso que faz dessa linguagem decaída. É altamente significativo que o livro *For the Unfallen* e consequentemente os *Collected Poems* se iniciem com um poema intitulado “Genesis”, pois é no quadro da criação que acontece a queda e a promessa da salvação.

A vocação poética revela-se igualmente como uma busca de redenção ou salvação, e a própria poesia é “heretic dream of salvation expressed in the images of orthodoxy from which I am excommunicated”, declaração de Joseph Carney que Hill faz sua (cit. Haffenden, 1981: 98). O facto de ser um sonho herético de salvação não significa que dela o poeta se sinta excluído. Como diz ainda Hill nessa entrevista: “Heretic, as you say, does imply a conscious act of defiance and choice, and what one is really describing is a sense of exclusion, of excommunication. Excommunication is a more passive thing than a heresy is” (*Ibidem*). A exclusão refere-se à ortodoxia, no sentido em que a sua poesia não é

uma ilustração da teologia. No entanto, tem um estatuto que dela se aproxima e simultaneamente se afasta.

O termo “salvação”, no contexto de poesia, não é isento de conflitos por parte de críticos literários. Para I. A. Richards, o poema é um caminho de salvação: “capable of saving us” (Richards, 1970: 82). Por seu turno, Meyer Abrams reage negativamente a esta asserção, colocando-se numa perspectiva crítica em relação ao positivismo, segundo a qual a poesia substituiria a religião, e aos seus opositores que tendiam a unir a religião e a poesia numa comum oposição à ciência. Esta posição tem como pano de fundo a concepção de que a poesia e a religião tinham acesso a verdades não científicas, para além da ciência e da lógica. Meyer Abrams coloca-se numa posição de defesa da religião e da poesia, garantindo a especificidade de uma e de outra:

I will venture the opinion that it is equally unjust to religion to poetize it and to poetry to sanctify it. Religion is patently not science, but no more is it poetry; and it can survive only if granted its own function and process and claims upon belief. As for poetry, I shall soon maintain that it depends on its efficacy upon evoking a great number of beliefs (Abrams, 1957: 6).

Hill emprega o termo “salvation”, consciente da sua potencialidade teológica, o que sublinha a relação entre a salvação poética e a salvação religiosa, conseqüentemente, a indissolúvel união entre a poesia ou arte de fazer poesia e paradigmas religiosos cristãos. É nessa dialéctica da realidade, da teologia e da imaginação que os seus poemas podem ser apreciados. Com efeito, Hill não faz apologia da teologia na sua poesia. A imaginação, o mito e a teologia cristã encontram-se e confrontam-se no universo do ritmo e da semântica, e o poeta não aparece como um ser vitorioso, mas, à semelhança de Cristo, redime, expiando e reconciliando:

Poetry can take root in dogma, but it must float on it. The poem is a struggle between truth and metre: It must not only give account of the complexity of things, but of the collusion between a number of elements, which justify what many people call the poetic “message”. It is a meeting between message, rhythm and syntax, particularly the syntax of enjambment, and it is very rare that this combat leads to a triumph for the poet (Mounic, 2008).

Na conferência proferida no Collège de France sob o tema, “A reading and discussion on my own writings in the context of contemporary British philosophy and poetry” (2008), Geoffrey Hill chama a atenção para o aspecto de visível fracasso da morte de Cristo na cruz. Esse aspecto está igualmente presente na entrevista a Anne Mounic quando fala do paradoxo da crucifixão, colocando-o numa perspectiva diferente da Incarnação, ressurreição, descida do Espírito Santo:

This was a cataclysm. The veil of the temple rent. [Matthew 27: 51] At each instance during which we believe the vertical of grace, we find ourselves facing a cross. For me, the question of existence of spirituality cannot be truthfully envisaged except in the form of the theological drama. The vague sentiments of spirituality which for me have only a little significance. The points where the two straight lines are for us, the points of crucifixion - moments of uncertainty, or sin. Our anguish, facing the truth of Christ, constantly torments us (Mounic, 1980).

No entanto, é exactamente este o momento da vida de Cristo que ele privilegia na sua contemplação e com a qual se configura, mais do que a ressurreição, embora numa perspectiva teológica, esta seja o pleno complemento daquele, fazendo um único mistério. O poeta faz a redenção à semelhança de Cristo, “and it is rare that this combat leads to a triumph for the poet” (Mounic, 1980). Neste poema de juventude, Hill apresenta, magistralmente, a nível de metáforas e paradoxos, a unidade do nascimento com a cruz e com a ressurreição. Centra, porém, o poema no sangue da redenção, exactamente pela sua profunda relação com a

realidade do homem decaído, a “carne e o sangue,” que essencialmente constituirá o objecto da sua poesia posterior.

Em “Genesis”, assiste-se ao esboçar de uma “escrita de desastre”, expressão usada por Maurice Blanchot (1980), na medida em que à criação se segue a queda ou o pecado. Tanto ao nível da criação divina, como ao da criação poética, esta perspectiva é, todavia, transfigurada pela redenção ou salvação, apresentada de um modo metafórico e gradualmente atingindo o mítico e religioso.

Para Hill, a redenção tem a cor do sangue e o poema “Genesis” preanuncia o que se realiza pela “écriture du desastre”, que vai ter uma maior ressonância nos poemas de *King Log*; “écriture du desastre”, para designar o que deve ser a escrita do mundo fragmentado do pós-guerra, na medida em que o desastre é o limite da escrita, pois o desastre descreve. A escrita do desastre deve ser considerada sob dois parâmetros: o processo pelo qual o desastre é comunicado, atestado, ou a escrita feita pelo próprio desastre que arruína os livros e destrói a linguagem (cf. Blanchot, 1986: IX).

Com efeito, no poema “Genesis”, Geoffrey Hill não descreve, mas reescreve o desastre e reconstrói a linguagem através da temática da redenção. Em “Genesis” está subjacente a ideia da criação e da queda, e a redenção. A imagem da criação e do pecado sobrepõem-se como uma metáfora unificada da condição humana e da própria linguagem humana. Nestes poemas de Hill depreende-se que há, na verdade, uma imbricação entre essa tropologia bíblica e cristã, a própria crença e a expressão poética, o que o ensaio, “Poetry as ‘menace’ and ‘atonement’” vai tornar simultânea e paradoxalmente mais explícito e mais ambíguo. Se Hill define a poesia como “atonement” e igualmente considera o carácter redentor da poesia, torna-se necessário fazer a relação entre esses dois termos para que as linhas de força da sua poética sejam evidenciadas.

1. 3. RELAÇÃO E POSSÍVEL IDENTIFICAÇÃO DE REDENÇÃO E ATONEMENT NA TEOLOGIA DE EXPRESSÃO INGLESA

A redenção parece cobrir o mesmo campo semântico que “atonement”. Se considerarmos o conteúdo de “atonement” na teologia cristã de expressão inglesa, concluímos que, embora inclua o sentido de *expição*, o ultrapassa largamente. O quadro de pensamento e de expressão de Hill é bíblico e cristão. Daí a importância de traçar, ainda que sucintamente, a história etimológica deste termo e as suas implicações no âmbito teológico.

A palavra “atonement” é a única exclusivamente anglo-saxónica usada na teologia e, por isso mesmo, acarinhada pela mesma. O verbo “atone” com o sentido de “set at one” é uma tradução anglo-francesa da expressão “être à un”, concordar; “onement” com o sentido de reconciliação foi usado por John Wycliffe, teólogo inglês, dissidente da Igreja Católica, considerado precursor da reforma protestante (1320-1384). Do uso frequente das frases “set at one” ou “at onement”, resultou a palavra “atonement”. O termo foi usado pela primeira vez por Thomas More, na sua obra *History of King Richard III* (1513), com o sentido de reconciliação no contexto da descrição da discórdia dos nobres quanto à coroação de Richard III. Se até essa data esta palavra é empregue com o sentido de reconciliação, no século XVI o seu uso na teologia teve um impacto considerável.

William Tyndale, na sua tradução das Escrituras para a língua inglesa (1522 ou 1526), traduziu a palavra “Kippur,” palavra então traduzida por “expiation” (expição), por “atonement”, porque a considerou uma tradução mais exacta, na medida em que contém em si o sentido de “reconciliar”, “unir, cobrir”, baseando-se em Lev. 23: 27-28. A ideia de reconciliação e expiação reúne-se nesse termo, carregando

consigo o peso da tradição bíblica que alarga o seu próprio campo semântico. A Bíblia Anglicana, promovida pelo rei Jaime I (1611), essencialmente versão da de Tyndale, corrigida e aperfeiçoada, fez amplo uso da palavra “atonement” no sentido de reconciliação e expiação (cf. *New Catholic Encyclopedia*, vol. I: 1024).

Shebbeare, teólogo anglicano, referenciado por Hill no ensaio “Poetry as ‘menace’ and ‘atonemen’t,” define “Atonement” como “the cleansing sacrifice of the Cross” (cit. L:W. Grensted, 1929: 313). A propósito da necessidade da redenção do mundo decaído, o mesmo teólogo cita Karl Barth, também convocado por Hill neste seu ensaio: “The world of ‘the flesh’ of men, time and things (...). It has been created by God, but it is fallen from the original unity with him, and therefore needs redemption” (*Ibidem*, 302). Estas citações apontam para a relação ou mesmo identificação entre “atonement” e redenção.

Na teologia de expressão inglesa protestante “atonement” parece ser o termo privilegiado para exprimir o significado salvífico atribuído à morte de Cristo na cruz. Já a correspondência na teologia católica parece ser preferencialmente a de “redenção” no sentido de “obra redentora”. Mgr. Lattey, S.J., um dos intervenientes nos colóquios realizados em Cambridge sob o tema “The Atonement”, aborda-o do seguinte modo:

The subject to be treated at this meeting (...) is the Redemption or Atonement, a subject which is the natural complement of Incarnation. (...) Atonement in its amplest sweep, we may say, that it was the end and purpose of Incarnation. Redemption is the complement and explanation of the Incarnation. (Summer School of Catholic Studies, 1926: 47-48).

O estudo de Gustav Aulen, traduzido em Inglês por *Christus Victor- An Historical Study of the Three Main Types of the Idea of Atonement*, e

traduzido em Francês por *Christus Victor - La Notion Chrétienne de Rédemption*, parece corroborar esta minha interpretação (Aulen1949). Por seu turno, Michael Edwards, no Prefácio a *La Poésie de Geoffrey Hill et la Modernité*, de Geniffer Kilgore-Caradec e René Gallet, traduz “atonement”, título do ensaio de Hill, por “reparação” (cf. Caradec-Kilgore & Galet, 2007: 5-9).

Os capítulos que se seguem exibem obliquamente diferentes aspectos da Redenção, ou “Atonement”: redenção, reparação, reconciliação, expiação.

Impõe-se evocar o sentido ético de “atonement”, desenvolvido sobretudo pelos protestantes, para melhor se compreender a perspectiva do capítulo sobre a redenção da História. Não está de forma alguma implícita nesta perspectiva que Geoffrey Hill tenha querido escrever poemas sobre a Redenção da História, mas apenas sublinhar que a sua visão da História e a sua visão de “atonement” estão subjacentes a esses poemas, nos quais está também presente o conceito de “atonement” ou “at-one-ment” que, em oposição ao religioso, designarei por “secular” .

2. A REDENÇÃO DA HISTÓRIA ATRAVÉS DE ALGUNS POEMAS DE HILL - PERSPECTIVA ÉTICA DE ATONEMENT

Poeta do sofrimento e da redenção, Hill toma as vítimas de guerras, os mártires, o extermínio dos judeus, como objecto de muitos poemas, nos quais transparece uma consciência melancólica e perturbada, a par de um sentimento de vergonha. Os seus poemas convocam, de modo particular, o “atonement”, exibindo uma eventual alternativa ao silêncio a que Adorno condena os poetas após o Holocausto, e uma possível resposta quanto à capacidade de a arte testemunhar o sacrifício.

No contexto da redenção da História, poder-se-á considerar que, numa apreciação ao nível de conteúdos, Hill faz um “at-one-ment”, por um lado, entre as guerras anglo-francesas em “Requiem for the Plantagenet Kings”, a violência da Guerra das duas Rosas, objecto do seu poema “Funeral Music”, ambas referentes à história da Grã-Bretanha, e, por outro, a violência das duas guerras mundiais. A primeira faz parte do seu legado cultural, cujos ecos estão presentes em “The Mystery of Charity of Charles Péguy”, e da segunda tem uma experiência pessoal, pois tinha sete anos quando se iniciou a guerra. Serão preferencialmente esses poemas e, com maior incidência, aqueles sobre o Holocausto, que constituirão objecto de análise deste capítulo sobre a “redenção da História”. “The Mystery of Charity of Charles Péguy” terá um tratamento algo diferente por não ser possível situá-lo como um poema de cariz essencialmente histórico, como estes aqui referidos.

Não se pode deixar de fazer uma alusão a *Mercian Hymns*, ciclo de trinta poemas contando a história de Offa, rei da Mércia (757-796), que fez deste reino anglo-saxão no centro da Inglaterra o mais influente dos

reinos coevos. Apesar de ser um longo poema de cariz histórico, não será objecto de análise detalhada por apresentar características diferentes dos poemas que considereei como emblemáticos. Com efeito, este Hino refere-se a um passado longínquo que se confunde com a lenda e com ela se mistura, não ostentando o carácter mais objectivo que os outros poemas escolhidos manifestam.

No entanto, há aspectos que devo sublinhar pela sua pertinência no conjunto deste trabalho e no âmbito deste capítulo. Com efeito, o poema conduz o leitor para as raízes da História do povo britânico. Offa “is the starting cry of a race”, ultrapassando, portanto, os limites de uma pessoa individualizada, para servir de protótipo a um povo, e mesmo ao Homem tomado em sentido lato, enquanto ser marcado pelo pecado que, ao longo da História, tem deixado traços de violência, marcas de sangue conjuntamente com realizações positivas e criativas. Tal como em “Genesis”, também em *The Mercian Hymns*, o pecado e a criação são coexistentes. Offa é o Adão depois da Queda, ou qualquer homem, sendo também Hill. O poeta identifica-se a todo o homem decaído, condição para fazer poemas sobre “fallen” e “unfallen”. No fim do hino, “he [Offa] was defunct. They were perfunctory”, situações que podem ser generalizadas e universalizadas. Hill realiza, assim, neste poema um “at-one-ment” entre o local e o universal, o passado e o presente. É de salientar que este hino foi escrito após o ensaio “Poetry as Menace and Atonement”.

Hill utiliza o reinado de Offa em correlação com os tempos modernos. Oriundo desta área geográfica, configura-se com Offa, pelo que este Hino acaba por revelar dados autobiográficos de Hill referentes à sua infância. Neste âmbito Harold Bloom sustenta: “By reconciling himself with Offa, Hill comes close to accepting the necessary violence of tradition

that earlier induces enormous ambivalence in his poetry” (Harold Bloom, 1986: 9).

Se é evidente a configuração de Offa e Hill, é bastante discutível a perspectiva de que este último estaria perto da aceitação da “necessária” violência da tradição, mesmo admitindo que o termo esteja empregue no sentido de “inevitável”, o que, porém, tornaria mais plausível a sua aceitação. A postura de Hill frente à violência cultural é de oposição e, apesar de se identificar também com essa tradição, está muito longe de aceitar.

Bloom, ao sublinhar que o sofrimento humano é o tema da poesia hilliana, especifica que o que é realmente central nestes poemas é a relação demoníaca entre a tradição cultural e o sofrimento humano:

His [Hill] subject is human pain, the suffering of those who both do and sustain violence, and more exactly the daemonic relationship between cultural tradition and human pain. (...) Hill does not comfort nor console, and offers no dialectic of gain through loss. His subject, like his style, is difficult; the difficulty of being a poet when the burden of history, including poetic history, makes any prophetic stance inauthentic. (Bloom, 1986: 1)

Os seus poemas versam situações que denotam feridas profundas tanto na sociedade contemporânea como na passada, que ele denuncia pela palavra, a qual, por sua vez, vem carregada dessa mesma História e cultura. Essa relação entre a tradição e o sofrimento humano consiste, a meu ver, na insensibilidade cultural e tradicional que aceita guerras, que celebra a força e o poder, mesmo quando vêm carregados de sangue e de sofrimento e que, por isso, ferem a humanidade.

Hill não se situa fora dessa tradição. É no seu interior que ele faz ouvir a sua voz de poeta, numa linguagem que brota de uma luta endógena, pois as palavras não são inócuas; aliás, segundo Hill, a

etimologia é a História, e esta tem um peso que o poeta, artista da palavra, carrega consigo, e tenta fazer um “at-one-ment” que seja ao mesmo tempo um “atonement”, uma reparação, uma redenção. A importância que Hill atribui à História está bem patente na entrevista que concedeu a Blake Morrison:

I am moved to anger by the notorious statement ‘History is bunk’ (...). I think that it is a tragedy for a nation or a people to lose the sense of history, not because I think that the people is thereby necessarily losing some mystical private possession, but because ... it is losing some vital dimension of intelligence. I’m entirely in sympathy with those who would argue that in order to control the present one need to be steeped in the past. I think my sense of history is in itself anything but nostalgic, but I accept nostalgia as part of the psychological experience of a society and of an ancient and troubled nation (Knottenbelt, 1984:152).

O lugar da tradição em Hill é correlativo ao lugar que ele atribui à História e à sua importância na construção do presente. A dimensão vital da inteligência parece dever ser entendida como a capacidade de interpretar a História, de se confrontar com as próprias raízes e orientar o presente. Segundo Henry Hart, “Hill wants to judge historical events as if for the first time, in an unmediated way, rather than depend on the accounts of past writers” (Hart, 1986: 44-45). No pequeno ensaio anexado a “Funeral Music” (Hill, 1985: 199-201) Hill refere-se ao testemunho de um cronista sobre o qual se baseia o seu poema, apresentando a outra face da realidade que a História parece encobrir. Afigura-se-me, pois, mais acertado dizer que Hill coloca a História sob julgamento através da palavra. Não é, contudo, um julgamento sem mediação, pois o poeta é pressionado pelo peso da tradição e da própria história veiculada pela linguagem, e é partir desse mesmo peso que é capaz de fazer poesia “under judgement”, como escreve o próprio autor: “one writes under judgment” (cit. in Hart, 1986: 3).

Para Hill, a História é viva, composta de pessoas que viveram e que deixaram um património cultural que se exprime de um modo privilegiado na linguagem. O seu olhar sobre a História é o de um poeta cuja verdade se faz num diálogo com a própria linguagem, a qual não é simplesmente um veículo para comunicar ideias, mas o meio do “fazer” e exprimir ideias e sentimentos, experiências, história, vida, e criar poesia. Segundo Vincent Sherry, “Geoffrey Hill enters history with his creative riddle and illustrates new meanings for it as well” (Sherry, 1987: 86), o que sublinha o lugar da palavra na sua plasticidade criadora. Como diz Hill, “I can only discover my argument in discovering the words for it”:

I know the subject [of a poem] but I don't know the argument. I don't think I've ever conceived a poetic argument as a thing in itself which merely required words to embody it. I can only discover my argument in discovering the words for it. There's a phrase of William Blake's from *Jerusalem*, 'the struggles of entanglement with incoherent roots', and in moments of either elation or depression I feel the phrase could stand as an epigraph to my whole writing life. (cit. in Haffenden, 1981: 20)

Essas raízes incoerentes existem no substracto cultural e no inconsciente, vindo à superfície numa luta em que não há um eu e outro eu ou objecto, mas em que o eu se entrelaça com o não eu que existe dentro de si próprio. Essa luta consubstancia-se na escolha de palavras que é simultaneamente escolha de um argumento. As palavras são eivadas de História, de moralidade e imoralidade, de crenças e descrenças, assim penetrando a personalidade do poeta. Em Hill o âmago da realidade não é a vida de sentimentos e pensamento distinta de uma interacção vital com a experiência. A poesia não é o “extravasar espontâneo de sentimentos”, o que corresponderia a uma visão wordsworthiana, mal compreendida e retirada do seu contexto, mas a poesia tem a ver necessariamente com a personalidade do autor na forma

como este lê o mundo, quer explícita quer implicitamente. Hill aproxima-se e distancia-se de Eliot quando este afirma:

Poetry is not a turning loose of emotion but an escape from emotion; it is not a expression of personality, but an escape from personality. But of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things (Eliot, 1960: 10).

Com efeito, para Hill há uma transcendência da personalidade na arte que supõe a riqueza da personalidade do poeta que é condição de fazer poesia e não um obstáculo à poesia: “The transcendence of personality in art presupposes an intensity and richness of personality in the creator” (Hill *in* Haffendem, 1981: 20). Nesse sentido afasta-se de Eliot, não porque este menospreze a personalidade, mas porque na sua procura sistemática de objectivação foge, ou pretende fugir, da própria personalidade e das emoções pessoais (ou da própria subjectividade e a revelação das suas emoções pessoais). A transcendência em Hill consiste em elevar a personalidade própria a ponto de partilhar outras experiências humanas e alargar o objecto da poesia, e, conseqüentemente, dando-lhe uma dimensão mais universal.

Para se penetrar em toda a poesia de Hill, mesmo na de cariz histórico, refiro-me particularmente aos reunidos em *Collected Poems*, é necessário manter as duas coordenadas que menciona na entrevista a Anne Mounic, referidas a propósito de “Genesis”: a dimensão vertical e a horizontal, o transcendente e o imanente, o terreno e o eterno. Mesmo quando a dimensão do transcendente não é explícita, aparece como uma raiz profunda que mantém de pé a árvore visível e onde esta vai buscar a seiva que a alimenta.

Hill seeks to balance transcendent with earthly perspectives; he blends the superior view of the poet, sitting as it were above history in his study, with the voices of soldiers, bound to the circumstances of

their own time – most immediately to their physical suffering at Towton (Sherry, 1987: 92).

Se Vincent Sherry diagnostica a presença do transcendente e terreno, é porém discutível que Hill procure o equilíbrio entre essas duas dimensões, como é igualmente discutível se se coloca acima da História. A meu ver, Hill enterra os pés na História e na própria lama da História, e só assim faz poesia, poesia de “carne e sangue”. O equilíbrio sem equilíbrio entre o transcendente e terreno é manifesto em vários poemas seus, contribuindo para a singularidade da sua poesia.

A dimensão do transcendente em Hill manifesta-se sempre no imanente, carnal e temporal, na própria ausência do transcendente, ou na luta com o próprio transcendente, como a capa de *Collected Poems* sugere: a luta de Jacob com um Anjo retirada de “Vision after the Sermon; Jacob wrestling with the Angel” de Gauguin; Hill só coloca na capa do livro: “Jacob wrestling with the Angel” que corresponde ao canto direito da pintura. Pode-se depreender que a convivência com o sagrado, simbolizado pelo anjo, vai assumir, muitas vezes o carácter de uma luta como a de Jacob, mas este dela saiu com a coxa partida e reconhece Yahvé.



Hill pode querer transmitir a ideia de que essa luta estará presente nos seus poemas, como expressão da “sua visão” do mundo. De facto, na sua poesia, ele transcende-se, visto universalizar-se, e fá-lo muitas vezes através do recurso da introdução de vozes nos poemas. Pode igualmente sugerir que a relação da teologia e da literatura faz emergir necessariamente uma convivência não pacífica ou pelo menos não isenta de paradoxos e eventualmente de conflitos.

Geoffrey Hill não discursa sobre temas bíblicos ou teológicos na sua poesia, porém está subjacente aos seus poemas uma leitura cristã da realidade e é nessa dinâmica que se pode perceber a perspectiva de “atonement” relativamente à História. Sendo esta uma das fontes preferenciais dos seus poemas, não se pode deixar de ver em que sentido ele lê esses acontecimentos que constituíram violência e atrocidades, e que marcaram o seu desenrolar. A razão pela qual o poeta se centra nesses acontecimentos sangrentos está já expressa no poema “Genesis” quando escreve “I turned again/ To flesh and blood and blood’s pain”. Não é por masoquismo ou por sadismo que o autor trata esses temas, pois as feridas da História são expostas para que sejam curadas. Põe-se a questão se saber se os poemas são meios de salvação secular ou heréticos, como diz o poeta, ou se, mais profundamente, há um desejo profundo que a História reconheça os seus erros como meio de os exorcizar e retirá-los do seu quadro de valores.

Os poemas de Hill revelam-se, assim, na sua dimensão ética. Com efeito, a preocupação ética habita o poeta e a poesia não pode deixar de se equacionar com a personalidade do seu autor. Os poemas escolhidos para a análise dessa segunda parte serão basilares dentro desta dinâmica.

2. 1 REQUIEM FOR THE PLANTAGENET KINGS” E “FUNERAL MUSIC” - HISTÓRIA DA GRÃ BRETANHA.

“REQUIEM FOR THE PLANTAGENET KINGS”

Devido ao facto de aludir a acontecimentos históricos cronologicamente anteriores à Guerra das duas Rosas e, de certo modo, constituir a sua génese, de fazer parte do *For The Unfallen*, livro também cronologicamente anterior a *King Log* de que “Funeral Music” participa, e devido à sua curta extensão em relação a esta, o poema “Requiem for the Plantagenet Kings” funcionará como introdução ao tema da redenção da História.

“Requiem for the Plantagenet Kings” é uma elegia com uma tonalidade meditativa na qual o poeta se lamenta do uso cultural e político que procura conciliar e compreender a guerra franco-inglesa apesar de toda a perda em vidas humanas, sangue derramado, e da derrota final da própria guerra em 1453 quando perdeu tudo o que conquistara aos franceses excepto o porto de Calais. É perante a inadequação da História como disciplina e os seus arautos, por um lado, e, por outro, o mar revelando a dureza da verdade das mortes que o poeta assim se exprime:

For whom the possessed sea littered, on both shores,
Ruinous arms; being fired, and for good,
To sound the constitution of just wars,
Men, in their eloquent fashion understood (Hill, 1985: 29).

O poema começa com uma interrogação não acompanhada pelo respectivo sinal, sugerindo dessa forma que qualquer questão é vã, não tem resposta. A escolha dos termos e expressões, pela sua capacidade sugestiva e ambígua, realça a complexidade dramática da guerra e da situação pós-guerra, que atingiu a própria natureza. Nesta quadra há

palavras e expressões que merecem particular atenção: “possessed sea”, “littered”, “Ruinous arms”, “being fired”, “sound”.

“Possessed sea” remete para o sentido de possessão diabólica mas, no contexto do poema, transmite a ideia de uma plenitude negativa e potenciadora ou geradora do mal que infecta plenamente o próprio mar: a desumanidade dessas mortes, concretizada nos corpos mutilados, “ruinous arms” e na estância seguinte, “sleeked groin, gored head”. O termo “littered” comporta uma grande ambiguidade semântica. De acordo com *Oxford Reference Dictionary*, há três sentidos deste verbo: “1. To make (a place) untidy by discharging rubbish. 2. To give birth to (whelps etc., or absol.) 3. To provide (a horse, etc.) with litter as bedding” (Hawkins, 1992: 484). Com efeito, todos esses sentidos estão presentes nesta quadra: o sentido da desordem ligada aos restos mortais violentamente mutilados, o mar que “dá à luz”, no sentido de apresentar ao mundo essas ruínas humanas que, como animais, não têm sepultura, e o próprio mar que se transforma em leito e, por associação de imagens, leito do parto e leito da morte. Além disso, importa referir que o termo “littered” tem origem no século XIV, pela via Anglo-Normanda - *litere* < Latim medieval *lectaria* < Latin *lectus* “leito”, daí a inclusão deste sentido no poema ter a conotação histórica e ambiental adequada.

Dois cenários aparecem reunidos num único, o cenário das mortes e o das celebrações em que “being fired” faz um “at-one-ment” no interior da quadra. Os mortos teriam sido fuzilados, ou então, despedidos para sempre deste mundo, permitindo assim a celebração da guerra “to sound constitution of just wars”, a hipocrisia assenta sobre a ruína das mortes. Por sua vez, “to sound” tem igualmente um sentido ambivalente. “Sound” como verbo transitivo e intransitivo significa “make a noise”. Como verbo transitivo, significa “to cause a noise to be made or say or shout a message to warn people about something”. Já como verbo intransitivo,

entre outros sentidos, tem o de “seem” (*Cambridge Advanced Learners Dictionary* on line). O sofrimento atinge a palavra, revertendo a sintaxe, para cobrir dois campos semânticos, o de “make noise” que lhe pertence por “direito” gramatical, e o de “seem” por contaminação, alterando a sintaxe, provocando uma morte ao legalismo gramatical.

A segunda estância apresenta inicialmente a perspectiva dos “unfallen”, transferindo a imagem da morte biológica e violência dos “fallen” da primeira estância para a morte social dos “unfallen”, na qual os homens se instalam numa vida hipócrita e, em nome da segurança pessoal, mentem, e, ao fazê-lo, ficam seguros na própria decadência. Há um “at-one-ment” entre a situação decadente dos que morreram e a dos vivos, um “at-one-ment” pela negativa, exigindo uma redenção e transformação, um “atonement” precedido de um juízo, um julgamento:

Relieved of soul, the dropping-back of dust,
Their usage, pride, admitted within doors;
At home, under caved chantries, set in trust,
With well-dressed alabaster and proved spurs
They lie; they lie; secure in the decay-
Of blood, blood-marks, crowns hacked and coveted,
Before the scouring fires of trial-day
Alight on men; before sleeked groin, gored head,
Budge through the clay and gravel, and the sea
Across daubed rock evacuates its dead (Hill, 1985: 29).

Verifica-se um desajustamento entre a realidade comentada na intimidade dos lares, “pride admitted within doors”, e no brilho da convivência social hipócrita, elíptica e paradoxalmente representada: “at home”, no sentido de “social gathering” opõe-se, de uma forma absolutamente inesperada, a “within doors”, veiculando a ideia de intimidade do lar, quando as portas estão fechadas para estranhos: “At home under caved chantries.../With well-dressed alabaster and proved spurs/They lie”. Hill elabora igualmente um trocadilho entre esta última

situação e a dos reis plantagenetas que jazem em túmulos bem ornamentados “under caved chantries.../With well-dressed alabaster and proved spurs/They lie; secure in the decay/ Of blood...” (Hill, 1985: 29)

A expressão “they lie” não deixa de suscitar interrogações que poderão ser clarificadas ou, pelo menos, aprofundadas, fazendo apelo aos principais sentidos do verbo. Segundo o *Oxford Reference Dictionary*, três interpretações são sugeridas: “lie (lay, lain): 1. to be in or assume a horizontal position on a supporting surface. 2. To be resting on a surface ou (lied, lied): to tell lies.” (Hawkins, 1992: 476)

O texto evoca todos esses sentidos. Desde logo, os dois primeiros sublinham a imagem visual dos restos mortais dos reis plantagenetas que jazem sob os túmulos. Existe assim um paradoxo entre imagens de riqueza e imagens da decadência, e o trocadilho entre jazer e mentir. A mentira persistirá até ao juízo e à ressurreição final, expressa pela imagem do movimento dos destroços mortais em consonância com o movimento do mar que evacua os seus mortos. Mais uma vez a natureza, contaminada pela violência e mutilação do homem, partilha com ele a renovação, o fim da mentira. É, deste modo, uma imagem do juízo, quer ao nível teológico quer ao nível estritamente humano.

O mar como lugar onde acontece a morte e onde os mortos são enterrados, é um tema recorrente em *For the Unfallen*, a começar por “Genesis” onde, como foi referido, está associado à redenção: “And by Christ’s blood are men made free/ though in close shrouds their bodies lie/Under the pelt of the sea” (Hill, 1985: 16). Surge, além disso, associado ao juízo final: “Though the Earth rolled beneath her weight/ the bones that cannot bear the light”. Em “Genesis”, a Terra esconde esses ossos que fogem ao juízo. Em “The Plantagenet Kings”, o sentido do julgamento, do fogo purificador, parece impor-se com mais força “scouring fires of trial-day/ Alight on men...” (Hill, 1985: 16) Em “Two Formal Elegies” (1 e 2), os

judeus mortos na Europa jazem “subdued under rubble water, in sand graves”; “the sea flickers, roars, in its wide hearth” (Hill, 1985: 30). Em “Metamorphoses”, secção IV – “Drake’s Drum”, a morte no mar é o tema e, segundo Wallace Martin, “the only indication that England is endangered” (Hill, 1985: 32). Na última secção de “Metamorphoses” o mar é visto como lugar de fuga e de uma suspirada plenitude que os amantes procuram através do suicídio: “seeking that love flesh dare not answer for”. (Hill, 1985: 36). Urge recordar que a morte no mar, tema recorrente na literatura, aparece em *Waste Land*, de T. S. Eliot, em particular na secção IV: “Death by Water” onde se sublinha o drama dessas mortes, concretizadas na morte de “Phlebas the Phoenician”. Se é o planger da vida dos que morrem no mar, é também e essencialmente uma meditação sobre a precariedade da vida, o seu carácter efémero e votado à mortalidade:

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.
A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passes the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.
Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.
(Eliot, 1969: 71)

Aparece igualmente noutras secções de *Waste Land*, como em “The Fire Sermon”:

By the waters of Leman, I sat down and wept...
Sweet Thames, run softly till I end my song
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear (Eliot, 1969: 67)

O carácter efêmero da vida, porém, não relacionada com a morte no mar, está igualmente presente na secção “What The Thunder said”: “He who was living is now dead”. (Eliot, 1969: 64) Por seu turno, a imagem da morte lenta da civilização ocidental surge: “We who were living are now dying/ with a little patience” (Eliot, 1969: 64). Em Hill, não se trata da meditação sobre a mortalidade, mas do absurdo e da violência destas mortes no mar que, violentamente, destroem a vida humana. Hill concebe, preferencialmente, imagens concretas que evidenciam a perda da vida no seu aspecto biológico: “sleeked groin”, “gored head”. (Hill, 1985: 29)

Tal como em Eliot, em “The Plantagenet Kings” está igualmente presente a ideia da decadência da civilização, não a ocidental, em geral, mas a britânica em particular. O mar, em “The Plantagenet Kings”, é o Canal entre a Inglaterra e a França que se transforma numa campã comum, onde nem um epitáfio é possível escrever. Este poema, melancólico e elegíaco, é um epitáfio que repara e redime a injustiça do anonimato dessas mortes, numa guerra cuja motivação e objectivos o poeta interroga ao mesmo tempo que os denuncia, meditando sobre os acontecimentos e assim repondo a verdade profunda que a História deixa no esquecimento.

“FUNERAL MUSIC”

“Funeral Music” é um ciclo de oito sonetos sobre os acontecimentos sangrentos na Guerra das duas Rosas. Hill refere que, conforme o testemunho dos cronistas, a batalha de Towton, auge da violência nesta guerra, onde morreram trinta mil pessoas, não foi uma simples escaramuça dinástica entre a casa de York e a de Lencastre e os seus respectivos aliados aristocratas, mas sim que terá atingido a dimensão de um verdadeiro holocausto. Daí o interesse do poeta por esta guerra e particularmente por esta batalha:

In the accounts of the contemporary chroniclers it was a holocaust.(...) one finds the chronicler of Croyland Abbey writing that the blood of the slain caked with the snow which covered the ground and that, when the snow melted, the blood flowed along the furrows and the ditches for a distance of two or three miles (Hill, 1981: 200-201).

Deste modo, “[f]uneral Music could be called a commination and an alleluia for the period popularly but inexactly known as the Wars of the Roses”, escreve ainda Hill (Hill, 1955: 199-200). A sua atracção por temas paradoxais e contrastantes nasce do seu desejo de fazer uma reconciliação ou “at-one-ment” entre esses temas. Considerando a obra de Hill no seu conjunto, não se pode deixar de desvendar um profundo desejo de realizar um “atonement”, ou reparação redentora, como mais adiante se tentará demonstrar.

Se a cominação está muito presente no poema, dando-lhe o tom, a aleluia só se percebe a nível de paródia, entendendo-se esta como recriação de um tema, invertendo o sentido radical do mesmo, dando-lhe, neste caso, não um carácter satírico mas, dramático e fúnebre. As próprias palavras de Hill justificam esta leitura: “In this sequence, I was attempting a florid and grim music broken by grunts and shrieks” (*Ibidem*: 200). À semelhança dos românticos, Hill pretende reconciliar os opostos, e à semelhança de muitos dos seus contemporâneos, a sua obra transpira um certo cepticismo, que o poeta transcende, todavia, de uma forma absolutamente inesperada e, de modo algum, evidente, numa leitura superficial, mas que se vai revelando progressivamente nos seus poemas e que se vai esclarecendo nos seus ensaios, entrevistas e conferências.

Considero pertinente começar a análise do poema, partindo da epígrafe que, de acordo com Hill, pode constituir uma chave para a sua leitura:

William de la Pole, duke of Suffolk: beheaded 1450
John Tiptof, Earl of Worcester: beheaded 1470
Anthony Woodville, Earl Rivers: beheaded 1483 (Hill, 1985: 70).

Segundo o poeta, a inferência dessas personagens só tem valor se constituírem uma chave para a “ornate and heartless music punctuated by muttering, blasphemies and cries for help” (Hill, 1985: 200).

Esta epígrafe apresenta-se como um epitáfio colectivo de três personagens marcantes através dos quais se evidencia o carácter paradoxal e ambíguo da guerra. O facto de o duque de Suffolk e de Woodville, Conde de Rivers, serem poetas e, este último, místico, e Tiptof, conhecido como o Carniceiro da Inglaterra, patrono dos humanistas, indicia uma relação das Letras, Humanidades e Direito com a morte na guerra real e fratricida e com a brutalidade legalmente organizada:

Suffolk and Rivers were poets, though quite tame. Tiptof, patron of humanist scholars was known as the Butcher of England because of his pleasure in varying the accepted postures of judicial death. Admittedly, the sequence avoids shaping these characters and events into any overt narrative or dramatic structure (Hill, 1985: 200).

À semelhança de *Henry VI*, de Shakespeare, que se inicia com o funeral do rei Henry V na Abadia de Westminster, “Funeral Music” começa com uma marcha fúnebre dentro duma Igreja ou prisão. A propósito da influência shakesperiana na génese da “Funeral Music”, diz Hill numa entrevista:

It was a happy accident that in order to give a lecture course on Shakespeare I found myself re-reading the Henry VI plays at exactly the right time, discovering the power of a certain rhetoric which I’d been educated to think of as inferior to Shakespeare’s later work. This came at a time when my thoughts were beginning to stir towards the writing of the sequence ‘Funeral Music’ (cit. in Haffenden, 1981: 80-81).

Essa cave poderá ser comparável à caverna de Platão. Ali as “sombras” recebem bênçãos, igualmente de sombras, participando no comum desprezo por esse mundo de sombras. Hill parece pôr em destaque a visão neo-platônica, caracterizada por um certo desprezo da vida deste mundo, a aceitação do inaceitável, colocando o olhar num céu que está além da terra e que se ergue em oposição a esta terra que é “no man’s dwelling-place”. A referência à caverna de Platão, o facto de os três nobres serem cristãos neo-platônicos, como defende Brown (Bloom, 1986: 90), e a alusão aos “Psalteries whine through the empyrean”, entre outros sinais, parecem justificar esta leitura.

Processionals in the exemplary cave,
Benediction of shadows. Pomfret. London.
The voice of fragrant with mannered humility,
With an equable contempt for this world,
'In honorem Trinitatis'. Crash. The head
Struck down into a meaty conduit of blood.
So these dispose themselves to receive each
Pentecostal blow from axe or seraph,
Spattering block-straw with mortal residue.
Psalteries whine through the empyrean. Fire
Flares in the pit, ghosting upon stone
Creatures of such rampant state, vacuous
Ceremony of possession, restless
Habitation, no man’s dwelling-place (Hill, 1985: 70).

Por seu turno, a alusão a Pomfret e Londres não é aleatória. Com efeito, Pomfret é a cidade em cujo castelo Ricardo II foi morto em 1400, como versa Shakespeare em *Richard III*:

Pomfret, Pomfret! O thou bloody prison,
Fatal and ominous to noble peers!
Within the guilty closure of thy walls
Richard the second here was hack'd to death;
And, for more slander to thy dismal seat,
We give thee up our guiltless blood to drink.
(Shakespeare, *Richard III*, Act III Scene 3; 1971: 724)

Foi igualmente nesta “bloody prison, /Fatal and ominous to noble peers”, que o Conde de Salisbury, um conhecido combatente da Guerra das Rosas, foi morto. Londres emerge, assim, como lugar de conflitos, sentenças e execuções que a História testemunha, em particular através da famosa Torre. Nessas duas palavras, Pomfret e London, Hill põe perante o leitor a história de execuções, de traições de cobiça e de coragem, ponto de partida ideal para iniciar esta “música fúnebre”.

A música e as palavras “in honorem Trinitatis”, que acompanham o decepar de cabeças, são expressas em versos violentamente ‘decepadados’ “Crash. The head/ Struck down into a meaty conduit of blood.” Por sua vez, a música perde o poder de reconciliação perante a barbárie, antes, potencia a própria barbárie e a consequente hipocrisia de a unir à religião.

Os golpes são desferidos pela espada ou pelo serafim, havendo uma sobreposição de imagens do serafim e da verdadeira espada que liberta as sombras da caverna. O fogo que brilha na caverna torna visível o carácter violento e vazio de tais criaturas: “ghosting upon stone/Creatures of such rampant state”; estas são sombras que serão libertadas pela luz. De Deus vem a luz divina que se opõe às trevas. Essa luz que aparece na caverna é contraditória, pois tanto pode ser da batalha que se desenvolve no exterior, da espada, ou do próprio serafim que transmite a luz de Deus. A visão neo-platónica que se desprende deste poema só será completa neste passo com a reflexão de S. Tomás de Aquino sobre os serafins.

Segundo S. Tomás de Aquino, os nomes dos anjos designam as suas propriedades, assim os Serafins são assim chamados porque “they “kindle” or “give heat”.” (*Summa Theologica*: 922) “The name “Seraphim” does not come from charity only, but from the excess of charity, expressed by the word ardor or fire”. Fazendo alusão a Dionísio que explica o nome

Serafim a partir das propriedades do fogo, contendo um excesso de calor, escreve S. Tomás:

The name "Seraphim" does not come from charity only, but from the excess of charity, expressed by the word ardor or fire. Hence, Dionysius (Coel. Hier. vii) expounds the name "Seraphim" according to the properties of fire, containing an excess of heat. Now in fire we may consider three things. First, the movement which is upwards and continuous. This signifies that they are borne inflexibly towards God. Secondly, the active force which is "heat," which is not found in fire simply, but exists with a certain sharpness, as being of most penetrating action, and reaching even to the smallest things, and as it were, with superabundant fervor; whereby is signified the action of these angels, exercised powerfully upon those who are subject to them, rousing them to a like fervor, and cleansing them wholly by their heat. Thirdly we consider in fire the quality of clarity, or brightness; which signifies that these angels have in themselves an inextinguishable light, and that they also perfectly enlighten others (*Summa Theologica*: 938).

Nesta imbricação de conceitos e visões diferentes, se compreendem os versos "So these dispose themselves to receive each/Pentecostal blow", onde transparece uma visão neoplatónica a que a alusão à caverna parece confirmar.

Vincent Sherry justifica estes últimos versos apoiado na forma, na sonoridade e no poder que tem o carnal de se espiritualizar e, reciprocamente, de o espiritual se consubstanciar em carnal: "the sheer sonorous power of the poetic language, most telling in lines that evoke a transcendence in death, as they describe the three neo-Platonist aristocrats beheaded" (Sherry, 1987: 89). Essa transcendência na morte tem um carácter ambivalente que se apreende mais claramente no desenvolvimento do poema no seu todo.

Geoffrey Hill faz um "at-one-ment" a nível de imagens e conceitos filosóficos e cristãos que fazem parte do património cultural cristão britânico e europeu, quer sejam do neo-platonismo ou do Tomismo, ou de

qualquer outra fonte. Assume a visão paradoxal de Eliot em *Four Quartets* em que a comunhão pentecostal comporta uma face construtiva e outra destrutiva - “A dark dove with flickering tongue”, a pomba representando o Espírito Santo, portadora de graça, transformada em bomba alemã, descendo sobre Londres na Segunda Grande Guerra.

Neste poema, a espada e o serafim representam duas faces do mesmo acontecimento: a morte pela espada, “beheaded”, e o que constitui o “golpe pentecostal” ligado à plenitude da caridade sugerida pela figura de serafim com a sua conotação imagística com o fogo, símbolo do amor de Deus. Tanto numa perspectiva como outra, acaba por ser, neste poema, a libertação do estado de sombra.

Usando recursos imagísticos, paradoxos e contrastes, uma ironia amarga, melancólica e denunciadora, já presente no primeiro soneto, Hill pretende dar o tom de todo o poema, “Restless/ Habitation, no man’s dwelling-place”.

Nos poemas 2 e 3 o poeta refere-se à carnificina de Towton, na qual as duas facções se enfrentaram e destruíram mutuamente. O sonho malgrado da reconciliação está presente no segundo poema (“Suppose all reconciled / By silent music... ultimate recompense”) (Hill, 1985: 71). Se Hill mostra o fascínio pela música como um modo privilegiado de reconciliação, ultrapassando os limites da palavra, evidencia igualmente as próprias limitações da música, pois, terá de ser “a silent music”, que estará na fronteira entre a música e o silêncio. Mas não passa de um sonho malgrado, expresso de um modo abrupto marcado pela inesperada relação do semântico e formal, “recolhido” entre parênteses. Dever-se-á reconhecer aqui a influência de Coleridge, para quem os parênteses eram imprescindíveis em determinadas obras literárias:

Of Parentheses I may be too fond of - and will be on my guard in this respect. But I am certain that no work of impassioned and eloquent reasoning ever did or could subsist without them (cit. Geoffrey Hill, 1984: 90).

Geoffrey Hill assume o uso de parênteses de modo pessoal e em consonância com toda a sua forma alusiva de se exprimir como meio de transcender o ritmo quotidiano da linguagem, conservando o carácter apaixonado e intelectual da poesia, ao mesmo tempo que revela uma consciência céptica não rara entre os intelectuais contemporâneos.

Malgrado o sonho da reconciliação pela música, o sujeito volta-se para a “re-conciliação” no interior da noite da tragédia humana. Assim, no segundo e terceiro poemas recorda-se da batalha de Towton em que a natureza, à maneira de Shakespeare, estava ‘at one’ com a violência humana praticada, anunciando o julgamento final:

Recall the cold
Of Towton on Palm Sunday before dawn,
Wakefield, Twekesbury. Fastidious trumpets
Shrilling into the ruck; some trampled
Acres, parched, sodden or blanched by sleet,
Stuck with stranged.postured dead. Recall the wind’s
Flurrying, darkness over the human mire. (2)

They bespoke doomsday and they meant it.... Once
Every five hundred years a comet’s
Over-riding stillness might reveal men
In such array, lived and featureless,
With England crouched beastwise beneath it all (Hill, 1985: 71).

A Inglaterra, responsável por toda essa carnificina, permanece ‘beastwise’, indiferente ao sangue derramado; considera-o uma simples escaramuça em que a alusão ‘o that old northernn business’ suscita uma questão. Para Henry Hart este tópico tem, por um lado, uma conotação mítica - “mitically barbarism always congregate in the north and renew

delapidated civilizations on the south”, por outro lado, pode também referir-se ao norte industrial da Inglaterra. Acrescenta o mesmo crítico: “Out of blood and carnage comes a new birth, crying and struggling”:

‘O that old northern business ...’ A field
After battle utters its own sound
Which is like nothing on earth, but is earth.
Blindly the questing snail, vulnerable
Mole emerge, blindly we lie down, blindly
Among the carnage the most delicate souls
Tup in their marriage-blood, gasping ‘Jesus’ (3) (Hill, 1985: 72).

A meu ver, o que prevalece nesta passagem é a cegueira acompanhada do movimento descendente, apontando para a queda ou decadência civilizacional que a guerra é sinal e meio. Além disso, de um modo oblíquo, insinua uma abertura ao transcendente, sugerindo um movimento ascendente. Se é possível descortinar o brotar de algo positivo, ele aparece de um modo absolutamente rasteiro, como o é a toupeira que emerge ou a serpente que questiona. Prevalece assim um certo tom de sarcasmo, de repugnância até.

As almas mais delicadas parecem sugerir ao poeta a imagem de ovelhas e carneiros em que o verbo ‘tup’ indicia o coito que, na presente situação, se realiza no sangue das suas jovens vidas ceifadas. Núpcias de morte em cujo estertor pronunciam com dificuldade o nome de Jesus, erguendo-se, porém, como pessoas no meio da bestialidade que os cerca e na qual tomaram parte, redimindo dessa forma a própria violência da guerra que se traduz pela linguagem do sangue derramado. Hill afunda-se na lama do sofrimento e aponta uma saída transcendente, ao mesmo tempo que a põe em questão.

Importa referir quão importante é para Hill a simbologia do sangue. O sangue é universalmente considerado como o ‘veículo da vida’, ‘veículo

das paixões', (Chevallier/Gheerbrandt, 1982:584) e na *Bíblia*, como sede de vida (Lev 17:11) e a própria vida (Gen 9: 5; Lev 17:14; Dt 12:23). A expressão 'tup in their marriage blood', particularmente, sugere o carácter violento desta guerra em que todos estes símbolos do sangue se confrontam e se reconciliam neste estranho e letal conúbio.

O 4º soneto, situado no centro do poema, constitui uma paragem de reflexão filosófica, imposta pelo próprio desenvolvimento do texto. Inicia-se este com a perspectiva averroísta - "Let mind be more precious than soul", a qual é desmentida logo a seguir no primeiro verso e início do segundo: "it will not/Endure". Hill reverte a doutrina de Averróis, sublinhando a primazia da alma, entendida esta de um modo englobante e sensível, marcando assim uma visão unitária da pessoa humana, e partindo da realidade mais tangível e evidente do homem; uma alma que chora e sofre. Hill sublinha assim a união substancial da alma e do corpo que se contrapõe ao Intelecto averroísta impessoal e imperialista presente na continuação desta estância:

Let mind be more precious than soul; it will not
Endure. Soul grasps its price, begs its own peace,
Settles with tears and sweat, is possibly
Indestructible. That I can believe (Hill, 1985: 73).

O poeta revela o seu afastamento do simples instinto de fé e da "vanitas", e do carácter oco e vazio do reinado de Henrique VI e da consequente Guerra das Duas Rosas:

Though I would scorn the mere instinct of faith,
Expediency of assent, if I dared,
What I dare not is a waste history
Or void rule (Hill, 1985: 73).

A inclusão da Guerra das Duas Rosas na reflexão ou alusão filosófica alarga a visão dessa para uma situação mais universal e

abrangente. Explicitamente, Hill afasta-se de Averróis para quem havia um único Intelecto para toda a humanidade, o que para o poeta seria algo desolador e gélido como os palácios dos terríficos contos de fadas caracterizados por um perpétuo silêncio mortal:

Averroes, old heathen,
If only you had been right, if Intellect
Itself were absolutely law, sufficient grace,
Our lives could be a myth of captivity
Which we might enter an unpeopled region
Of new-fallen snow, a palace blazing
With perpetual silence as with torches (Hill, 1985: 73).

A inclusão de Averróis no poema é explicado por Hill em Viewpoint:

When I was writing “Funeral Music”, I was much interested in Averroism, which is, or was, a heresy. ... Averroism was the doctrine of monopsychism, that is, there’s only one single Intellect, or “intellective” soul for the whole of humanity, and it seemed to me at first sight a most comforting doctrine – the idea that all kinds of personal guilt, a burden of culpability for all eternity, might be absorbed and absolved in that one “Intellect” – but afterwards I felt it was not a doctrine to be embraced at all, it seemed to be the archetype of the totalitarian state. And so I reacted very violently against it ... What at first seemed comforting ended up being desolate, rather like one of those beautiful but terrifying fairy stories where one enters a palace which is either totally empty or full of sleeping people, a dead sleep which is lit by blazing torches, never replenished and yet never extinguished. (Haffenden, 1981: 98-99).

As primeiras linhas desta citação mostram a preocupação fundamental de Hill no sentido de ver absorvido e absolvido para sempre todos os tipos de culpa pessoal “a burden of culpability”, um peso que carrega consigo e que é comum e partilha da própria história do seu país e mesmo da humanidade. Nesse sentido, o averroísmo seria uma possível resposta mas, segundo a expressão usada por Hill, revela-se como arquétipo do estado totalitário, dele se afastando. O intelecto supra-humano, que exhibe esse estudioso de Aristóteles que foi Averróis, mostra

marcantes analogias com Platão. Através das palavras do próprio Hill seguimos as suas oscilações na juventude entre Aristóteles e Platão, para de novo retomar preferencialmente Aristóteles cristianizado por Tomás de Aquino. Porém, Hill não se filia em nenhum esquema filosófico. As suas raízes e a sua cultura são marcadas pelo universo bíblico. Por seu turno, a concepção holística do homem apresenta-se no contexto da História do povo e da sua relação com Deus, distanciando-se da dicotomia alma e corpo.

As últimas linhas da citação evocam *The Waste Land*, de T. S. Eliot, no qual a fronteira da vida e da morte se dilui no sem sentido da Europa após a Primeira Guerra: "We who were living are now dying/ with a little patience" (Eliot, 1969: 64).

Por seu turno, o 5º soneto centra a questão da paganização do Natal cristão, retomando as características das festas saturnais de que se falou a propósito de "Genesis". Parece ficar aqui implícita a ideia de que a salvação estaria no regresso ao berço do Cristianismo e que se comemora no Natal, o nascimento de Jesus, tendo porém perdido o seu sentido:

As with torches we go, at wild Christmas,
When we revel in our atonement
Through thirty feasts of unction and slaughter,
What is that but the soul's winter sleep? (Hill, 1985: 74).

Nas festas saturnais acendiam-se velas para pedir que o sol brilhasse de novo, exprimindo o desejo que chegasse o solstício de Inverno. Hill remete o leitor para o ambiente pagão em que o "atonement" é caracterizado pelas festividades e orgias de toda a ordem, chegando-se a acreditar que a matança de um inocente traria salvação. Há um "at-one-ment" entre a imagem dos contos de fadas e as torchas das festas

saturnais, em ambas a luz não brilha com fulgor, e em ambas há uma vida que é morte e que se entrelaça com a morte.

Se o soneto começa com o “we”, possivelmente a voz da consciência colectiva, na quarta linha a *persona* parece um ser individualizado que se interroga sobre o sentido desta festividade. “What is that but the soul’s winter sleep?” É a alma, é o homem que se encontra num sono espiritual de inverno, repetindo-se a imagem de *The Waste Land*, “We who were living are now dying” (“What the Thunder Said”, I, v. 8)

“So many things rest under consummate/Justice as though trumpets purified law, /spikenard is the real essence of remorse”. (Hill, 1985: 74). Entendo a alusão a “under consummate justice”, não simplesmente como uma justiça que ainda está em processo, mas que não foi realizada no seu sentido mais alto, considerando a etimologia do termo “consummate que teve a sua origem no século XV do latim “consummat”, participio passado de “consummare” - “accomplish” de “summa” - “the highest thing”. A trompeta parece purificar essa lei, sem conseguir evitar a tragédia humana, como o perfume do nardo com que Maria ungiu os pés de Jesus não evitaram o sofrimento da Sua trágica morte (Jo 12, 1-10) e como o óleo com que uma mulher ungiu o seu corpo, não apagou a violência a que foi submetido (Mt 26,3-13, Mc 14, 3-9).

Hill parece condensar no gesto compassivo das duas mulheres a essência do remorso, das suas vidas, e, porventura, de todos os actos da injustiça que se pode considerar “under consummate justice”, embora seja aplicado segundo o direito: “those-righteously accused”. O sentido do remorso, termo que entrou na língua inglesa via língua francesa no século XIV, com o sentido de culpa e arrependimento, é associado ao termo “remordere” do latim que, por sua vez, vem de “mordere” (“bite” em

inglês), veiculando o sentido de uma dor quase carnal, é um termo significativo na linguagem hilliana. Assim, o perfume do nardo parece provir da ferida provocada pelo remorso.

É o domínio das trevas em que a necessidade de luz se torna premente e toma a forma de uma oração, oração sem resposta:

The sky gathers up darkness. When we chant
'Ora pro nobis' it is not
seraphs who descend to pity but ourselves (Hill, 1985: 74).

O homem encontra-se só e sente a ausência de Deus. Não há conforto. Há escuridão. Não há anjos de luz e fogo que aqueçam o homem, os serafins, mas “ourselves”. O horizonte do sagrado parece ausente e o homem procura forças dentro de si. O sofrimento não abriu as portas ao sagrado, antes o homem voltou-se para dentro de si e se compadeceu de si próprio. Nesse deserto espiritual, não há outra voz humana, nem a voz divina a manifestar a compaixão pelas vítimas da violência, antes a humana condenação e o sofrimento. A única menção de ternura vem dos condenados para a sua carne, mantendo-se um problema de interpretação quanto ao sentido deste termo no contexto do poema:

Those righteously – accused those vengeful
Racked on articulate looms indulge us
With lingering shows of pain, a flagrant
Tenderness of the damned for their own flesh: (Hill, 1985: 74)

De um modo absolutamente inesperado, Hill esclarece o sentido de “flesh” do soneto anterior, sem, todavia, lhe retirar a ambiguidade. “Flesh” é o homem na sua fraqueza, e “flesh” revela-se no 6º soneto, como o filho, a quem se dirige a voz do condenado:

My little son, when you could command marvels
Without mercy, outstare the wearisome
Dragon of sleep, I rejoiced above all –
A stranger well-received in your kingdom.
On those pristine fields I saw humankind
As it was named by the Father, fabulous
Beasts rearing in stillness to be blessed (Hill, 1985: 75)

A voz do condenado reflecte a visão de Hill sobre a infância como um tempo comparável ao estádio da criação da humanidade, em que nascem as capacidades de se maravilhar, mas também a de fazer actos que revelam crueldade; o reino da criança é activo, “animal e pristino”.

Se, no 4º soneto, a atenção prevalecente foi a filosófica, neste extracto do 5º soneto é a visão bíblica que prevalece. O Éden evoca também o pecado (“fall”): “Beasts rearing in stilness to be blessed”. Imagem ambígua que, por um lado, espelha a imagem da criação no Génesis, e que, por outro, parece comparar os homens aos animais pela sua bestialidade, reforçando ao mesmo tempo a ideia da caverna com que começa o poema em que as “sombras” recebem bênçãos:

The world’s real cries reached there, turbulence
From remote storms, rumours of solitudes,
A composed mystery. And so it ends.
Some parch for what they were, others are made
Blind to all but one vision, their necessity
To be reconciled. I believe in my
Abandonment, since it is what I have (Hill, 1985: 75).

Comparando este soneto com o primeiro, não se pode deixar de ver uma continuidade e um distanciamento: gritos reais, possivelmente dos que lutam fora da caverna, penetram este espaço, gritos que são remotos, comparáveis às turbulências de remotas tempestades, rumores de solidão que nos fazem recuar ao caos primordial, condensando em poucas linhas um ciclo de sofrimento humano, em que se destacam duas

situações diferentes: uns que anseiam pela reconciliação, termo rico de sentido dentro da poética de Hill, e outros que transmitem uma imagem de endurecimento ressequido, fruto da sua própria vivência anterior: “A composed mystery. And so it ends”.

A voz que conclui o 6º soneto parece ser a mesma que a começou, a de um possível condenado, reforçando a ideia do soneto anterior - “I believe in my/ Abandonement, since it is what I have”, o que não deixa de suscitar uma certa angústia no leitor, pois percebe-se que Hill coloca este condenado entre os que estão obcecados por um único desejo, uma única visão, a reconciliação que parece sempre intangível. A solução reside na constatação da dura realidade da solidão. Mais uma vez se percebe que Hill procura a redenção das próprias perdas expressando-as como elas são na realidade. O poeta dá voz a vozes que não se fazem ouvir, vozes do passado e do presente se reconciliam, tornam-se “at-one” no poema.

O 7º soneto é determinante para a análise de uma redenção essencialmente ética, pois nele se concentra a visão moral do campo de batalha de Towton. Além disso, reparação, na perspectiva da reconciliação, é sugerida quer pela cumplicidade das ‘vozes’ do poema quer pela convergência de situação humana e da natureza.

Ouve-se a voz de um soldado, sobrevivente, morto nessa batalha que medita sobre a guerra fratricida e vã, onde os olhares matam, uma luta em que a consciência esclarecida não pode aceitar, e que dá origem a uma alienação no interior da própria consciência:

‘Prowess, vanity, mutual regard,
It seems I stared at them, they at me.
That was the gorgon’s true and mortal gaze:
Averted conscience turned against itself’ (Hill, 1985: 76)

Há uma frase intercalada no discurso do soldado que parece ser uma outra voz introduzindo uma certa ironia no lamento meditativo do soldado, que talvez pretenda mostrar que os soldados desta guerra eram inferiores aos falcões, eram apenas, deles, sombras, revertendo a teoria das sombras de Platão. O ideal passa a ser o mundo animal e as sombras, os homens enquanto artífices da morte: “A hawk and a hawk shadow.” O soldado continua a sua meditação, ressaltando a vã valentia e a sua consequência destruidora. Ninguém sobreviveu para proclamar o seu nome:

‘At noon,
As the armies met, each mirrored the other;
Neither was outshone. So they flashed and vanished
And all that survived them was the stark ground
Of this pain. I made no sound, but once
I stiffened as though a remote cry
Had heralded my name. It was nothing... (Hill, 1985: 76)

De novo ouve-se a voz, a *persona* do poema, um historiador ou o poeta, “at one” com o lamento do soldado: “Reddish ice tinged the reeds; dislodged, a few/ Feathers drifted across; carrion birds/ Strutted upon the armour of the dead” (Hill, 1985: 71). A voz do soldado, eventualmente um sobrevivente, está “at-one” com a outra voz, a da *persona* do poema. Enquanto a primeira é uma voz moral que se situa dentro do acontecimento e a julga, a segunda relata o resultado do acontecimento. Há igualmente, por um lado, uma inversão da ordem e da harmonia e, por outro, semelhança entre as aves predadoras e os soldados, também eles, predadores. As aves que se pavoneiam sobre as “armas” dos soldados, as mesmas que foram instrumento da guerra, sublinham o absurdo do espectáculo que Hill apresenta na sua poesia.

No último soneto regressa o tema das sombras da caverna do início desta sequência poética. A comunicação ou reconciliação com os

que estão no exterior torna-se, então, impossível. Por seu turno, o diálogo entre os mortos reforça o tom lúgubre do poema e o sentido da alienação dos próprios mortos, cujas vidas não foram por eles traçadas, antes se submeteram a desígnios de um “void rule”, e assim testemunham algo que está acima deles:

Not as we are but as we must appear,
Contractual ghosts of pity, not as we
Desire life but as they would have us live
Set apart in timeless colloquy:
So it is required to bear witness,
Despite ourselves, to what is beyond us,
Each distant sphere of harmony forever
Poised, unanswerable (Hill, 1985: 77).

Os poetas também participam do mundo de sombras no qual lhes é consignada uma missão que assume a forma de um contracto implícito ao qual não se podem furtar. Se os mortos testemunham a seu modo, o poeta é igualmente chamado a testemunhar numa situação de desordem e desarmonia, numa situação de oposição à harmonia das esferas que ficou para sempre envenenada pela guerra fratricida. Recorde-se que a música era, para os pitagóricos, um símbolo da harmonia do cosmos e um meio de alcançar o equilíbrio do espírito do homem. Ora, a harmonia das esferas está envenenada, assim como a música que dela é símbolo. Consequentemente, a única poesia possível é a elegia, o epitáfio a meditação.

Importa ligar este soneto ao segundo no qual está patente o sonho malgrado da reconciliação pela “silent music” e o espectáculo de morte e desolação que, na verdade, se oferece à vista dos que passam: “Recall the wind’s/Flurring darkness over the human mire” (Hill, 1985: 71). Hill faz um “at-one-ment” imagístico entre as perspectivas pitagórica, shakesperiana e paulina, segundo a qual o pecado do homem atinge a

própria natureza comprometendo a harmonia do homem e da natureza. Como foi acima referido, os poemas de Hill foram escritos após a Segunda Guerra e transmitem aquele carácter céptico próprio dessa época. Hill entra com a humanidade do século XX no deserto do absurdo:

If it is without
Consequence when we vaunt and suffer, or
If it is not, all echoes are the same
In such eternity (Hill, 1985: 77).

Em Hill, como em Wilfried Owen, as elegias não trazem consolação. Como escreve Henry Hart: "His last cry is a call for human contact, for renewed love between estranged parties, and for an end to history's wars, which, he knows will never end" (Hart, 1986: 140). É um clamor, um grito em busca da redenção. O último verso do 8º poema parece sugerir que a situação de destruição não terminou, assim como não terminou o drama do poeta de a denunciar: 'I have not finished'

Para Vincent Sherry,

Hill develops the theme of poetry as history through an artistry of voice. His frequent use of the pronoun *we* serves not only as a dramatic device but as a symbol, signalling the necessary identification of the private poet with the public, historical realm, whose physical contingencies, woes, and maimings are inescapable (Sherry, 1987: 92-93).

A meu ver, a mistura de vozes no poema não corresponde a uma identificação do poeta com o domínio público e histórico, mas a uma harmonização de vozes de consciência que o poeta consegue introduzir nessa sequência.

C. H. Sisson reage negativamente ao pequeno ensaio de duas páginas que Hill anexa ao poema, considerando-o um sinal evidente de um hiato entre a sua concepção e a sua execução que, pela interposição do pensamento, impede o fluxo poético de tomar forma, sem intermediário, no poema:

I find these explanations curious, and perhaps see them as more significant than they are. They seem to imply a notion of the sequence as artifact, as something worked towards the built, which suggests a growing distance between the poetic impulse and the words which finally appear on the page – a gain in architectonics, perhaps, but at a price which is so often paid, by all but the greatest writers, in a loss of immediacy. This is no more than a suspicion of what – as I see it – would be an unfortunate direction (cit. in Bloom, 1986: 87)

John Silkin considera, pelo contrário, que falta “acção dramática” à sequência “Funeral Musical”:

The Battle of Towton, and its murderousness, is not encapsulated as dramatic action, but brooded on after the event, thereby allowing the external state of the field and the state of the mind experiencing and responding to it to meet. It is the self-questioning, the doubts, the beliefs half-held with a conviction of personal honesty, the motives and the state of the spirit, that interests Hill, rather than the shaping action of narrative. Nevertheless, these things too have their form of collusion with other minds, and through action, alter and altered. And they could also, I feel, build a narrative unity that Hill has only tentatively, if at all, used (Bloom, 1986: 88).

Sisson parece pretender uma acção deliberada do poeta sobre o leitor para o conduzir a uma determinada *praxis* ou pelo menos a uma determinada visão. Merle Brown opõe-se à concepção de “Funeral Music” como narrativa, considerando-a uma poesia lírica ou lírica dramática, marcada por uma complexidade considerável, sendo na base dessa complexidade concêntrica que deve ser apreendida e interpretada. A sua concepção afasta-se, deste modo, tanto de Sisson como de Silkin:

Hill's sequences, and especially "Funeral Music", (...) succeed in the light of their own difficult conception. They should not be read as lyrical, as impulse bodied forth in words, or as narrative, as "accumulating and continuous action." They are double lyrics or dramatic lyrics and are more authentic, closer to the way thoughtful, engaged human beings actually behave, than anything of a self-expressive nature can be staged objectively or theatrically. (...). These poems (...) are polycentric, including as part of them more than one originative center. (...) Hill strives to double the poems, so that one scene is more than one (...). These poems are genuine dramas, each line being vied for by opponents each of whom is a charged source of the line itself... (*in* Bloom, 1986: 89)

Por seu turno, Henry Hart defende que se trata de uma meditação mais do que uma narrativa dramática: "To the end, 'Funeral Music' is a twentieth-century meditation rather than a dramatic narrative of political and military events" (Hart, 1986: 126).

Apesar da densidade e da polifonia do poema, pensamos ser pertinente defender que é um poema lírico-dramático de tema histórico, a Guerra das duas Rosas, cujas preocupações são éticas, e cuja perspectiva é estética. O poeta centra a atenção na barbárie da História, abrindo a perspectiva da memória que regista as barbáries nacionais ou outras. O sofrimento e derramamento de sangue não são realidades do passado longínquo, das guerras anglo-francesas dos séculos XIV e XV, da Guerra das Duas Rosas na Inglaterra, mas também da época moderna e contemporânea que Hill immortaliza. O poeta escreve uma página melancólica, denunciadora e ética, a somar, de uma forma original e densa, a tantos outros protestos a que outros escritores, em diferentes situações, deram voz.

Creio que se pode ver uma redenção ou "atonement" neste poema, essencialmente, a dois níveis que convergem: nível poético e nível ético, e um esboçar do "atonement" religioso.

Ao *nível poético*, pela exactidão vocabular, pela força imagística e pela incisiva dramatização, o poema redime a realidade na própria densidade do meio, a linguagem. A sua construção da beleza sonora, imagística e semântica, pode ser considerada, afinal, uma forma estética de “atonement” ou redenção. Ainda ao nível poético, o “at-one-ment” entre a devastação da natureza e a dos homens é revelador. O anúncio do juízo pela natureza faz o “at-one-ment” com as vozes do poema, e dessa forma elabora também um “atonement”.

Ao *nível ético*, na medida em que o soldado que tomou parte na guerra, é a voz do juízo moral. Estreitamente ligado ao nível anterior, caracteriza-se, porém, pela introdução no discurso de uma voz estranha aos intervenientes do combate: a voz do poeta ou historiador que elabora implicitamente um juízo moral e, desse modo, procede a um acto de reparação e expiação, sobretudo se considerarmos a desconfiança de Hill quanto à motivação fundamental tanto do poeta como do político que usa os mortos para os seus próprios fins. Esta terceira voz elabora, assim, o “atonement” pela denúncia.

O “atonement”, ou redenção, com os seus cambiantes próprios de reparação e expiação, está poeticamente presente pela denúncia e reposição da verdade através da precisão da linguagem, apontando para uma redenção religiosa, qual suporte firme e sempre presente no poema, mas quase sempre não explícito e mesmo violentamente questionado.

Nesses poemas, como noutros que constituem objecto de análise da dimensão histórica enquanto violência e “desastre”, é atestada a capacidade do poema ser testemunho do sacrifício. Devo recordar que essa perspectiva está em plena oposição com as declarações tanto de Mathew Arnold, como a de William B. Yeats.

Para Mathew Arnold (Arnold, 1869: 23), a arte não se deve ocupar do sofrimento, mas antes, de “sweetness and light”, e só tem sentido na medida em que provoca alegria, “enjoyment”, opinião partilhada por Yeats que, na sua introdução editorial ao *The Oxford Book of Modern Verse*, defende a sua decisão de excluir da sua antologia, salvo raras exceções, os poetas da Primeira Guerra Mundial, alegando que “passive suffering is not a theme for poetry”. (Yeats, 1936: Introduction, xxxiv–xxxv sect XV).

Hill faz com que os poemas sejam testemunhos do sacrifício através do “atonement”, essencialmente numa perspectiva poética e ética, que se irá progressivamente revelando como ética teológica numa fase mais tardia.

2. 2 POEMAS SOBRE O HOLOCAUSTO - SEGUNDA GRANDE GUERRA

“Never shall I forget that night, the first night in camp, which has turned my life into one long night, seven times cursed and seven times sealed. Never shall I forget that smoke. Never shall I forget the little faces of the children, whose bodies I saw turned into wreaths of smoke beneath a silent blue sky. Never shall I forget those flames which consumed my faith forever. Never shall I forget that nocturnal silence which deprived me, for all eternity, of the desire to live. Never shall I forget those moments which murdered my God and my soul and turned my dreams to dust. Never shall I forget these things, even if I am condemned to live as long as God Himself. Never” (Ellie Wiesel).

Geoffrey Hill assume nos seus versos essa culpa humana e europeia, em particular, perante o crime do Holocausto, e a partir dela faz poesia. Essa mesma poesia transforma-se num acto de reparação ou

redenção na medida em que é um testemunho do sacrifício. Com efeito, a sua poesia é um testemunho indirecto, mas não impassível. Partilha do sofrimento como um verdadeiro sobrevivente, sem o ser literalmente, e a ousadia de fazer poesia a partir dos horrores dos campos de concentração, sem os ter presenciado, sem neles ter vivido, constituirá uma prova redentora.

Hill escreve depois de Auschwitz e a sua poesia impõe-se como um modo belo e sóbrio de fazer memória a que o poeta se sente interiormente obrigado. O que escreve acerca da “Funeral Music” aplica-se igualmente aos poemas sobre o Holocausto: “So it is required to bear witness, /Despite ourselves, to what is beyond us/ ...” (“Funeral Music”).

Geoffrey Hill partilha com George Steiner a concepção de que a barbárie tem raízes profundas que coexistiram na Grã-Bretanha e noutros países ocidentais, concomitantemente com o cultivo das letras, da música e da arte em geral e com a própria apologia dessa mesma civilização. Escreve Steiner: “Barbarism prevailed on the very ground of Christian humanism, of Renaissance culture and classic rationalism. We know that the men who devised and administered Auschwitz had been thought to read Shakespeare or Goethe, and continued to do so” (Steiner, 1970: 5).

Por seu turno, Adorno assumiu uma postura particularmente radical, ao considerar um acto de barbárie fazer poemas após o Holocausto. Segundo ele, fazer poemas sobre o holocausto seria possivelmente o clímax da barbárie. Em que medida os poemas de Hill constituem uma alternativa à condenação a que Adorno votara os poetas, é uma questão que só um estudo sobre os seus poemas sobre o Holocausto poderá desvendar uma possível resposta, a qual, na minha opinião, terá de ser avaliada na perspectiva de “atonement” ou redenção. É esta a perspectiva a que me proponho na análise dos poemas que se seguem.

Início esta análise com “TWO FORMAL ELEGIES - For the Jews in Europe” (1959), um conjunto de dois poemas com rimas alternadas, em que a beleza sonora, solene e contida se, por um lado, parece ser a adequada para esse tipo de poesia, por outro, constitui como que uma violência relativa à atrocidade que Hill lamenta e torna presente pela poesia:

1
Knowing the dead, and how some are disposed:
Subdued under rubble, water, in sand graves,
In clenched cinders not yielding their abused
Bodies and bonds to those whom war's chance saves
Without the law: we grasp, roughly, the song.
Arrogant acceptance from which song derives
Is bedded with their blood, makes flourish young
Roots in ashes. The wilderness revives,
Deceives with sweetness harshness (Hill, 1985: 30).

Geoffrey Hill tem consciência de que fazer um poema sobre o holocausto é uma questão delicada, e mesmo ousada. Interroga-se, assim, como fazê-lo sem profanar a própria resistência dos mortos em não quererem ser descobertos ou revelados, como se um sentimento de pudor os coibisse de patentear aos sobreviventes o seu sofrimento e o abuso de que os seus corpos foram alvo. A linguagem também profana os mortos, pondo a nu e a descoberto o que deveria ser protegido por uma pedra tumular e por um silêncio sagrado. O valor da palavra é aqui poeticamente atestado, sobressaindo a convicção de que a palavra deve *reduzir-se ao máximo* e dar lugar também ao silêncio. Porém, o silêncio pode ser também uma forma de apagar da memória essas extremas atrocidades, o que não deixa de ser um dilema de difícil solução.

As palavras poéticas confrontam-se com as atrocidades e, por mais contidas que sejam, permanecem sempre exógenas, arrogantes, ao ponto de, insinua Hill, pretenderem manifestar conhecimento dos mortos. O

poema emerge da própria constatação da arrogância do poeta que se “deita”, se incorpora, com o sangue dos mortos, devassando a sua privacidade, o que se assemelha a um acto de barbárie e de traição: “The wilderness revives, /Deceives with sweetness harshness”. Contudo, só é possível ao poeta fazer um poema deste acontecimento se se irmanar aos mortos e se se tornar “at one” com o seu sangue, o seu sofrimento, mesmo que esse acto constitua uma ousadia irreverente e quase que licenciosa. A riqueza e o paradoxo do poema revelam-se também à luz da ambiguidade e ambivalência das expressões e termos usados.

Impõe-se, nesta perspectiva, a exploração de eventuais pluralidades semânticas do verbo “bed” neste poema: “to put or send to bed, to embed, to lay flat, to have sexual relations with”. O sentido de “ter relações sexuais”, embora tenha um carácter informal, parece presente aqui, repetindo a imagem do “marriage-blood”, de “Funeral Music”. Constitui uma forma de arrogância que, todavia, gera vida a partir das cinzas, gera beleza, “makes flourish young roots in ashes”.

O poeta faz ouvir a sua voz depois do “marriage-blood”, gerando beleza que, paradoxalmente, faz reviver a brutalidade, metafórica e eufemisticamente, designada “wilderness”. Só assim o poeta é capaz de atenuar o sentimento de culpa que o aflige, sem, contudo, se sentir absolvido. O termo “wilderness” toma uma densidade particular se considerarmos a sua origem no inglês antigo: “wilddēornes” proveniente do termo “wilddēor”, significando “wild beast” e igualmente tendo presente o sentido bíblico de lugar de abandono de Deus, lugar do mal (*Deuteronomy* 29: 5; *Mark* 1: 12; *Luke* 8: 29). Contudo, o símbolo do deserto, na *Bíblia*, é muito mais amplo. O deserto é também tempo de tentação e de provação em que a tentação é grande, mas Deus está presente e actuante de um modo discreto: (*Hosea*: 13: 5; *Mark* 1: 12); deserto, lugar da última intervenção de Deus (*Acts* 21: 38). João Baptista

pregou no deserto para anunciar a vinda eminente do Messias: “In those days came John the Baptist, preaching in the wilderness of Judæa, and saying, Repent ye: for the kingdom of heaven is at hand. For this is he that was spoken of by the prophet Esaias, saying, The voice of one crying in the wilderness, Prepare ye the way of the Lord, make his paths straight”.
(*Matthew* 3: 1-3)

A riqueza da ambivalência do símbolo bíblico é altamente sugestiva no poema, pois embora prevaleça a conotação negativa, há algo que floresce e que vive. Não se pode deixar de observar aqui uma insinuação do poeta como aquele que grita no deserto da nossa civilização, para que haja uma mudança radical de comportamentos. O carácter ético está inquestionavelmente presente, enquanto o religioso é discretamente sugerido, explicitando-se apenas na segunda estância onde é manifesta a inversão radical da ordem e o mistério do mal violentamente presente no mundo criado por Deus:

Still beneath
Live skin stone breathes, about which fires but play,
Fierce heart that is the iced brain's to command
To judgement – studied reflex, contained breath –
Their best of worlds since, on the ordained day,
This world went spinning from Jehovah's hand (Hill, 1985: 30).

Uma pergunta dramática reduzida a um lamento interrogativo faz-se ouvir, ecoando tantas outras interrogações, através da palavra ou através do silêncio trágico: como aceitar que o mundo continue a girar, mantido por Deus na existência, e, contudo, afastando-se d'Ele e em vez de Sua protecção, um outro, um “fierce heart” e “iced brain”, Hitler, comande e determine rigorosamente o fim, “the judgement”? Há uma inversão da ordem concretizada no julgamento feito, não por Deus, mas por um homem de “coração feroz e cérebro gelado”.

Hill exprime um sentimento de indignação e impotência, perante essa experiência limite da tragédia humana, semelhante à lamentação de Jeremias: “Hast thou [Lord] utterly rejected Judah? hath thy soul lothed Zion? Why hast thou smitten us, and *there is* no healing for us? We looked for peace, and *there is* no good; and for the time of healing, and behold trouble” (*Jeremiah* 14: 19). Na mesma linha de pensamento, Ratzinger, na sua visita a Auschwitz em 28 de Maio de 2006, dá voz a tantas vozes e clama perante o sofrimento dos inocentes de um modo dramático e angustiante:

How many questions arise in this place! Constantly the question comes up: Where was God in those days? Why was he silent? How could he permit this endless slaughter, this triumph of evil. The words of Psalm 44 come to mind, Israel laments for its woes: “You have broken us in the haunt of jackals, and covered us with deep darkness ... because of you we are being killed all day long, and accounted as sheep for the slaughter. Rouse yourself! Why do you sleep, o Lord? Awake, do not cast us off forever! Why do you hide your face? Why do do you forget our affliction and oppression. For we sin down to the dust; our bodies cling to the ground. Rise up, come to our help! Redeem us for the sake of your steadfast love!” (Ps. 44:19, 22-26.).

O grito que brota do coração de Jeremias e do coração do salmista como voz do povo judeu em sofrimento, de Ratzinger e de muitos outros, principalmente dos reais sobreviventes dos campos de concentração, brota, silenciosamente e de um modo oblíquo, do poeta Geoffrey Hill, como um apelo mudo à redenção. Um sentimento semelhante aparece numa obra de um israelita lituano, Zvi Kolitz, emigrado na Argentina, publicado com o título de *Yossi Rakover talks to God*, como se de um resistente do gueto da Varsóvia se tratasse e que tivesse deixado numa garrafa um texto do qual cito um extracto:

Something unique is happening in the world: *hastoras ponin* – God has hidden His face.

God has hidden His face from the world and delivered mankind over to his own savage urges and instincts. (...). And before I die I want to speak to my God once more as a living man, an ordinary living man who had the great but terrible honor of being a Jew.

I believe in the God of Israel, even when he has done everything to make me cease to believe in Him. I believe in His laws even when I cannot justify His deeds. (...). You say that we have sinned? We surely have! And for this shall we be punished? This, too, I understand. But I want You to tell me if there is any sin in the world that deserves the punishment we have received. (...). I am saying all this to you in plain words because I believe in you more than ever before, because I know that you are my God. You are not, you cannot be the god of those whose deeds are the most horrific proof of their militant godlessness.

(...). Death cannot wait any longer, and I must finish what I am writing. I must finish what I am writing. (...) The Sun is going down now, and thanks be to God I shall never see it again. (...). Another hour at most and I will be with my family and with the millions of the dead among my people in that better world where there is no more doubt and God's hand rule supreme (Zvi Kolitz, 1999: 10. 16. 17-18. 20 -23).

No contexto do relacionamento do homem com Deus, duas concepções teológicas parecem emergir, uma baseada na segurança e outra que introduz o elemento da insegurança, não garantindo ao homem a ausência de perigo ou do sofrimento, como, por exemplo, em Job. Este relacionamento decide-se no universo obscuro do silêncio onde a liberdade humana se afirma e a relação teológica se fortalece. É nessa perspectiva que, na nossa opinião, devem ser interpretados os textos supracitados, inclusivamente os de Geoffrey Hill. O poeta não apresenta, contudo, tratados teológicos, mas lamentos, música entrecortada de silêncio e de dor; a esperança, o desejo da reconciliação e redenção reside nas lágrimas, na revolta e no remorso. O lugar do poeta é apenas discretamente insinuado e o lugar da palavra ambiguamente sugerido.

No poema seguinte Hill volta-se de novo para as lembranças dos abusos feitos aos judeus, para a morte lenta infligida nos campos de concentração, interrogando-se sobre o valor do testemunho num mundo que se tornou "witness-proof" no seu egoísmo inalterável, ocupando-se

unicamente de si próprio e da sua própria vida, alheio às tragédias envolventes:

2.
For all that must be gone through, their long death
Documented and safe, we have enough
Witnesses (our world being witness-proof),
The sea flickers, roars, in its wide hearth.
Here, yearly, the pushing midlanders stand
To warm themselves; men, brawny with life,
Women who expect life. They relieve
Their thickening bodies, settle on scraped sand (Hill, 1985: 71).

“... their long death/ Documented and safe” evoca a longa tarefa da catalogação das mortes, mortes estas que antecedem a morte física, “a long death”, tornando o sofrimento insuportável e desesperante. A essa situação trágica, Hill opõe a vida dos contemporâneos alheios a toda essa calamidade, bronzendo-se e divertindo-se junto ao mar que é testemunho dos horrores do holocausto dos judeus na Europa, como na guerra franco-inglesa do século XV que “Requiem for the Plantagenet Kings” evoca. A tensão entre testemunhar e silenciar continua presente no poema e alarga-se para a forma artística de expressão visual e plástica, implicitamente colocando o poema como a arte do belo:

Is it good to remind them on a brief screen,
Of what they have witnessed and not seen?
(Deaths of the city that persistently dies ...?)
Sufficient men confer, carry their weight.
(At whose door does the sacrifice stand or start? (Hill, 1985: 31)

Hill pergunta-se quanto à justeza de recordar estes acontecimentos por aqueles que não a presenciaram. Qual será a vantagem de mostrar filmes, de erguer monumentos memoriais, quando o “peso” dessas mortes perdeu o poder de impressionar? James E. Young, de origem judaica, Professor de Inglês e de Estudos Judaicos na Universidade de

Massachusetts, manifesta uma opinião semelhante a propósito dos monumentos em construção no Leste da Europa nos anos oitenta:

When finished, these memorials become great tourists' attractions, drawing hundreds of Western (mostly Jewish) tourists to village with little less to offer but this memory of absence (Hartman, 1994: 228).

A cidade dos homens está em crise de valores, a memória perdeu o seu sentido, os próprios judeus ocidentais, segundo Nadine, visitarão esses lugares como centros turísticos.

A expressão “Sufficient men confer” exhibe uma ambivalência que se joga ao nível de duas principais interpretações de “confer”, o sentido de conferenciar e de conferir; neste último caso, por exemplo, conferir medalhas, prémios. Hill estará a aludir aos sobreviventes, que carregam esse peso do sofrimento e, quando “confer” são “sufficient”, tanto em número como em qualidade, não se justificam outras testemunhas. Será uma crítica aos que numa cerimónia “se ocupam desses mortos”, tentando acalmar a voz da consciência: “the dead are my obsessions this week” (“Of Commerce and Society”). Em questão está toda a problemática da memória no que ao holocausto diz respeito.

A última frase do poema (“At whose door does the sacrifice stand or start?”), entre parênteses, afigura-se de uma certa importância dentro da perspectiva em que me coloco. As reticências, os parênteses, revelam uma suspensão, um silêncio, um momento de reflexão e de intimidade ao nível de discurso em que se fecham as portas para os estranhos. E a meditação de Hill paradoxalmente coloca-nos perante o dilema: “(At whose door does the sacrifice stand or start?)”. Hill confronta-se de novo com a problemática da poesia como sacrifício e/ou testemunho de sacrifício.

Knottembelt interpreta esses termos “stand” e “start” na sequência de Yeats e na da sua questão quanto à capacidade de a arte testemunhar o sacrifício, agravado pelo facto de este sacrificio ser essencial e, literalmente, um holocausto:

We must begin by questioning ourselves and show where we ‘stand’ by acknowledging our responsibility. But, this is only a beginning (a start), in the way Hill’s art in registering its limitations while striving towards precision acknowledges that his endeavours amounts to a shamefully limited act of sacrifice for our guilt which is in no way commensurate with the ‘sacrifice’ (the ‘holocaust’) of the Jews: ‘wholly consumed by fire, a whole burnt offering’ (OED) (Knottenbelt, 1990: 34).

O poeta alerta para um questionamento de todos; interroga-se, desde logo, tragicamente. A questão subjacente é a de saber como é que o holocausto se pode tornar arte, poesia. A posição de Adam Zagajewski, poeta polaco e ensaísta, perante esta articulação entre memória e criatividade, não deixa de ser elucidativa: “The element of creativity has little in common with memory” (Hartman, 1994: 18-19). Nisso consiste o sofrimento de Hill como poeta do holocausto. Interpelado por Blake Morrison que afirma “there aren’t many poets in [England] who have written about the tragedy of the concentration camps with the force [he has]”, Hill responde:

I can’t either accept statistics or your praise. The burden which the writer’s conscience must bear is that the horror might become that hideously outrageous thing, a cliché. This is the nightmare, the really blasphemous thing: that those camps could become a mere ‘subject’ ... There is an indecency in language, which has nothing to do with the superficial indecency of pornographic or the scatological and which is most cogently expressed in that brief entry from the Coleridge’s notebook: ‘Poetry - excites us to artificial feelings – makes us callous to real ones’. One’s fear is that through the exercise of this art of such passionate finesse one might in the end be serving callousness (cit. in Knottenbelt, 1990: 46).

A poesia de Hill sobre o Holocausto é realmente um testemunho do sacrifício, sendo ele mesmo expressão do sacrifício do poeta que, consciente dos seus limites, e imbuído de um temor quase que sagrado e de um terror bem humano, penetra nesse trágico universo, viabilizando assim a possibilidade de a arte poética testemunhar o holocausto e ser dele memória. O poeta ético enfrenta o desafio, atormentado pela dúvida. Hill está consciente da “indecência” da linguagem face ao peso trágico das mortes nos campos de concentração, subscrevendo a posição de Coleridge que divorcia a real do literário, o qual é identificado com o artificial. Hill exhibe ainda a questão da relação da arte “technic” e intenção. Distancia-se assim explicitamente da defesa da “art for art sake”, colocando o leitor na situação de investigador das intenções do poeta em confronto com a sua realização artística. No seu ensaio sobre Keith Douglas faz a seguinte afirmação: “There are failures in poetry because technique is unable to do justice to intention. There are also failures for quite the opposite reason: because artifice is only too-adequate to engulf purpose” (cit. in Knottenbelt, 1990: 46).

Hill debate-se com o dilema da intenção e da arte enquanto expressão do belo. Nos seus poemas, a virtuosidade poética é incontestável, porém, para ele, a questão é se essa virtuosidade, essa preocupação pela precisão da linguagem, não constituirá um obstáculo à intencionalidade e finalidade. Donde se conclui que, para Hill, tanto a arte como a intenção e finalidade são igualmente importantes num poema, sobretudo em poemas como esses do Holocausto, como se percebeu através da citação anterior.

2. 2. 1 A PROFANAÇÃO DOS MORTOS PELOS ARTISTAS E POLÍTICOS

“OF COMERCE AND SOCIETY”

No n.º 4 de “Of Commerce and Society”, de *For The Unfallen*, Hill critica os políticos e artistas que falam dos mortos do holocausto com uma encoberta arrogância e uma visível pseudo-compaixão:

Statesmen had known visions. And, not alone,
Artistic men prod dead men from their stone:
Some of us have heard the dead speak:
The dead are my obsession this week

.....
Many have died. Auschwitz,
Its furnace chambers and lime pits
Half-erased, is half-dead; a fable

Unbelievable in fatted marble (Hill, 1985: 49).

Políticos e artistas manipulam o sofrimento e a morte. Mais uma vez, sobressai a imagem de coisificação e animalização dos mortos expressa pelo verbo “prod” que é usado com o sentido de retirar o gado do curral, sendo esse o verbo que Hill usa para definir a linguagem dos artistas sobre aqueles que já estão mortos e jazem nos seus túmulos, reais ou imaginários. Sugere-se, assim, que essa memória que os artistas fazem das vítimas é grosseira; é uma profanação e tem consequências negativas sobre a sociedade e sobre os próprios artistas. “The dead are my obsession this week” parece uma amarga ironia perante as comemorações do Shoah durante uma semana, depreendendo-se que depois dessa data estabelecida esse facto banalizar-se-á, tornar-se-á um simples assunto, um tema de conversa. No entanto, a realidade de Auschwitz está distante.

A palavra “Auschwitz” colocada no fim de um verso denuncia o seu isolamento não só físico como humano. Muitos morreram em Auschwitz e o próprio campo, com toda a sua estrutura de tortura e de morte, está meio morto. O que deles se diz mais parece uma fábula de que os “fatted marble” dos monumentos são a rígida ilustração, servindo possivelmente para enriquecer os lugares onde foram erigidos. Essa visão é partilhada por outros críticos, especialmente judeus, como James Young, para quem a multiplicação de monumentos não redime o passado, mas é um meio de tirar proveito de um passado vergonhoso, o que acaba por bloquear a própria memória, correndo o risco de ser uma profanação e relativização da dramaticidade do acontecimento (cf. Hartman, 1994: 215- 231).

As imagens e a linguagem do poema são violentas, podendo-se considerar que há uma infracção ao decoro, o que será adequado à apropriação feita pelos artistas ou políticos e uma forma poética que não permita que o poeta “might be serving callousness”. Hill, contudo, foge dos “clichés”, criticando-os até, ainda que surdamente, na sua poesia. Com efeito, os poemas de *For The Unfallen* falam do Holocausto mas enquanto extermínio colectivo, sem que exista uma focalização individual. Já em *King Log* os poemas são anonimamente individualizados, assumindo essa individualização um carácter universalizante. Em “Ovid in the Third Reich”, com o qual inicia *King Log*, Hill coloca de novo a questão do afastamento de Deus da história trágica dos homens, tema já tratado em poemas anteriores. No entanto, neste poema ele surge emoldurado pelo poeta latino Ovídio, poeta do amor elegíaco:

“OVID IN THE THIRD REICH”

*non peccat, quaecumque potest peccasse negare,
solaque famosam culpa professa facit.*

— (Amores, III, xiv)

I love my work and my children. God
Is distant, difficult. Things happen.
Too near the ancient troughs of blood
Innocence is no earthly weapon.

I have learned one thing: not to look down
So much on the damned. They, in their sphere,
Harmonize strangely with the divine
Love. I, in mine, celebrate the love-choir. (Hill, 1985: 61)

À semelhança de “Funeral Music”, surge uma vez mais o conceito isabelino da música das esferas, envenenada desta vez pelo “Shoah”, que faz com que se procure uma harmonia forçada entre o amor divino e os inocentes condenados: “They in their sphere, /harmonize strangely with the divine/Love.” Essa harmonia forçada é expressa pela quebra forçada do semântico e formal, separando “the divine Love”. Isso só é possível porque, como expressa a *persona* do poema, “I have learned one thing: not to look too much upon the damned”, justificando a escolha da epígrafe retirada do livro *Amores* de Ovídio no qual o poeta sugere à amada que não reconheça publicamente os seus pecados e que pela sua linguagem seja considerada uma mulher inocente e pura. Se não o é, na verdade, que o seja na linguagem e na aparência. Hill pretende, a meu ver, satirizar a sociedade que encobre a realidade profunda da História com palavras que tornam os acontecimentos mais aceitáveis, mais passíveis de com eles se conviver, sem tomar uma posição radical.

2. 2. 2 A INOCÊNCIA, VÍTIMA DA EXCELÊNCIA TÉCNICA

Faz igualmente parte do *King Log* o poema “September Song” sobre o extermínio de uma criança de 12 anos, criança anónima, sem nome, sem história, simbolizando toda as crianças vítimas do Holocausto:

SEPTEMBER SONG

born 19. 6. 32 – deported 24. 9. 42

Undesirable you may have been, untouchable
you were not. Not forgotten
or passed over at the proper time.

As estimated you died. Things marched,
sufficient, to that end.
Just so much Zyklon and leather, patented
terror, so many routine cries.

(I have made
an elegy for myself it
is true)

September fattens on vines. Roses
flake from the wall. The smoke
of harmless fires drifts to my eyes.

This is plenty. This is more than enough (Hill, 1985: 67).

A epígrafe é uma revolta muda e simultaneamente uma constatação descritiva, fria como a lápide de um cemitério. Sem comentários, o leitor é confrontado com uma criança de dez anos vítima de uma violência que ultrapassa o entendimento humano: “deported”, palavra que tem a mesma ressonância que “faleceu” num epitáfio no cemitério, com a agravante de se tratar de alusão à morte violenta, e cegamente planeada. A esta criança se podem aplicar as palavras de Wiesel, extraídas da sua própria experiência que eternizou no seu discurso da aceitação do Prémio Nobel da Paz:

I remember: it happened yesterday or eternities ago. A young Jewish boy discovered the kingdom of night. I remember his bewilderment, I remember his anguish. It all happened so fast. The ghetto. The deportation. The sealed cattle car. The fiery altar upon which the history of our people and the future of mankind were meant to be sacrificed (Wiesel, 1986).

O poema começa com a palavra “Undesirable”, assim resumindo a situação de todos os judeus mortos na guerra, e agravada neste poema pelo facto de se tratar de uma criança. “Undesirable” faz uma oposição forte com a expressão, “Untouchable you were not”. Os que não são desejáveis normalmente não são tocados, mas esta criança foi tocada para ser conduzida à morte e possivelmente, para ser maltratada. Não foi de forma alguma esquecida ou ignorada, morreu como foi planeado: “at the proper time... as estimated”. Descrição surda de uma morte fria e rigorosamente planeada, científica e eficazmente executada. Nem há excesso de material mortífero, nem diferença, “Just so much Zyklon and leather”. Tudo acontece exactamente como devia acontecer e segue-se exactamente o que “normalmente” acontece, o sofrimento e o desespero fazem parte simplesmente de uma rotina: “patented terror, so many routine cries”.

Para John Silkin há uma ironia na conjunção do sentido das duas palavras, “undesirable”, relacionada com o desejo sexual e o racismo, e “untouchable” que explora uma ambiguidade semelhante revertendo a ênfase, o que torna o verso denso de significado e simples na sua expressão:

This stanza contains one of Hill’s dangerous words – dangerous because of its too-frequent use, and because sometimes unleash (though not here) a too evident irony: Not forgotten and passed over at the proper time (Peter Robinson, 1987: 121).

Ao fazer deste acontecimento objecto de poesia, o poeta está também como que a perpetuá-lo; conseqüentemente, sente-se invadido por um sentimento de vergonha. Porém, ao lamentar liricamente a morte desta criança, Hill identifica-se com ela na sua humanidade e na sua morte, faz assim um “at-one-ment”. Na minha perspectiva, devem ser entendidas estas palavras entre parênteses: “(I have made/ an elegy of

myself, it/ is true)”. O poeta é vítima com a vítima e é sacerdote, enquanto se distancia e faz poesia, apresentando a vítima inocente do sacrifício. Na identificação com a vítima, o sacerdote transforma-se também em vítima e torna presente a figura de Jesus, também Ele sacerdote e vítima.

O poeta faz a elegia a si mesmo, o que representa um sacrifício em que há um partir-se que a Eucaristia sugere. Esse partir-se é sugerido pela quebra e discordância entre a sintaxe e o verso o que força o ritmo natural da linguagem: “(I have made/ an elegy of myself, it/ is true)”. Deste modo, Hill não aceita ser simplesmente um sobrevivente – “unfallen”.

Esta elegia é um grito de compaixão, de revolta e de memória. Hill contrapõe a violência dos versos anteriores com a ideia de superabundância, uma superprodução, uma pujança de vida, violência indecorosa e indecente, no contexto deste poema de morte de uma criança na força da vida, vítima do sacrifício: “September fattens on vines. Roses/ flake from the wall. The smoke/ of harmless fires drifts to my eyes”.

Contudo, estes versos são de uma ambivalência notável: a abundância das rosas, das vinhas, o fumo saindo das chaminés, que anunciam alegria e vida, simultaneamente evocam o sofrimento e a morte. Uma amarga ironia está patente nesta expressão: “Harmless smoke drifts to my eyes”, o fumo passou despercebido para muitos dos seus contemporâneos, no entanto, para o poeta não foi indiferente. O fumo dos fornos crematórios nazis impôs-se à sua vista, repetindo-se o mesmo drama: “So it is required to bear witness, /Despite ourselves, to what is beyond us/ ...” (“Funeral Music”). (Hill, 1985: 77)

O último verso, distanciado das outras estrofes - “This is plenty. This is more than enough”, parece sugerir a distância que Hill toma face à própria elegia que escreve. Se, por um lado, é a situação da morte da criança que ultrapassa a capacidade humana de compreender, que é

moralmente insuportável, tanto para a vítima como para quem, de qualquer modo, dela se aproxima, por outro lado, é a própria elegia que Hill lhe dedica que o é. O poeta não pôde calar-se porque a realidade se lhe impôs, mas “This is more than enough” exprime a sua incapacidade de prosseguir a elegia cujo tema é duma monstruosidade revoltante; e tudo o que disse é suficiente para imortalizar a memória. Mais uma vez se torna patente a sensação de culpa ligada ao facto de escrever, e simultaneamente a tentativa de reparar, de fazer uma expiação e uma reparação, manifestando, assim, a missão vicária do poeta que, a partir do próprio sentimento de culpa e de vergonha, ergue um poema que é uma melancólica denúncia, uma memória que tem o objectivo ético de ser antídoto à sua repetição no futuro, sob qualquer forma.

Há uma economia de palavras, marcadas por uma densidade semântica e uma ambiguidade que nasce do encontro da linguagem com a sensibilidade artística e ética do poeta. Esse encontro não é pacífico, devido ao facto de a linguagem carregar em si o peso da História com todas as suas contradições, sofrimentos e mortes. Por seu turno, o artista carrega o seu próprio mistério e lê o mistério da pessoa humana que perpassa a História onde deixa as suas marcas. É evidente a economia de palavras, escolhidas com uma precisão cirúrgica, que faz, a meu ver, um “at-one.ment” entre a arte e o sofrimento letal, entre “technique” e “intention” ou “purpose”.

Outros escritores e críticos literários alertam para o perigo de esquecimento e relativização deste crime hediondo e ímpar no qual foram integrados e explorados recursos tecnológicos e mesmo culturais. Geoffrey Hartman, crítico e escritor americano de origem judaica, exprime-se deste modo:

For those who do not seek Holocaust as just another calamity, or who think that even were it comparable to other great massacres we should

not allow it to fade from consciousness - because of its magnitude, its blatant criminality, its coordinated exploitation of all modern resources, cultural and technological, and the signal it sends how quickly racist feeling can be mobilized – for those, and I am of their number, post historical is as unacceptable as historical relativization (Hartman, 1994: 3)

Referindo-se à condição dos países democráticos, onde as possibilidades de “recordar” aumentaram consideravelmente desde 1945, não podendo, por esse facto, refugiar-se no desconhecimento do que se passou com os judeus, Geoffrey Hartman alerta para um outro risco: “Hence the prospect of human guilt becomes limitless again. And new defences are erected against an intolerable awareness” (Hartman, 1994: 10).

Ellie Wiesel, judeu sobrevivente de Auschwitz, Prémio Nobel da Paz, cuja vida ficou marcada pelo holocausto, das cinzas fez vida e se empenhou em preservar a memória do Holocausto - “To forget victims means to kill them again”, (Wiesel, 1999) e a defender a vida e a dignidade humana. Wiesel impõe-se como um testemunho vivo das atrocidades cometidas nos campos de concentração, apelando igualmente pela urgência e implacável necessidade de não permitir que a história esqueça esse acontecimento: “Let us remember, let us remember the heroes of Warsaw, the martyrs of Treblinka, the children of Auschwitz. They fought alone, they lived alone, but they did not die alone, for something in all of us died with them” (Hartman, 1994: 10).

A memória é algo de uma importância capital para o judeu, enquanto povo. A consciência comunitária depende da compreensão das suas raízes históricas comuns, e de tudo o que seja relevante na sua História, quer positiva, quer negativa, pois, constituem a base para a preservação da sua identidade, para a construção do presente e projecção do futuro e a própria salvação numa dimensão ética e religiosa:

Without memory, our existence would be barren and opaque, like a prison cell into which no light penetrates; like a tomb which rejects the living" (...) Remembering is a noble and necessary act. The call of memory, the call *to* memory, reaches us from the very dawn of history. No commandment figures so frequently, so insistently, in the Bible. It is incumbent upon us to remember the good we have received, and the evil we have suffered. New Year's Day, *Rosh Hashana*, is also called *Yom Hazikaron*, the day of memory. On that day, the day of universal judgment, man appeals to God to remember: our salvation depends on it. If God wishes to remember our suffering, all will be well; if He refuses, all will be lost. Thus, the rejection of memory becomes a divine curse, one that would doom us to repeat past disasters, past wars (Wiesel, 1986).

Wiesel e todos os judeus são confrontados com o paradoxo da reconciliação entre o dever da memória e a necessidade de esquecer, necessária à existência, à vida, transferindo para Deus o cuidado de recordar sempre:

And yet it is surely human to forget, even to want to forget. The Ancients saw it as a divine gift. Indeed if memory helps us to survive, forgetting allows us to go on living. How could we go on with our daily lives, if we remained constantly aware of the dangers and ghosts surrounding us? The Talmud tells us that without the ability to forget, man would soon cease to learn. Without the ability to forget, man would live in a permanent, paralyzing fear of death. Only God and God alone can and must remember everything (Wiesel, 1986).

A passagem de testemunho não foi fácil. A primeira dificuldade, contudo, residia na própria inadequação da linguagem à realidade. "At first, because of the language; language failed us. We would have to invent a new vocabulary, for our own words were inadequate, anemic", declarou Wiesel no discurso da aceitação do Nobel da Paz em 1986. A outra dificuldade advinha dos ouvintes que não acreditavam, pois, a experiência dos campos desafiava a própria compreensão. O silêncio não existiu dentro da comunidade dos sobreviventes, mas destes com o mundo exterior por vergonha. Saul Friedlander, historiador israelita, de origem germano-judaica, refere-se à vergonha que tinham os

sobreviventes de testemunhar: "... the shame of telling a story that must appear unbelievable, and was, in any case, entirely out of tune with surrounding society" (Hartman, 1994: 259).

Wiesel permaneceu em silêncio até ao fim dos anos 50 quando entrevistou François Mauriac que recebera o Prémio Nobel na sua qualidade de romancista. Mauriac insistiu então com Elie Wiesel no sentido de que fosse a voz dos seus irmãos silenciados nos campos de concentração. O resultado desta conversa e dessa mútua empatia foi o livro *Noite*, na versão original em *yiddish*, *E o Mundo ficou Silencioso*. Segundo Wiesel, o silêncio pode ser transformado em testemunho, um modo de comunicação, portanto, um modo de fazer memória; por outro lado, sublinha o medo de usar uma linguagem inadequada e, mais especificamente, o medo da própria linguagem:

You can be a silent witness, which means silence itself can become a way of communication. There is so much in silence. There is archaeology of silence. There is geography of silence. There is a theology of silence. Silence is universal and you can work within its own context, and make that silence into a testimony. Job, after he lost his children and everything, his fortune and his health, Job, for seven days and seven nights he was silent, and his three friends who came to visit him were also silent. That must be a powerful silence, a brilliant silence, You see, silence itself can be testimony and I waiting for ten years, really, but my intention simply was to be sure that I would use the proper words. I was afraid of language (Wiesel, 1986).

Hill, à semelhança de Wiesel, tem um certo medo da linguagem; porém, tal como Wiesel, testemunha pelos seus contos e pela sua palavra, Hill faz falar na poesia o sofrimento daqueles que já não têm voz, ao mesmo tempo que a sua própria voz de poeta se silencia ao máximo. É uma forma de testemunho de um poeta sensível e eticamente consciente que sente a responsabilidade que lhe incumbe pelo facto de

também ter sido um sobrevivente, sem sequer ser vítima da guerra, ou ter sido preso nos campos de concentração.

O valor e o uso da palavra após o Shoah esclarecem-se em grande parte pelo que defende George Steiner ao fazer uma análise do valor da palavra nas sociedades ocidentais, da sua origem mais longínqua à sua decadência. Na sua obra, *Language and Silence* põe em questão o valor da palavra, característica da cultura grega e judaica que transitou para o cristianismo. Tanto a cultura clássica como a cristã esforçaram-se por ordenar a realidade, nas suas variadas expressões, a literatura, a filosofia, a teologia, o direito, as artes, a história, dentro do domínio da linguagem, dentro dos limites do discurso racional. A experiência humana, o seu passado, suas condições actuais e expectativas futuras eram passíveis de serem expressas pela linguagem:

The code of Justinian, the Summa of Aquinas, the world chronicles and compendia of medieval literature, The Divina Commedia, are attempts at total containment. They bear solemn witness to the belief that all truth and realness - with the exception of a small, queer margin at the very top can be housed inside the walls of language (Steiner, 1970: 13).

Até o século XVII a tendência predominante e o próprio conteúdo das ciências naturais eram descritivos. A Matemática teve sua longa história de notação simbólica, conservando uma forma de abreviação, correspondente a proposições verbais aplicáveis e significativas, no âmbito da descrição linguística, uma vez que correspondiam a condições materiais da experiência. O pensamento matemático, com algumas excepções, foi ancorado nas condições materiais da experiência, ordenadas e governados pela linguagem.

Para Steiner, essa confiança na linguagem declina após Milton e vai-se acentuando. Durante o século XVII áreas significativas da verdade e da realidade e acção afastaram-se da esfera da declaração verbal, pois

começou uma revolução que transformou para sempre a relação do homem com a realidade e alterou radicalmente as formas de pensamento que prevaleceram até aos nossos dias. Na economia moderna, o gráfico e o número tomaram o lugar de primazia que pertencia à palavra. Essa tendência das ciências exactas é mais flagrante em sociologia. Por seu turno, o recuo da palavra tem sido mais pronunciado e surpreendente em filosofia. Afirma Steiner:

Nowhere is the retreat from the word more pronounced and startling than in philosophy. Classic and medieval philosophy were wholly committed to the dignity and resources of language, to the belief that the words, handled with requisite precision and subtlety, could bring the mind into accord with reality. Plato, Aristotle, Duns Scotus, and Aquinas are master-builders of words, constructing around reality great edifices of statement, definition, and discrimination. They operate with modes of argument that differ from those of poet; but they share with the poet the assumption that words gather and engender responsible apprehensions of the truth. Again the turning point occurs in the seventeenth century, with Descartes' implicit identification of truth and mathematical proof, and, above all, with Spinoza (Steiner, 1970: 19-20).

Apesar de toda a sua desconfiança relativamente à palavra, George Steiner é um homem que usa a palavra como meio de comunicação e expressão de ideias, como professor, ensaísta, crítico literário, romancista e filósofo, mostrando, por esse facto, que “a palavra foi ferida, mas não destruída”, porque o homem igualmente é um ser ferido e que há momentos da sua história em que essa ferida se transformou em chagas atingindo a linguagem, porém, não letalmente.

O uso e o valor da palavra é igualmente posto em causa por Wittgenstein (1889-1951), na sua obra *Tractatus*, onde começa por perguntar se existe alguma relação verificável entre palavra e facto, dizendo que aquilo a que chamamos de realidade pode muito bem ser um véu tecido pela língua para ocultar a mente da própria realidade. O *Tractatus* é um recuo da autoridade confiante da metafísica tradicional e a

afirmação de que a ética não pode ser expressa. Wittgenstein inclui na classe de inexprimível (o que ele chama de "mística") a maioria das áreas tradicionais de especulação filosófica. A linguagem só pode lidar de forma significativa com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e este é provavelmente, a parte muito maior, é o silêncio.

A propósito da palavra e da sua capacidade de convivência com a realidade do Holocausto, Lawrence Langer, americano de origem judaica, estudioso do Holocausto na literatura, escreve que a linguagem de cariz ético ou de humanismo cívico não pode conter os dilemas enfrentados pelas vítimas nos campos de concentração (Hartman, 1994: 70), apresentando um caso limite em que o discurso ético ou humanista é inadaptado para conter a problemática da vivência do holocausto.

No entanto, é pela palavra, nomeadamente pela escrita, que Primo Levi descreve em *Se Isto É Um Homem?* como o tratamento desumano de que as vítimas foram alvo, levou muitos prisioneiros dos campos de concentração a um comportamento também desumano para com os seus colegas de desgraça, numa desesperada tentativa de sobrevivência. *Se Isto É Um Homem?* é o grito de um sobrevivente cuja clarividência da experiência passada é transmitida em toda a sua dramaticidade, elucidando igualmente como o desespero foi a origem de comportamentos desumanos também por parte das vítimas.

Aharon Appfeld, judeu romeno, sobrevivente do campo de concentração de Ucrânia, escreve, como Primo Levi, sobre a transferência de comportamentos do agressor para o agredido nesses campos de morte:

The victim, in his weakness of spirit, took on the wickedness of the evildoer and attributed it to himself. Anything that was Jewish or seemed Jewish appeared feeble, ugly, harmful. Loathing is full of bitterness, but

loathing for oneself is the most grievous thing of all (Hartman, 1994: 151).

A libertação significou para muitos sobreviventes do Holocausto uma nova e inesperada forma de prisão, uma angústia permanente, segundo Lawrence Langer (Hartman, 1994: 70). Realmente conhecidos são os que, não podendo suportar o peso das lembranças, recorreram ao suicídio, como Primo Levi, Paul Celan e outros, cujas memórias permanecem como um sinal indiscutível da monstruosidade de um crime contra a humanidade, porque um crime sádica e tecnologicamente bem organizado contra um povo, parte desta mesma humanidade. São esses judeus sobreviventes que fazem perceber a dificuldade brutal que impediu os judeus de manter nos campos de concentração a sua identidade tanto pessoal como colectiva e o sentido da sua própria história. Perante a desumanidade com que foram tratados, poucos são os que conseguiram sobreviver psicologicamente, mesmo que alguns tenham sobrevivido fisicamente.

Os poemas de Hill sobre o Holocausto têm uma pertinência particular nesta época que atravessamos, onde a abertura e o progresso não podem ser esquecimento do passado ou mesmo do presente em todas aquelas situações de destruição de vida humana nas suas diferentes formas. Cada vez que a violência, a opressão o racismo ou xenofobia ganham direitos de cidadania ou são tolerados pela sociedade humana é como que uma vitória dos ideais de Hitler. Os poemas de Hill constituem um forte apelo não só ao Reino Unido, país de onde é originário, mas a toda a Europa no sentido de tomar consciência do seu passado e redimi-lo. O Holocausto, pela hediondez de crimes tão abomináveis, praticados em pleno século XX, num mundo dito “civilizado”, tendo usado os recursos da tecnologia avançada e a disciplina

desalmada, fria e letal, é um testemunho plangente de um terrorismo tecnológico.

Perante toda esta problemática, põe-se a questão da possibilidade ou impossibilidade de redimir o passado, redimir esta vivência desumana na história contemporânea. Aharon Apfel preconiza uma recuperação redentora do passado, visão esta criticada, embora respeitada, por Saul Friedlander que, apesar de a considerar expressão de uma genuína experiência, não deixa de a denominar de atípica, e acrescenta:

Moreover, it is consonant with the structure of previous attempts at public integration of the Shoah in early Israel consciousness and its national rituals (...) This sequence of "catastrophe and Redemption" deeply rooted in visionary religious tradition, found its expression in the official equalizing of Shoah and Gvurah, of martyrdom and heroism (in Hartman, 1994: 254).

Considera Friedlander que a catástrofe sem precedentes na história do povo judeu, apesar de todas as opressões que este mesmo povo experimentou no passado, terá dado origem a uma redenção histórica, o nascimento do Estado Judaico soberano. A sequência "Catástrofe e Redenção" está profundamente enraizada na tradição judaica, não sendo todavia reforçada à medida que os anos foram passando. Pelo contrário, sublinha Friedlander, essa interpretação sofreu uma erosão a partir dos anos 60 num segmento crescente do povo israelita. A própria interpretação do Shoah está longe de ser consensual e, por conseguinte, longe se ser integrada na consciência colectiva, o que constitui um facto novo na história de Israel.

Realmente, refere Friedlander, os judeus sempre responderam à História em formas ritualizadas, fundamentadas na tradição bíblica e nas reelaborações medievais e pré-modernas na base do paradigma redentor. Esse paradigma é posto em causa especialmente quando confrontados

pelo Shoah, tanto durante como depois da guerra. Evocando o historiador Yoseph Yerushalmi na sua obra, *Zakhor*, Friedlander opina:

The gist of his argument is that notwithstanding the unparalleled amount of historical investigation engendered by this catastrophe, the Jewish world is awaiting a redeeming myth, as in the wake of the expulsion of the Spain, when it embraced the mystical symbolism of Kabbalah. In the meantime, literary fiction serves as a surrogate.

Yet today, some fifty years after the events, no mythical framework seems to be taking hold of the Jewish imagination, nor does the best of literature and art dealing with the Shoah offer any redemptive stance. In fact, the opposite appears to be true (Hartman, 1994: 255).

Nesta perspectiva, o Shoah, como um exemplo redentor, defende Friedlander, desapareceu. Por seu turno, Geoffrey Hartman tem uma visão que se aproxima mais de Hill e, obliquamente, de Aharon Appfeld que escreve acerca da memória: “We think of memory as a residence left in the mind of the ruins of the past capable of retrieving and even restoring the past” (Hartman, 1994: 1). O mesmo crítico que afirma a necessidade de redimir e restaurar o passado, propõe, não uma linguagem “redentora”, mas sim uma “escrita do desastre”: “What is called for us is not a redemptive or heroic vocabulary but a “disater notation”, écriture du désastre” (G. Hartman, 1994: 70).

Após a reflexão sobre as guerras e especialmente sobre o Shoah, com tudo o que representa de barbárie, se compreende que se possa pôr em causa a existência da arte, da poesia após esta tragédia. Pensamos ser elucidativo o poema de Hill, “History as Poetry”, como uma possível resposta que nos permite vislumbrar em termos imagísticos a relação da arte poética com a violência da história e as suas variadas expressões:

Poetry as salutation; taste
Of Pentecost's ashen feast. Blue wounds,
The tongue's atrocities. Poetry
Unearths from among the speechless dead

Lazarus mystified, common man
Of death. The lily rears its gouged face
From the provided loam. Fortunate
Auguries; whirrings; tarred golden dung

“A resurgence” as they say. The old
Laurels wagging with the new: Selah!
Thus laudable the trodden bone thus
Unanswerable the knack of the tongues
(Hill, 1985: 84)

Poesia aparece como saudação, perspectiva para a qual os sonetos “Annunciations” irão apontar (cf. pp. 96 ss.), como manifestação de dom pentecostal (cf. p. 47. 50. 301), mas esta encarada sob o ponto de vista penitencial, pela sua conotação com Quarta-Feira de Cinzas, e epifânico pela sua relação com o Pentecostes. No entanto, as cinzas também sugerem o fumo das câmaras de gás, presente, particularmente no poema “September Song”. A poesia aparece de novo como ferida pentecostal, que, como na “Funeral Music” não sabemos se infligido pelo serafim, ou pela espada, pois provoca feridas que são azuis, induzindo à representação de equimose, resultante de uma queda. A poesia traz a marca da ferida.

O poeta, ferido por esse dom pentecostal, usa na sua poesia as atrocidades da língua. As atrocidades não são apenas aquelas que a História recorda e a poesia celebra, mas também as dos poetas que se tornam culpáveis quando interpretam mal a História. A poesia, e em particular, a poesia que vimos neste capítulo que estamos a concluir, é a própria atrocidade da linguagem.

É de realçar que o poeta emprega o termo “knack of tongues” em vez de “gift of tongues”. A nosso ver, o poeta quer realçar que o dom do poeta é de outra ordem; provém da festa das cinzas do Pentecostes. O fogo foi reduzido a cinzas. Daí ser mais adequadamente designado por

tendência, diferindo do dom das línguas de que fala a *Bíblia*. O dom poético causa feridas e vive de feridas e mortes. Pela palavra poética, os mortos são trazidos à luz, “Lazarus mystified”, correndo o risco de se mistificarem as situações e pessoas, barbáries e todo o género de violência. Pensamos não poder deixar de perceber que entre esses poemas estão aqueles sobre os mortos de Auschwitz, que só uma poesia de testemunho parece adequado para fazer um memorial. Os poetas, como Hill, sentem-se “unfallen” e, a esse título, apesar de todos os limites, não podem deixar de erguer um monumento, pela sua escrita, a essas vítimas, com a magoada consciência de, mais uma vez, desenterrar os mortos para fazer surgir o lírio e o esterco dourado.

Contudo, somos impelidos a considerar a sóbria poesia de Hill, cuja criatividade se situa numa exploração dos recursos da palavra, tanto no plano do significante como do significado, de sons e imagens, num grande respeito pela materialidade dos factos. Essa é a poesia que pode constituir um meio de recuperação do passado. Nessa poesia Hill realiza uma aliança da criatividade e memória, capaz de redimir, apesar de, e porque, o poeta experimenta um sentido de culpa e de vergonha. Enfrentando o peso desta culpa e desta vergonha, através da linguagem poética em que, tanto a revolta como a criatividade imagística e formal, são contidas, redime a culpa pessoal e a da sociedade, ou mesmo, da humanidade. Esta é a missão vicária do poeta.

Os poemas de Hill correspondem a uma criatividade artística imbuída de preocupação ética e mesmo teológica, exactamente devido ao facto de se cruzarem com a vida com o seu sentido e as suas interrogações e perplexidades. Tolentino de Mendonça, evocando M. Perniola em *L’Estetica del Novecento*, escreve:

Tal como a metafísica ou a ética, a estética consiste propriamente na reflexão sobre o sentido da vida. E o sentido da vida não é qualquer

coisa que se possa obter do exterior, mas experimentando e transcendendo o drama nocturno, agónico como a luta que na fronteira Jacob encetou com o anjo (Mendonça, 2008: 51).

Também a esse título se justifica a escolha da ilustração da capa de *Collected Poems*. Hill apresenta nos seus poemas uma luta pelo sentido da vida marcada pelo drama do sofrimento o qual não é exterior ao próprio poeta. Este, partilha do sofrimento que celebra, e partilha-o também pelo sofrimento de não o partilhar fisicamente, na carne e no sangue. Estes poemas de Hill não são uma ilustração da fase posterior a esse drama nocturno e agónico de que fala Tolentino Mendonça, contudo, apresentam esta luta que não é só do poeta, mas é da humanidade, simbolizada pela luta de Jacob com o Anjo. Mesmo quando não é explícita, é implícita a dimensão do transcendente. Cabe ao leitor e ao poeta também enquanto leitor da sua própria obra, transcender esse drama. Hill não apresenta soluções fáceis e evidentes. O leitor terá de fazer esse trabalho, porém não deixa de obliquamente fornecer elementos que apontem para uma determinada visão. O “atonement” é, a meu ver, a dinâmica da construção do caminho e a própria proposta de solução.

Analisando os diferentes modelos teológicos contemporâneos de “atonement” não se pode deixar de constatar a coincidência do modelo proposto pelo teólogo Vernon White, da ética teológica do “atonement”, e a perspectiva poética de Hill, aquele de um modo sistemático e teórico, esta, poética e sobriamente sugerida, apontando para a relação da poesia com o real dramático, o que implica uma ousada e exigente tarefa do poeta e do leitor.

3. DIMENSÃO RELIGIOSA DE “ATONEMENT” EM ALGUNS SONETOS DE HILL

3. 1. OS SONETOS “ANNUNCIATIONS” COMO EVENTUAL PARADIGMA DA RELAÇÃO ENTRE O RELIGIOSO E O LITERÁRIO

O poema “Annunciations” evoca a Incarnação do Verbo, anunciada a Maria pelo Anjo Gabriel (Luc 1, 26-38), cuja festa se celebra em 25 de Março. O tema do primeiro soneto é a Palavra e o do segundo é o Amor, o que corresponde perfeitamente à visão teológica da Anunciação: a Palavra fez-se carne, fez-se homem, por amor. Numa abordagem icónica, esta leitura parece impor-se. No entanto, a análise do poema suscita interrogações várias, antecipadas desde logo pelo facto de o título referir “Annunciations” e não “Annunciation”. A este propósito, escreve Harold Bloom:

An annunciation can be any proclamation, but despite Hill’s plural title, the reverberation here depends upon the Annunciation proper, the announcement of the Incarnation by the Angel Gabriel in Luke 1:26-38. In some grim sense, Hill’s starting point is the festival (25 March) celebrating Gabriel’s announcement (Bloom, 1994: 3-4).

Todos os estudiosos de Hill são unânimes em considerar a importância central da Incarnação do Verbo de Deus nestes poemas, porém, as suas implicações, ao nível de uma apreciação analítica, são encaradas de modos distintos. Para Bloom este é um dos melhores poemas escritos nas últimas décadas, “uma poética desesperada” na qual está patente uma visão total da existência natural e das limitações da imaginação:

In ‘Annunciations’, Hill wrote what later tradition may judge to have been the central shorter poem of His own generation, a poem that is itself a

despairing poetics, and a total vision both of natural existence, and of the necessary limitations of what we have learned to call imagination (cit in Hart, 1985: 90).

Por seu turno, Henry Hart, embora reiterando em parte a posição de Bloom, defende que "Annunciations" constitui um testamento poético - "Annunciations may serve as a poetic testament" (Hart, 1985: 90). Em contrapartida Knottenbelt considera que "Annunciations" não é de modo algum um dos melhores poemas de Hill; pelo contrário, exhibe-o no seu mais abstracto:

Annunciations, along with several others (...) give us Hill at His most abstract. These poems are art as abstraction, deliberately using abstraction, cliché, and rhetoric to test heuristically the violence of dogma, ideology, abstraction itself (Knottenbelt, 1990: 78).

Apesar de nos situarmos num plano oposto ao de Knottbelt a este respeito, pois não o consideramos um poema abstracto, mas sim um poema que é uma poética na qual Hill critica obliquamente toda a aproximação abstracta do poema e quase que lamenta que o poema não traga para o papel a imundície sobre a qual, ou no meio da qual, encontrou os seus elementos, a sua matéria de poesia. A dificuldade e a densidade do poema não se confundem, de modo algum, com o carácter puramente abstracto. "Annunciations" contém uma apreciável dificuldade que levou o poeta e editor, Kenneth Allott, a exprimir-se desta forma:

I understand 'Annunciations' only in the sense that cats and dogs may be said to understand human conversations (i.e. they grasp something by the tone of the speaking voice), but without help I cannot construe it (Allott: 391)

Semelhante dificuldade não se apresentará, todavia, como um muro intransponível perante o qual o investigador de Hill é forçado a abdicar da sua pretensão à compreensão e análise do poema. Pelo

contrário, sente-se mais uma vez desafiado a sondar, a perceber o que o seu autor de forma alusiva e imagística ali veicula e celebra. Afigura-se-nos muito mais pertinente a posição de Harold Bloom que, declarando a centralidade deste poema, o considera uma obra difícil, cuja interpretação será altamente apelativa e motivadora para qualquer investigador:

A reader who can interpret "Annunciations" can learn to interpret the rest of Hill and also acquire many insights that will aid in reading any truly difficult poetry of the post-Romantic tradition (Bloom, 1994: 3).

Parece-me oportuno convocar aquilo que Hill descreve como o impulso que preside a esses dois sonetos, visto abrir perspectivas a uma sua interpretação. Embora o autor não seja categórico nas suas afirmações, coloca-se igualmente na perspectiva de um crítico que estaria numa situação de proximidade face ao autor:

I suppose the impulse behind the work is an attempt to realize the jarring double-takes in words of common usage: as 'sacrifice' (1) or Love (2) – words which, like the word 'State', are assumed to have an autonomous meaning or value irrespective of context, and to which we are expected to nod assent. If we do assent, we are 'received'; if we question the justice of the blanket-term, we, we have made the equivalent of a rude noise in polite company (cit. Allott, 1962: 392).

Realmente, neste, como noutros poemas de Hill, o leitor é surpreendido com sentidos inusitados que não deixam de o questionar. O poeta terá pretendido fazer um “barulho rude” (“rude noise”), pois emprega palavras cujos sentidos podem não ser considerados universais, ou pelo menos, autónomos, independentes do contexto onde estão inseridos, explorando as suas possibilidades expressivas, mesmo as mais contraditórias. Na poesia de Hill, as palavras nunca, ou quase nunca, têm um só sentido; é no jogo poético, do sensorial e significativo, etimológico

e histórico-temporal, que podemos tentar penetrar no âmago do seu poema.

Com o objectivo de facilitar uma melhor apreciação destes sonetos, considero que eles devem ser citados e analisados na íntegra. Partindo do primeiro poema, cujo tema é a palavra, considerarei dois níveis de entendimento, a Palavra de Deus e a palavra poética, numa relação ambígua:

I
The Word has been abroad, is back with a tanned look
From its subsistence in the stiffening-mire.
Cleansing has become killing, the reward
Touchable, overt, clean to the touch (Hill, 1985: 62).

Não só o título do poema, como a alusão logo no início à “Palavra” - “The Word has been abroad”, a qual surge com letra maiúscula, leva qualquer leitor avisado a relacioná-la com o Verbo, ou a Palavra, a que se refere o Evangelho de João, identificado como Logos: “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. (...) And the Word was made flesh, and dwelt among us” (Jo 1: 1; 14).

O Logos significava até ao século V ou VI a.C. a palavra escrita ou falada. Com a reelaboração filosófica de que foi então objecto, passou a ter um sentido mais vasto, o de um princípio divino que sustenta o mundo. Na tradição cristã o Logos é identificado com a Palavra eterna de Deus ou a Sabedoria Incrriada que é uma Pessoa Divina que se fez carne, em Jesus Cristo, assumindo e contrariando a concepção grega do Logos. Raymon Brown relaciona antiteticamente o sentido do *Logos* grego e do *Logos* no Prólogo de João:

Los griegos admiraban el logos como recapitulación del orden universal y aspiraban a unirse a dios en su cosmos; para ellos era inimaginable

que ese encuentro supremo con el *logos* de Dios hubiera de tener lugar al hacerse carne el logos. El Prologo no dice que la Palabra entrar en la carne o morase en la carne, sino que se *hizo* carne. En consecuencia, en vez de ofrecer la liberación del mundo material que anhelaba el espíritu griego, la Palabra de Dios se vinculo inextricablemente a la historia humana (Brown, 1979: 208).

Tolentino de Mendonça refere-se igualmente à racionalização grega do Logos como o ligame espiritual que mantém o mundo unido e que se tornou símbolo desse mundo e da sua concepção da vida, concepção que não se coaduna com a visão neotestamentária segundo a qual o Logos se fez “carne”:

A ideia de que o *Logos* se torne um homem historicamente determinado, um *sarx* (carne), é tipicamente neotestamentária. O *Logos* helenístico, pelo contrário, não é determinado no tempo, não se realiza na história de uma vez por todas; representa uma acção e uma criação em fluir ininterrupto. No curso eterno das coisas, o *Logos* exprime as forças criadoras que actuam num eterno processo (Mendonça, 2008: 186).

Na Bíblia, seja na narrativa, na legislação, nos profetas e na poesia, o termo clássico para Logos é *dabar* que Tolentino de Mendonça explica do seguinte modo:

A etimologia de *dabar* deve buscar-se talvez em *dehir*, o Santo dos Santos, o fundo sagrado do templo, o tesouro divino que nele habita. Em *dabar* o que se salienta não é a coisa em si, a palavra tomada isoladamente no seu carácter fragmentário, mas isso, esse não sei quê, essa porção de sentido que toda a palavra guarda e que brilha nela como lâmpada incessante junto do tabernáculo.

Em *dabar* destacam-se duas dimensões fundamentais. A dimensão dianoética, pois ela contém sempre um noûs, um pensamento, no qual se esclarece o sentido, e a dimensão dinâmica, pois cada *dabar* é carregada de força, que se faz luz nas manifestações várias. (Mendonça, 2008: 186)

Sem pretender entrar em questões teológicas ou bíblicas que ultrapassam o âmbito desta tese, impõe-se a alusão à importância da

palavra para o hebreu que subjaz à concepção neotestamentária presente no Prólogo de João. Johannes B. Bauer refere que nessa concepção a palavra é muito mais do que a expressão verbal de um pensamento; nela o hebreu vê algo de dinâmico que tende para a sua realização (cf. Bauer, 1988: 794).

O poema “Genesis”, acima analisado, ecoando o *Géneses*, livro do Antigo Testamento, faz ressaltar que a Palavra é dinâmica e criadora. Ora, o poema “Annunciations”, ecoando igualmente o Evangelho de João e de Lucas, evoca a Incarnação da Palavra, sublinhando o carácter criador da palavra e a sua capacidade de ser partícipe das miséria e sofrimentos do mundo. No Prólogo de João está em destaque a Palavra de Deus, eterna e criadora que vem ao mundo e coabita com as suas misérias, fazendo a sua tenda no meio dos homens. O Evangelho de Lucas sublinha o carácter histórico-temporal da Incarnação de Jesus, revelado por João como Palavra feito homem, que inicia a sua viagem no mundo dos homens, num quadro repassado de beleza que, ao longo dos tempos, sensibilizou pintores e poetas.

Geoffrey Hill concebe um poema no qual predomina a ambivalência semântica, e o carácter oximórico e paradoxal da anunciação e da própria pessoa e história de Cristo, destacando-se a dimensão *kenótica* eminentemente sugerida. Põe-se a questão de saber se o carácter paradoxal de Cristo que, não sendo deste mundo, fez-se mundo, fez-se carne, é o paradigma da palavra poética ou é a palavra poética que é paradigma da Palavra divina e da sua incarnação.

Pela incarnação, a Palavra Divina criou algo de novo no mundo dos homens, o divino penetrou o mundo humano de um modo único e fez sua a história dos homens, com as suas lamas e misérias, passando por um processo de *kenose* (cf. Phi 2: 79), revertendo completamente a expectativa grega da libertação do mundo material:

Los griegos admiraban el *logos* como recapitulación del orden universal y aspiraban a unirse a Dios en su cosmos; para ellos era inimaginable que esse encuentro supremoo com el *logos* di Dios hubiera de tener lugar al hacerse carne el *logos*. El Prologo no dice que la palavra entrara en la carne o morase en la carne, sino qui *hizo* carne. En consequência em vez de ofrecer la liberacion del mundo material que anhelaba el espíritu griego, la Palabra de Dios se vinculo inextricablemente a la historia humana. (Raymon Brown, 1979: 208)

A análise de “Annunciations” deverá, assim, fazer emergir a influência dessa perspectiva na concepção poética de Hill e avaliar uma possível evolução desta desde o ano de 1959, data da escrita de “Genesis”, e 1968, data da escrita de “Annunciations”.

Em “The Word has been abroad”, o autor compara a Incarnação a uma viagem da Palavra por terras estranhas, sublinhando a dimensão da transcendência dessa Palavra eterna “que não é deste mundo”, mas que se faz carne, assumindo a situação do homem vivendo neste mundo. O mundo é apreendido como um “lamaçal endurecido”, “stiffening-mire”, onde Cristo encontra uma inversão total de valores, sinal evidente da desordem e da presença do mal no mundo.

A transformação da aparência da Palavra parece ser uma alusão ao facto de Cristo ter assumido a humanidade pecadora ao morrer como um pecador, realidade que lhe é estrangeira enquanto Filho de Deus, e ter regressado para junto do Pai: “is back with a tanned look/from its subsistence in the stiffening-mire”. Hill faz uma alusão ao paradoxo da Incarnação marcada pela cruz, e da Ascensão. Fá-lo, todavia, sem que se insinuem considerações teológicas mas antes de um modo icónico e sóbrio.

Por seu turno, a expressão “stiffening mire” evoca os campos de concentração, onde, ironicamente, limpar, purificar, significa matar. Convoca, assim, a ideologia e a prática nazis - “in the stiffening – mire/ cleansing has become killing”, onde o mal é feito abertamente e com a higiene necessária - “clean to the touch”, na sequência do que sucedera nos poemas sobre o Holocausto e, particularmente, em “September Song”. O que pode ser aplicado ao mundo em geral, numa perspectiva algo pessimista, aplica-se a uma concretização e exacerbação do mal nos campos de concentração, que o poema “Genesis” deixava entrever também de uma forma metafórica e que os poemas sobre o holocausto, sóbria mas, veementemente, exibem.

No âmbito de uma teologia cristã, o sofrimento do mundo deve ser compreendido em termos da condição decaída da humanidade, com um “sehnsucht” do paraíso perdido. Ora, para Hill, todo o poema que desperta emoção “dá testemunho do reino perdido da inocência e da justiça original”:

Father Christopher Devlin has a very fine phrase to define the themes of Hopkins’s sermons – ‘the lost kingdom of innocence and original justice’, which is a lovely resonant phrase; and without in any way aligning myself hubristically with Hopkins, I would want to avail myself to Devlin’s phrase, because I think there is a real sense in which every and moving poem bears witness to this lost kingdom of innocence and original justice. (Hill cit. Haffenden, 1981: 88)

Se a poesia de Hill testemunha geralmente o “reino perdido da inocência e justiça original”, este poema coloca esta situação logo na primeira estância e de um modo radical, levando o leitor a interrogar-se quanto à existência de um pessimismo marcante na concepção do mundo de Geoffrey Hill. O poeta aborda, porém, o cepticismo como uma forma de resistência à deriva da época actual, afirmando-se, por esse motivo, como um “cepticismo construtivo”. Repete-se de novo a ideia de “swim

against the stream”, característica de um poeta que faz uma caminhada pessoal contrariando as correntes dominantes, algo já evocado no contexto do poema “Genesis”:

After all, scepticism is a totally different thing from cynicism. A society which provides solid rewards for the vacuousness of the television personality is so centrally and orthodoxly cynical that scepticism belongs with poetry as a kind of marginal resistance to it. Therefore the oxymoronic nature of our world produces a resistant paradox, which is that the poem, which in itself may not contain a grain of scepticism, may nonetheless belong with certain kinds of constructive scepticism as one of the instruments of resistance to the drifts of the age (cit. Haffenden, 1981: 88).

É chegado o momento de referir que esta leitura de “Annunciations” só terá sentido se for completada com outras que lhe estão intimamente ligadas e que justificam o seu título no plural. A identificação da “Palavra” é objecto de investigação dos críticos de Hill, dos quais citarei os que considero mais relevantes no contexto desta tese. Para Bloom, o sentido da Palavra, objecto do primeiro poema é a idealização da poesia, o que se me afigura em oposição com a perspectiva, diríamos, objectiva e concreta da poesia de Hill:

But the Word here is not the Logos, nor simply the words of poetry, all poetry, but the idealization of poetry that is so pervasive in Western tradition (Bloom, 1986: 4).

Por seu turno, Knottembelt considera que escrever poesia é anunciar. Ora, o poema de Hill anuncia a chegada da poesia, identificada metaforicamente com a Palavra Incarnada “que não é deste mundo”. Deste modo, também a poesia não é deste mundo, pois aparece purificada, limpa de todas as impurezas:

Writing poetry is announcing. Thus Hill's poem announces the arrival of Poetry, but it is a sun-burnt ('tanned') a hunter tourist back from a summer holiday abroad. Dwelling amongst us is not poetry of flesh and blood, but a reincarnation of 'the Word not-of-this-world, (...), not a dung-covered raw hide but one cleansed of its impurities made clean and touchable smooth as leather after an acid bath' (Knottenbelt, 1990: 78).

A alusão ao anúncio da chegada da poesia é surpreendente e não deixa de causar perplexidade, pois atribui à poesia um carácter de pré-existência platónica que toma forma, que se incarna, na própria poesia, conservando assim esta um carácter etéreo. Está-se, de novo, perante uma idealização da poesia, desta vez concebida como eterna e permanecendo no longínquo empíreo. Apesar de se incarnar na poesia, esta perspectiva de Knottenbelt não pode ser confundida com o sonho do reino perdido da inocência a que Hill atribui a toda a sua poesia.

Para Henry Hart a palavra é o meio através do qual se estabelece a relação entre a imaginação e a natureza, e simultaneamente o resultado dessa relação, enquanto incarnação dos dados sensoriais. Nessa perspectiva entende-se que a poesia de Hill se relaciona com a natureza e com o mundo em geral pelos sentidos que tomam forma pela palavra poética, ela mesma fruto da imaginação poética no seu contacto com o mundo. Nesta dinâmica a palavra tem duas funções, uma operativa e outra conclusiva:

Although the poem describes the relationship between imagination and nature, as Bloom contends, it does so in terms of the word, the body, and the poet's quest for love. (...). The word is the body in Hill's poem, an incarnation of odors, sounds, tastes, sights, and textures. (...) In this comical myth of poesis, the word is an agent, who walks through the world like Christ (the Word) to recreate it (Hart, 1986: 90).

A identificação da palavra com o corpo, sendo este a incarnação dos dados sensoriais, apresenta uma certa incoerência na sequência do

pensamento. Hart sublinha a importância do sensorial na poesia de Hill e parece reduzir o âmbito desta a esses aspectos sensoriais. Assim, a posterior identificação com Cristo é igualmente incoerente, pois Cristo seria igualmente reduzido simplesmente a um corpo material e sensorial. No poema é evidente a identificação da Palavra com Cristo, porém, considerar estes poemas um “mito cómico da poesis” não deixa de ser muito questionável, visto reduzir e elidir, até, o seu carácter dramático e paradoxal.

Uma interpretação da palavra relacionada com a poesia far-se-á ao mesmo ritmo que a consideração da Palavra como o *Logos* neotestamentário e *darbar*. Como no prólogo de S. João, o que está primariamente em causa é que essa Palavra, inteligente e criadora, se fez carne e habitou entre nós. Na poesia, a palavra faz-se carne e sangue, faz-se sofrimento que coabita connosco. Se a própria pessoa de Cristo é paradoxal, numa unidade entre o eterno e o temporal, o divino e o humano, o não ser deste mundo e estar plenamente neste mundo, assim a palavra poética é paradoxal, funcionando igualmente como ponte entre o tempo e a eternidade. Porém, há uma oposição de origem. Enquanto a Palavra de Deus que é Cristo, sai do seio do Pai e se faz homem, entrando na história humana com todas as suas feridas, a palavra poética nasce no interior do poeta no seu confronto com o mundo e com a sua história, de crenças, e as descrenças, de valores e desvalores veiculadas pelas próprias palavras. O poeta usa-as e transforma-as num todo harmónico e unificado que transcende o mundo em cujo barro foi formado, o que nos situa na perspectiva de “at-one-ment” e “atonement”. Na entrevista concedida a Kenneth Allott, Hill é elucidativo a esse respeito:

By using an emotive cliché like “The Word” I try to believe in an idea that I want to believe in: That poetry makes its world from the known world,

that it has a transcendence; that it is something other than the conspicuous consumption (the banquet) that it seems to be. What I say in the section is, I think, that I don't believe in the Word. The fact that I make the poems at all means that I still believe in words (Hill cit. Allott, 1962: 392).

Nota-se aqui uma visão ambivalente da palavra, num trocadilho entre Palavra e palavras cujo sentido o próprio autor não esclarece totalmente. Permite, assim, ao leitor que chegue a conclusões diferentes das suas, podendo nós questionar-nos se ele terá chegado a alguma conclusão, o que o texto parece contradizer. A transcendência da poesia, a que Hill faz alusão, e que resulta da capacidade de ultrapassar o mundo em cujo barro foi concebida, faz-se através da potencialidade da palavra enquanto força criadora em processo. A palavra conserva em si um sentido que não deixa de ser uma pequena luz, apesar da sua situação de linguagem de seres decaídos e, conseqüentemente, também ela decaída. Geoffrey Hill, embora não explique integralmente a sua posição, move-se dentro destas duas dimensões da palavra, radicalizando os conceitos, pois fala da “corrupção” da natureza humana.

O que se aplica a qualquer palavra num qualquer contexto discursivo, tem uma ressonância maior quando aplicada à poesia, enquanto arte, enquanto *techne*. Esse sentido que toda a palavra encerra e que brilha sempre, é envolto em nuvem, nuvem que revela e vela, porque essa transcendência está em relação com a degradação da palavra. Desta forma, o poeta encontra-se numa situação ambígua que emerge do cruzamento da crença e descrença na potencialidade da palavra. De qualquer modo a palavra transcende o mundo na medida que o explora, embora apresente características desse mesmo mundo. O que está essencialmente em questão é o poema no seu processo de elaboração, como um impulso criador e abrangente que, pela palavra, perscruta e explora, sendo, nesse sentido, explorador: “The Word is an

Explorer” (cit. Allott, 1962: 392). A caracterização que Hill faz da palavra neste poema aproxima-se de uma encenação, sendo, em grandes linhas, paradigmática do seu uso noutros poemas.

Referindo-se ao primeiro verso do poema, diz o poeta, “the Word (line1) is the impulse that makes and comprehends. Poetry before the poetry-banquet” (Allott, 1978: 392). A Palavra confunde-se com o germen da poesia. Hill refere-se não só à poesia antes de ser entregue ao público, de certa forma, antes de ser sacrificada e vorazmente consumida, como se verá nos versos que se irão seguir, mas, mais precisamente, à própria fonte geradora da poesia; esse impulso que tem as características do *Logos* joanino e do *dabar* hebraico, contendo em si as duas dimensões, a dinâmica e a dianoética: faz, abarca, compreende, é, portanto, criativa e abrangente.

O impulso poético entra em contacto com a corrupção do mundo, e mais circunstancialmente, com os campos de concentração onde se conspira e se exprime pela palavra também corrompida, erguendo-se como poesia a partir da lama, entenda-se, da gravidade do pecado, e transcendendo-a pela reconciliação, pelo “at-one-ment” dos elementos antagónicos e díspares. Por seu turno, esse “at-one-ment” faz-se através da palavra, podendo o poeta dizer: “I still believe in words”. Os poemas nascem da ambivalência e do paradoxo que caracterizam estes poemas de “Annunciations” e que são condição da sua compreensão.

Embora Hill não o diga expressamente, permanece a ideia do poeta - porque artista da palavra - como aquele que vê mais além, que explora a ambivalência das palavras que transportam em si a realidade do mundo, com os seus odores, sons, e toda a sua trágica e bruta violência e que se concretizam na poesia que é simultaneamente uma forma de transcendência a esse mundo. Existe, assim, uma contaminação entre o poeta e a palavra que ele usa e com a qual constrói o seu poema.

Segundo Harold Bloom, “his Word seems more a tourist than an Eliotic Explorer; indeed hygienic tourist hunter. Returned, the questers sit together at a literary feast with their scholarly and critical admirers” (Bloom, 1986: 4). Henry Hart considera igualmente a palavra um turista que tanto pode estar queimado (bronzeadado) pelas férias no estrangeiro, como pelos ácidos e manchas da lama, numa alusão a situações degradantes com que a palavra se confronta:

The Word is a tourist tanned from his holiday abroad. But the Word may also be tanned from the acids and stains of the mire. Is the journey a flight from or a descent into the word of ordinary passions? Words are fossils which need be periodically exhumed and cleansed, and he goes to the bog, although it nearly kills him, to do his digging (Hart, 1986: 90-91).

Henry Hart começa por personificar a palavra como um turista e interroga-se quanto à essência da viagem que empreende, cujo sentido se situa entre a fuga do mundo das paixões ou o mergulhar nesse mesmo mundo. Acaba por reduzir a palavra a objectos, fósseis que precisam de ser limpos e exumados. Nesse sentido, o poeta passa a ser um paleontólogo. A análise de Henry Hart sublinha dois aspectos importantes da palavra, apresentando, porém, uma vez mais, uma fragilidade lógica que incide na sobreposição de duas ideias correlacionadas, o poeta e a palavra poética; “he goes to the bog” só pode referir-se ao poeta, donde se pode concluir que, nesta segunda imagem, o agente da viagem é, para Hart, o poeta e não a palavra. No entanto, duas características importantes, embora questionáveis, da palavra poética, parecem estar presentes nesta citação: a ambiguidade entre a fuga e a submersão no mundo das paixões, e o carácter velado e diacrónico da palavra que só vem à luz do dia através da poesia.

Tratando-se de Hill, dificilmente se concebe a fuga das paixões, mas sim o transcender as paixões pela poesia. A sua poesia é mais ampla que o mundo das paixões, embora evidentemente o inclua já que estas constituem uma força relevante na vida dos homens. A palavra poética mergulha nesse mundo e torna-se arte pelas mãos do poeta. O processo é oximórico, como o é a própria poesia; daí o questionamento do poeta quanto à forma como a poesia é apreciada, como a continuação do poema faz perceber:

Now at a distance from the steam of beasts,
The loathy neckings and fat shook spawn
(Each specimen-jar fed with delicate spawn)
The searchers with the curers sit at meat
And are satisfied (Hill, 1985: 62).

Os versos 5 a 9 evocam a poesia e a sua apreciação por críticos, professores e estudiosos. Não são apenas os “peritos da poesia” que se distanciam da imundície donde a poesia é concebida. Hill comparticipa da atitude dos “connoisseurs” daqueles que se afastam do charco lodoso do mundo onde a palavra poética ou impulso abrangente penetra e donde nasce a poesia, pois o poeta é o autor dessa estilização. Porém, os “consumidores” da poesia dizem respeito sobretudo aos “connoisseurs” que só se debruçam sobre o produto já estilizado e que com ele se comparam. A poesia, enquanto obra acabada, sofre uma estilização, sinal dos seus limites e condição da sua reabilitação. Essa estilização da poesia pode ser considerada uma traição que lhe é inerente e, nesse sentido, ela é “deficiente”, esconde as suas humildes origens através da beleza da sua forma. Por outro lado, a sua vulnerabilidade apela à reabilitação, à redenção.

Segundo Hill, os “comensais do banquete da poesia” só se interessam pela expressão estética do poema e, satisfazendo-se com “delicate spawn”, afastam-se do “steam of beasts, the loathy neckings and fat shook spawn”, alienando-se da origem grotesca, voluptuosa da poesia que continua com a sua existência em paralelo:

Still a long way from here the beasts go on copulating, steamily, breeding more artfodder, but this can be put behind us (as it is in the imagery) because art is ‘decent’: it ‘reconciles the irreconcilable’; it serves to pay lip-service to heritage (hence the persistent sense of being at a banquet). It will not soil the decent mouth (Allott, 1978: 392).

Mais uma vez se sente a angústia de Hill perante a inevitabilidade de uma certa estilização do poema. Esse poema emerge, assim, simultaneamente, como poética e crítica da poética. Hill desdobra-se aqui no seu papel de poeta e crítico que atinge a dimensão de “desesperada poética”, como refere Bloom, e de uma dramática crítica. Hill foge à estilização, trazendo o sofrimento humano, na sua dureza e rudeza, aos versos dos seus poemas, coabitando com o sentimento de remorso, sempre presente, como foi anteriormente referido. Os seus poemas sobre o Holocausto, em particular, e sobre tantas outras situações de sofrimento humano, enquadram-se perfeitamente nesta perspectiva.

Por outro lado, pode-se, uma vez mais, vislumbrar neste poema uma relação oblíqua com a Incarnação, estabelecendo uma relação imagística entre a vida incipiente que começa no seio de Maria e a alusão a “spawn” (ovas). No entanto, Hill faz o trocadilho do sentido, servindo-se dos recursos da linguagem: “spawn” tanto pode referir-se ao humano como ao animal (peixes, moluscos) e há uma antítese entre “fat shook spawn” e “delicate spawn”. Os estudiosos da poesia que dela se ocupam, retiram-lhes a rudeza da verdade, “purificando-a” pelas “sábias” interpretações estéticas, o que constitui uma forma de grosseira cupidez e

voracidade. Embora Hill se inclua, como poeta, entre os comensais deste banquete da palavra, nunca o é ao mesmo título dos outros comensais, antes de mais, porque está consciente dessa falha, para a qual chama a atenção dos leitores. O poeta faz uma crítica sacrificial; é a sua obra de arte que está em causa e que a sua própria crítica sacrifica:

I should take lines 6 and 7 as the key antithesis around which the section moves: “fat shook spawn” v. “delicate spawn.” Line 6 stands for pain, lust in the blueberry world, line 7 for pain, lust by the time it is distilled by the connoisseurs. The connoisseur is as likely to be poet as the critic. The ‘setting’ of this section is a banquet where the men who have been hunting the beasts (the searchers) are in a mood of mutual adulation with the chemist and distillers and picklers and putters-right (Hill, cit. Allott, 1962: 391-392).

Bloom, de um modo pertinente e, a meu ver, dificilmente questionável, identifica o poema ao frasco contendo espécimes que são uma redução estética da cópula e feridas sangrentas: “The poem becomes a ‘specimen-jar’ holding an aesthetic reduction of copulation and bleeding wounds” (Bloom, 1986: 4). Esta visão harmoniza-se perfeitamente com o “marriage-blood” da “Funeral Music”. A relação entre a cópula o sangue e a poesia é marcante em poemas de Hill sobre situações de sofrimento e guerra.

A convivência entre poeta, investigadores e críticos que Hill denomina “connoisseurs”, todos empenhados na tarefa de estilização do poema, é satirizada pelo poeta e faz parte do fardo que ele, como poeta, carrega consigo. Entre os críticos ou pesquisadores da obra já feita, há, por um lado, os que se perdem nos meandros da investigação, e, por outro, os que, na sua interpretação, colocam elementos diversos para refinar o sabor dos manjares adaptando-os ao gosto dos comensais. Estes últimos são os “picklers”, enquanto os “putters-right” se identificam com os “curers”, isto é, os que estão motivados pela moralidade dos poemas, tentando colocar tudo no seu devido lugar para que a poesia

possa instruir, deleitando e cumpra também a função de curar. O termo curar tem o sentido de sanar que está na base do termo salvar. Foi já referido que Hill considera que cada poeta procura o seu caminho próprio de salvação. Neste poema, que é simultaneamente uma Poética, sugere-se uma crítica à missão salvadora da poesia. Uma vez mais Hill se distancia, assim, da tradição arnoldiana, segundo a qual a poesia substitui a religião e tem directamente uma função moralizadora, como acima foi referido.

Na secção seguinte a carne é paradoxalmente acalmada através da turbulência; “flesh”, no sentido bíblico, é o homem na sua fragilidade, ou o homem cujo coração está ferido ou corrompido, dependendo da perspectiva teológica em que se situa. Neste poema, “flesh” exprime o corpo com as suas paixões, enquanto a alma parece ligar-se à parte mais elevada do homem e, por isso, enrubesce-se da estilização feita à poesia, que se confunde com a hipocrisia. O sentimento de vergonha acompanha sempre o poeta, assim como o desejo do reino perdido da inocência, que não se refere à infância, que Hill considera também cruel, como se pode constatar pelos “Mercyan Hymns”, mas à inocência original.

Esta leitura não é isenta de paradoxos. Por um lado, foi referido nesta Tese que, para Hill, o eterno coabita com o terreno e o transcendente com o imanente. No entanto, este poema parece apresentar uma dicotomia dramática, visto separar-se o que é feito para estar unido. Essa divisão é expressão do pecado dos homens.

Regressando ao poema, os versos 9-11 parecem referir-se à conclusão do processo da elaboração da poesia, e o sentimento de apaziguamento ou calma que o poeta experimenta é concomitante com o sentimento de vergonha:

Such precious things put down

And the flesh eased through turbulence the soul
Purples itself (Hill, 1985: 62);

O sujeito verbaliza um sentimento de vergonha e culpa por fazer poesia a partir de situações extremas de violência, a partir do “stiffening mire”, a partir da morte. A divisão entre a carne acalmada pela turbulência e o espírito que se envergonha ao apresentar a sua poesia ao público, é expressa pela violência da construção frásica em que os termos “body” e “soul” estão no mesmo verso, sugerindo a unidade fundamental entre essas duas dimensões, e os verbos que os qualificam em versos diferentes, sugerindo a violência do sofrimento pela relação não pacífica entre essas duas dimensões da vida humana que, o poeta, no exercício da sua arte, sente de uma forma aguda. A ausência de pontuação sugere uma certa desordem emocional justificada pela escolha de palavras como “turbulence” e “purples”.

A conclusão do poema corresponde a uma pacificação das turbulências endógenas, geradas no confronto com as palavras transportadoras de vida com toda a sua história de paixões, cobiça, vanglória, despotismo, à semelhança do que se observou nos poemas “Requiem for the Plantagenet Kings” e “Funeral Music”, assim como nos poemas sobre o holocausto. O sentido de culpa de escrever poesia sobre esses temas conclui estes versos que se referem particularmente ao poeta, embora haja uma oscilação entre este e os investigadores e críticos da poesia.

Os versos que completam o primeiro poema (12, 13 e 14) reiteram a crítica de Hill aos “connoisseurs”. Neste momento parece restringir-se aos peritos-consumidores da poesia, alheios ao “stiffening-mire” sobre o qual se ergueu a poesia. Implicitamente sugere que não sejam apenas observadores, consumidores descomprometidos, mas partícipes do

sacrifício e do sentimento de culpa como o próprio poeta. Para Hill, a actividade poética ou da crítica poética é eminentemente ética e séria, não se podendo resumir a uma cupidez intelectual, a um consumismo estético, como estes versos sugerem: “flavour their decent mouth/ With gobbets of the sweetest sacrifice”:

.....each eye squats full and mild
While all who attend to fiddle or to harp
For betterment, flavour their decent mouths
With gobbets of the sweetest sacrifice (Hill, 1985: 62).

O poema distancia-se do poeta para se centrar unicamente nos peritos dos poemas, leitores-investigadores ou críticos. Hill questionará, então, tanto a função da crítica literária como a de toda a arte, em particular da arte poética, como as suas palavras parecem sugerir:

And they listen to violin and harp, because the function of art is to instruct by delight (“for betterment” = “for moral improvement”). At the same time, they fiddle and harp, in the vulgar sense of the term, they pull strings to get on (they try to “better themselves”) (Allott, 1962: 392).

Essas palavras evocam uma ironia perante uma noção pedagógica da poesia enquanto arte para instruir, tendo em vista um aperfeiçoamento moral. Parece igualmente uma alusão irónica a Mathew Arnold para quem a cultura, especialmente no que considera a sua expressão mais alta, a arte e a poesia, tem a função de aperfeiçoar a natureza humana, através da “doçura e da luz” - “sweetness and light”, assim substituindo e transcendendo a religião:

It is by thus making sweetness and light to be characters of perfection, that culture is of like spirit with poetry, follows one law with poetry. (...) But the idea of beauty and of human nature perfect on all its sides, which

is the dominant idea of poetry, is a true and invaluable idea (Arnold, 1869: 23).

Segundo Bloom, “gobbets of the sweetest sacrifice” referem-se aos poemas e aos leitores que neles se saciam como os cristãos com a Eucaristia. O que está verdadeiramente em causa neste verso, sublinha Bloom, é o facto de os vivos se alimentarem da repressão dos mortos e acabarem por ser o seu sustento, factor que atravessa a tradição e a obscurece:

Hill is not attacking, ultimately, neither poetry nor religion, but the inescapable element that always darkens tradition, which is that of the living, feeding upon the repressions of the dead, repress further and so become the sustenance of the dead. (...) It is debatable whether the victims commemorated by the poem, or the readers, are the sacrifice. (Bloom, 1986: 5)

Bloom interroga-se sobre quem se refere o “sacrifício”, as vítimas comemoradas no poema ou os leitores. Remetendo-me ao *ORD*: “sacrifice: the giving up of something of great value to oneself for a special purpose or to benefit sb else” (Hawkins, 1992: 725-726). Neste sentido, o sacrifício está antes de mais relacionado com o poeta que entrega ao público algo que lhe é precioso, sabendo de antemão que esse elemento precioso será objecto de banal “festim” daqueles que o vão “consumir”.

Sob o ponto de vista religioso, o termo “sacrifício” corresponde ao próprio dom oferecido: “something or somebody offered to god”. O religioso penetra, deste modo, a poesia de Hill que se apoia na perspectiva bíblica, atribuindo-lhe uma conotação própria. Não se trata, neste poema, de uma oferta a Deus, sublinhando-se antes o sacrifício enquanto dom de que o poema é expressão. O poema é ainda sacrifício porque celebra as vítimas da sociedade, soldados sacrificados em guerras muitas vezes absolutamente evitáveis, pessoas individuais que morrem em nome da liberdade ou foram mortos por falta de liberdade.

Nesta perspectiva se enquadram os “Four Poems Regarding The Endurance of Poets” que constituem um tributo à vida e obra de poetas que enfrentaram a perseguição por causa daquilo que escreveram. O primeiro poema, “Men are a Mockery of Angels”, comemora o poeta, filósofo e padre, Tomasso Campanella (1568-1639), cuja visão utópica de uma nova sociedade está expressa na sua obra *La Citta del sole*. Campanella escreveu muitas outras obras que o levaram à prisão por suspeita de heresia e conspiração contra o governo espanhol. O segundo poema, “A Prayer to the Sun”, é dedicado a Miguel Hernandez (1910-1942), poeta espanhol, católico e comunista que lutou contra Franco na Guerra Civil e morreu na prisão enquanto esperava a sua execução. O terceiro poema, “Domain Public”, é dedicado a Robert Desnos (1900-1945), francês, poeta surrealista e jornalista, preso por ter tomado parte na resistência, e que morreu de tifoide no campo de concentração de Terezin, pouco tempo antes da libertação. O quarto poema, “A Valediction to Ossip Mandelstam (Mandelshtam)”, é uma elegia sobre a vida e a morte deste poeta russo que suportou muitas privações e injustiças e a própria prisão por causa do seu empenhamento enquanto poeta.

Os poemas de Hill, cujos temas recaem, muitas vezes, sobre vítimas humanas sacrificadas, cujo sangue é como que recolhido pela poesia, afastam-se profunda e deliberadamente de toda a espécie de “sweetness and light”, assumindo-se antes como sacrifício e testemunhas do sacrifício. Não alegram, nem consolam, interpelam o leitor sobre a sua postura interior perante temas tão dramáticos. Há algo de sacrílego por parte dos “connoisseurs” que se alimentam deste banquete sacrificial, apreciando a sua “doçura”, permanecendo exteriores à lama donde vieram os materiais do sacrifício, e continuando as suas bocas a ser “decentes”.

A apreciação e a crítica aos poemas conferem-lhes garantia de uma ambígua sobrevivência. Se, por um lado, se alimentam da repressão dos mortos, usando a terminologia de Bloom, por outro, perpetuam a memória, prolongando a característica de epitáfio que a poesia e, de um modo particular, a poesia de Hill, exhibe. As leituras sucessivas que se vão fazendo enriquecem os poemas, transformando-os em epitáfios vivos e, de certo modo, interactivos.

A beleza e o vigor material dos sons, evidente nos seus poemas, que fascinam mesmo antes de se penetrar no seu universo inteligível, não são de forma alguma a dimensão predominante da sua poesia. Há uma unidade, um “at-one-ment” entre a musicalidade vigorosa dos versos e a força do sofrimento a que estes dão voz, precavendo o leitor contra o perigo de os transformar nos “mais doces dos sacrifícios”; na verdade, são sacrifícios que redimem na medida em que reconciliam as palavras num todo inteligível e harmónico exprimindo a verdade do drama humano.

Após a análise diacrónica do primeiro soneto, na qual se acentuaram os excertos semânticos, afigura-se-me pertinente apresentar o segundo soneto na sua totalidade, antes de o examinar em pormenor:

O Love, subject of the mere diurnal grind,
Forever being pledged to be redeemed,
Expose yourself for charity; be assured
The body is but husk and excrement.
Enter these deaths according to the law,
O visited women, possessed sons! Foreign lusts
Infringe our restraints; the changeable
Soldiery have their goings-out and comings-in
Dying in abundance. Choicest beasts
Suffuse the gutters with their colourful blood.
Our God scatters corruption. Priests, martyrs,
Parade to this imperious theme: 'O Love,
You know what pains succeed; be vigilant; strive
To recognize the damned among your friends' (Hill, 1985: 63).

Para Harold Bloom, este soneto é representativo de Hill e da sua desesperada e forte poética, na qual a palavra se manifesta como acto, como actualização de algo que se encontra no eu do poeta. Penso que tem toda a pertinência referir-se à poética de Hill presente neste poema e esclarecida, embora sucintamente, na sua entrevista a Haffenden, como uma desesperada Poética. Pressente-se uma luta agónica de descrença no valor e capacidade das palavras, contaminadas pela história trágica do homem e, por outro lado, uma atracção irresistível em usar as palavras, em fazer, por meio delas, poesia, o que testemunha a sua angustiada confiança na palavra.

Bloom aponta, no entanto, o que considera ser um erro intrínseco na explicação de Hill relativamente à Palavra, que manifesta uma falha na identificação do valor da tradição ou uma forma errada de lidar com ela:

If I could cite only one stanza as representative of him, it would be this, for here is his power, his despair and (in spite of himself) his Word, not in the sense of Logos but in the Hebraic sense of *dahvar*, a word that is also an act, a bringing-forward of something previously held back in the self. This Word that rejects being a Word is a knowing misprision or a mis-taking of tradition, but even the most revisionary of Words remains a Word, as Hill doubtlessly knows. Being willing to go on writing poems, however sparsely, is to believe that one possesses a Word of one's own to bring forward (Bloom, 1986: 5).

A nosso ver, o que Hill põe em destaque não é a Palavra que se recusa a ser Palavra, mas sim, por um lado, a sua ambígua atitude perante a palavra, descrença, cepticismo e, por outro, a constatação de que, apesar disso, continua a delas fazer uso, portanto a acreditar nelas: “What I say in the section is, I think, that I don't believe in the Word. The fact that I make the poems at all means that I still believe in words” (cit. Allott, 1962: 392). Pode-se, todavia, questionar se é realmente a atitude de Hill que é ambígua ou se as palavras é que o são. Em aberto ficará,

assim, a questão de saber onde recai a ambiguidade. Contudo, importa notar que Hill fala na descrença em relação à Palavra (com letra maiúscula), entendendo-se que a soberania desta como chave do entendimento das várias dimensões da vida e do saber deixou de existir e que o poeta não acredita igualmente nela. Creio, todavia, ser pertinente considerar que ele revela um desejo profundo de poder acreditar. O facto de usar a palavra, essencialmente, a palavra poética, no contexto da Encarnação revela o seu desejo de reabilitá-la e redimi-la. Pela Encarnação, a Palavra de Deus, inicia o projecto de redenção que irá atingir o homem em todas as suas dimensões. A própria palavra decaída é chamada à redenção.

Não se pode pretender ver uma atitude unificada e pacificada em Hill. Interpelado por John Haffenden sobre a sua presumível ambiguidade face aos tópicos que trata nos seus poemas, Hill responde da seguinte maneira:

I query the idea that I 'address myself to subjects', which seems to imply some kind of settled policy. It may be that the subjects present themselves to me as being full of ambiguous implications, but this is surely a different matter. The ambiguities and scruples seem to reside in the object that is mediated upon (Haffenden, 1981: 90).

Independentemente da possível ambiguidade dos objectos, tópicos e palavras, sobre os quais medita, Hill ressalta, voluntariamente, na escrita, não só a ambiguidade dos tópicos, como sobretudo a ambiguidade das palavras, na sua relação com a própria realidade, também ela, ambígua e ambivalente. Mais do que ambígua, a sua atitude é ambivalente. Toda esta questão está interligada à forma como Hill concebe sua relação com os seus poemas, arte feita de palavras. Haffenden questiona-o sobre a génese dos seus poemas, se eram predeterminados ou preconcebidos ou se, pelo contrário, surgiam no

próprio processo da composição, na aplicação da inteligência e da técnica. Hill responde, sublinhando o carácter oximórico do processo de composição:

It's a mixture of the two. I've gone sometimes for ten years knowing – in a curiously precise way – that something is waiting to be written, the only obstacle is a total inability to write it. It would be a fanciful to call it a Platonic shape, but I can't think of any other way to describing that strange mixture of nagging and calming allurements – sometimes clear, sometimes hazy, but definitely unattainable for the time being (Haffenden, 1981: 82).

O poeta encontra-se refém do próprio pensamento, oscilando entre a existência de algo que precede e preside ao poema e a concepção deste como algo que se forma no próprio acto de elaboração. A identidade deste algo que antecede o acto de composição do poema pertence ao universo claro-escuro do autor; é algo que seduz e pacifica, ao mesmo tempo que perturba: “nagging and calming allurements”. Numa conversa com Peter Orr, Hill explica o que, na sua perspectiva, pode ser considerado o processo poético:

The starting point for my poem is a metaphor, which one seeks the proper context for which one seeks the only true context. The poem, if you like, is the context for the metaphor (cit. Hagenbüche and Skandera; 1986: 295).

Conclui-se que, na sua opinião, este algo pré-existente é uma metáfora paradoxal e mesmo oximórica que é o gérmen do poema que dela será o contexto. Há um impulso poético abrangente e activo, em que a palavra não se encontra simples e previamente “alojada” no eu, mas uma metáfora sofredora, porque bipolar na sua génese, que espera a libertação sob a forma de poema que se torna no que é em potência, através do seu próprio existir como poema. Há um movimento oscilatório

na relação entre o impulso criador do poeta e a palavra, os sons, os silêncios, as suspensões.

O segundo soneto começa com uma invocação ao Amor que se integra perfeitamente na temática da Encarnação, à semelhança, aliás, do primeiro soneto. Numa primeira aproximação ao poema, o leitor relaciona-o com o Amor divino integrado no tema da Anunciação em que a Palavra se fez carne, por amor. Esta leitura sustenta e enquadra o texto, e é, a meu ver, uma proposta velada de Hill. A continuação do poema, porém, sugere uma leitura diferente, desfocando o centro do poema para o amor humano nas suas formas mais comuns e mesmo vulgares existentes nas nossas sociedades secularizadas em que raramente se liga o amor humano ao divino. Contudo, Hill não abandona completamente a referência cristã do amor, mesmo quando parece exibir o oposto. A sua compreensão passa necessariamente pela referência à concepção bíblica que traz à luz o que as palavras querem comunicar.

À luz de uma exegese cristã bíblica, o pecado atingiu o homem no seu ser profundo e nas suas dimensões relacionais a diferentes níveis. Sendo o amor a realidade da vida humana através do qual, de um modo particular, o homem exprime a sua realidade de “imagem e semelhança de Deus”, partícipe do amor divino, é a esse mesmo nível que foi ferido. Poder-se-á ver nesta perspectiva um apelo à reunificação, ao “atonement” à redenção.

Seja qual for a perspectiva, o termo “amor” sugere uma dimensão redentora na vida do homem, tanto o amor divino como o amor humano, e não é surpreendente que ele apareça no segundo soneto, com letra maiúscula, evocando a sua dignidade e simultaneamente lamentando o seu estado:

O Love, subject of the mere diurnal grind,
Forever being pledged to be redeemed,
Expose yourself for charity; be assured
The body is but husk and excrement (Hill, 1985: 63).

A primeira quadra do soneto coloca-nos, de imediato, não perante um hino ao amor, como a evocação “O Love,” faz prever, mas sim perante um lírico lamento. A continuação do verso não deixa de suscitar uma reflexão mais cuidada: “subject of mere diurnal grind”. A expressão comum e vulgar de “diurnal grind” significa “rotina diária”, implicando trabalho árduo. Creio ter cabimento entender que Hill põe em consideração, de um modo velado, a vivência do amor na sua forma mais comum, de compromisso quotidiano de trabalho para prover à necessidade daqueles a quem se ama.

Mas o termo “grind” é rico potencial interpretativo, pois, em calão arcaico, significava “relação sexual”. Tendo também presente outros poemas de amor de Hill, “Three Baroque Meditations”, “The Songs of Sebastian Arruruz”, ou mesmo outros poemas já analisados nesta tese, a interpretação agora apresentada justifica-se perfeitamente. Com efeito, nestes poemas as relações sexuais, a morte e o processo de escrita poética aparecem, muitas vezes, alusivamente relacionados. Mas “grind” também tem o sentido literal de “trituração”, sublinhando assim que o amor é sujeito e objecto de triturações ou reduções diárias e rotineiras e, por isso mesmo, intrinsecamente vocacionado à redenção: “for ever pledged to be redeemed”. Esses sentidos diferentes e inter-relacionados concorrem, numa dinâmica de “at-one-ment”, para uma visão ambivalente voluntariamente querida por Hill, harmonizando vários sentidos de contextos e tempos diferentes.

Considerando os versos em análise, nota-se um movimento ascendente em direcção à proclamação, de modo alusivo, de amor/

caridade (verso 3). “Expose yourself for charity” é um convite ao amor para que este, por caridade, se revele quem é, i. e., comunhão, “at-one-ment” que seria o expoente máximo do amor em todas as suas formas e constituiria a sua redenção. O vocativo do primeiro verso, “O Love,” ficou suspenso enquanto se caracterizava o seu estado e a sua vocação para, no terceiro verso, ser convocada a mostrar-se como é na verdade.

A partir do segundo hemistíquio do terceiro verso, Hill exibe uma visão negativa do corpo que então atinge o seu ponto mais alto, causando quase que uma náusea psicológica: “be assured /The body is but husk and excrement”. O leitor permanece na dúvida se essa é a visão do poeta, se é uma crítica dissimulada àqueles que assim pensam, ou ainda se Hill simplesmente transmite uma determinada mentalidade neoplatónica espiritualista. De qualquer modo, creio ser bastante explícito o desejo da superação do corpo pelo espírito e uma distinção ou mesmo dicotomia entre um amor “espiritual” e um amor “carnal”, entre a caridade e o eros, e um conseqüente desejo de redenção, de reunificação, de cura e de redenção. Esta só é possível através da *Caritas*. O conceito teológico de “atonement” tem a sua origem no amor fontal do Pai que com Ele reconcilia o homem através de Cristo. Nessa perspectiva, o eros será a força de atracção para um outro e é vocacionado a ser interiormente envolto e saturado pela *Caritas*, dando assim lugar à redenção.

Contudo, entrando no espírito desses sonetos, compreenderemos melhor a perspectiva hilliana. A continuação do soneto, exortando o Amor a entrar “nestas mortes”, parece contradizer esta última interpretação e, no entanto, creio tratar-se antes uma alusão ao facto de a redenção passar pelo sacrifício, pela morte. Esta perspectiva está presente também no primeiro soneto pela referência à *kenose* da Incarnação em que a Palavra se faz Homem e habita no mundo, comparado ao “stiffening mire”

e à alusão ao sacrifício, ao sangue e à morte. No entanto, o imperativo do apelo não deixa de ser quase brutal:

Enter these deaths according to the law,
O visited women, possessed sons. Foreign lusts
Infringe our restraints (Hill, 1985:63);

Esse convite ao Amor para que este entre “nestas mortes” sugere igualmente que a redenção do amor passa pela assunção da corporeidade com tudo o que encerra de morte, de limitações e, eventualmente, de bestialidade. Nesta perspectiva, “expose yourself for charity” será um apelo à verdade sobre a decadência do amor ou do amor do homem decaído. Consequentemente, “expose yourself” pode inclusivamente significar “desnuda-te”, mostra o teu estado de degradação, único modo de alcançar a redenção, reencontrando, de certo modo, a perspectiva de Hartman, segundo a qual a redenção do holocausto só é possível através da “écriture du désastre” (G. Hartman, 1994: 70).

Outra expressão ambígua é “according to the law” que remete, por um lado, para a Bíblia, referindo-se à purificação de Nossa Senhora e à apresentação de Jesus a Deus: “And when the days of her purification according to the law of Moses were accomplished, they brought him to Jerusalem, to present him to the Lord” (Luke 2: 22); referindo-se depois à morte de Cristo, também “de acordo com a lei”: “The Jews answered him, We have a law, and by our law he ought to die, because he made himself the Son of God” (John 19: 7). Por outro lado, a expressão evoca a lei da vida na situação de degradação, que é a situação do Homem depois do pecado, “fall”, na leitura do poeta. Em todas essas situações a lei mostra-se equívoca. Na primeira, trata-se da purificação daquela que é considerada imaculada, na segunda, o inocente e divino

morre por causa da lei, e, na última, a sexualidade participa da morte pelo seu próprio desvirtuamento.

Neste extracto a situação é vista a partir do elemento feminino que se sente violado pela volúpia externa ou estrangeira, no sentido em que não há participação do coração nem estabilidade de vida. Se o tema de Anunciação evoca a vida, aqui, neste passo, evoca preferencialmente a morte. À mulher visitada pelo Anjo cujo fruto da visita foi o Filho possuído pelo Espírito, sucedem-se as mulheres visitadas por um amor redutor e triturante. O fruto dessa visita é “‘possessed’ sons”, sugerido a imagem da condição da degradação humana, fruto do pecado, segundo a concepção já enunciada e ilustrada por esse tipo de amor passageiro e redutor:

the changeable
Soldiery have their goings-out and comings-in
Dying in abundance. Choicest beasts
Suffuse the gutters with their colourful blood (Hill, 1985: 63).

Os versos 7 (parte final), 8 e 9 (1ª parte) centram-se no elemento masculino, também ele vítima: os soldados que, “de acordo com a lei”, “morrem em abundância”. Os versos 9 (2ª parte) e 10 referem-se possivelmente às violações a que muitas mulheres foram sujeitas durante a Guerra, inclusivamente nos campos de concentração. “Choicest beasts” pode significar as mulheres que os soldados escolheram ou aquelas que eram levadas para os campos de concentração para os não judeus com o objectivo de lhes suavizar o sofrimento dos campos de concentração. De qualquer modo o amor é reduzido a um acto puramente físico e as pessoas reduzidas à condição animalesca.

Vincent Sherry, atribuindo a “grind” o sentido de impulso sexual, considera que Hill opõe a linguagem do *eros* ao da *caritas*, interpretação

que subscrevo. Realmente o sensual, o erótico está muito presente na poesia de Hill, na medida que é uma força poderosa no ser humano. Na entrevista concedida a Carl Philipps, Hill sublinha que o erótico está presente na sua obra, pois, fez parte da sua experiência, tanto na sua forma mais alegre, como também na forma destrutiva e humilhante. Hill, como sempre, aceita ou recolhe da vida como matéria de poesia, tudo o que a compõe, independentemente das suas consequências positivas ou negativas. O sentimento de alegria e gratidão cruza-se com o sentimento de perda e sentimentos de remorso e através da poesia encontram uma forma de transfiguração:

The erotic is very important to me. What a silly thing to say! What I might call one's apprehension, one's awareness of the erotic life going on around, not just one's own sexual interests, but the fact that, you know—Eros is in the air, very much so. And it has always seemed to me a great force to be reckoned with. I've experienced the power of Eros in some of its most joyous and in some of its most destructive and humiliating forms; and I remain as fascinated by and involved in the erotic as I was at fifteen, perhaps even more so now, because I know more. I mean, I was very inexperienced in the erotic for far too long. I know it took up a great deal of my time, in the form of fantasy. As I look back, I have feelings of immense gratitude and feelings of unappeasable loss and feelings of remorse (Philipps, 2010).

Para Sherry, esses versos de “Annunciations” referem-se a todo um ritmo de clímax sexual, o que está em harmonia com as preocupações de Hill de inserir o erótico nos seus poemas, e muito especialmente pelo carácter ambíguo da vivência da sexualidade em muitas situações:

The soldiers “comings-in” and “dying in abundance” serve as veiled description of sexual entry (...) “Dying holds and then relaxes the stress, aping the rhythm of sexual climax, while “abundance” gathers the dominant b and d sounds of the sentence to acquire physical mass. The language of eros also infringes on the restraints of caritas, to adapt the

sonnet's phrase, where it exceeds the law of single reference and delights in ambiguity (Sherry, 1987: 109).

Sherry sublinha a alusão velada e de certa forma pormenorizada do acto sexual o que parece ultrapassar a textualidade dos versos, e, creio, a própria intenção do autor. Porém, a ambiguidade do poema e destes versos em particular, referida aliás por Sherry, permitem leituras distintas, testemunhando que a poesia de Hill deixa espaço ao leitor para a completar e a tornar também sua.

A nosso ver, este problema poderá ser iluminado através de uma leitura de outros poemas de Hill, sobre o amor, visto eles poderem esclarecer o sentido deste tão condensado soneto, particularmente dos versos em análise. Um exemplo relevante é “Songbook of Sebastian Arruruz”, uma sequência de poemas que fala dos amores e sofrimentos desta personagem. Hill considera que a temática desta sequência é de comum implicação e não simplesmente uma autoprojecção da sua identidade ou personalidade pessoal. Inspirado em António Machado que criou um ‘professor apócrifo’ Juan de Mareina e um imaginário poeta-filósofo, Abel Martín, Hill criou este poeta ou escritor imaginário Arruruz de cujo amor e sofrimento ele faz uma Canção (cf. Haffenden, 1981: 95). Referindo-se à personagem por ele criada, refere Hill:

I gave Arruruz the chronology 1868-1922, which enabled him to celebrate the centenary of His birth on the date of publication of my second book, which was advantageous to both of us (we shared celebration party) and also enabled him to die on the threshold of modernity (...). Arruruz is a shy sensualist with a humour that could be said to balance sensuality) (Haffenden, 1981: 95).

Na fronteira do romantismo do século XIX e do cepticismo e desilusão do século XX, a personalidade de Arruruz revela-se a partir da morte de S. Sebastião e a etimologia do nome” Arruruz”. Sebastião foi um

mártir do século III, morto cravejado de setas por ter convertido soldados romanos ao Cristianismo. Arruruz (“arrowroot”) é um homem ferido por setas, à semelhança de S. Sebastião e de Cupido, ferido de amor. Sebastian Arruruz é um mártir de amor. O seu martírio psicológico conduziu-o ao desespero tendo destroçado a sua vida de poeta e de pessoa. Nessa mesma linha, e esclarecendo a relação com os Cancioneiros espanhóis, Hart declara:

Like his Spanish ancestors who wrote of their excruciating romances in sincere, untrammelled language, Arruruz, (Hill’s spokesman) is both lyricist and martyr of love. His sacrifices so exhaust him that his life as a poet, as well as his life as a person, is near collapse (Hart, 1986: 141).

O termo “Arruruz” tem ainda uma conotação mais desconhecida à qual Knottenbelt faz alusão: os Índios americanos recorriam a um unguento retirado de uma planta “arrowroot” para curar as feridas provocadas por setas (cf. Knottenbelt, 1990: 117). Sebastian Arruruz procura, assim, o refrigério das suas feridas de amor através da poesia que escreve. Contudo, esta não tem o desejado efeito terapêutico. O poeta poderá transfigurar a realidade, recriando-a através da poesia, mas, simultaneamente, esta mesma poesia transforma-se em setas que nele se enraízam. Deste modo, o poeta procura uma certa resiliência refugiando-se num humor e numa ironia que, em certo sentido, constitui uma outra ferida. O amor, o sofrimento e a morte parecem ser objectos preferenciais da poesia, mas são objectos cortantes que não deixam incólumes os que deles fazem uso.

Evocando na primeira estância os anos que se passaram desde a perda da amada e a situação subsequente de tristeza inveterada, a vida presente de Arruruz é uma memória de “desastres circunstanciais” (cf. “A Letter from Armenia”) cujos fragmentos ele tenta pôr em ordem.

Pretende, deste modo, encontrar, ou simplesmente apresentar, uma forma coerente, como convém a um poeta erudito, cuja arte, porém, embora parta da realidade da vida, dela se distancia por uma estilização e elaborada ordenação:

Ten years without you. For so it happens.
Days make their steady progress, a routine
That is merciful and attracts nobody.

Already, like a disciplined scholar,
I piece fragments together, past conjecture
Establishing true sequences of pain,

For so it is proper to find value
In a bleak skill, as in the thing restored:
The long-lost words of choice and valediction (Hill, 1985: 92).

Ao colocar ordem nas lembranças dispersas em função de um todo que faça sentido e seja artístico, o poeta estabelece sequências de dor; estas, sim, fazem sentido e são matéria adequada para a poesia. Conferindo valor a esse passado, as palavras de despedida, palavras escolhidas e não espontâneas, são restauradas, reparadas pelo poeta, constituindo uma forma de “atonement”. Persiste, porém, subentendido o questionamento à missão do poeta e ao valor da arte que Hill critica no comentário a “Annunciations I”: because art is “decent”: it “reconciles the irreconcilable”... (Allott, 1978. 392).

Nas coplas em que convencionalmente os amantes exprimem com ardor e lirismo o seu amor e lamentam a sua separação, Arruruz, porém, com humor sarcástico, lamenta a perda do que nunca teve mas que a exigência da poesia “that abrasive gem” reclama:

‘One cannot lose what one has not possessed’.
So much for that abrasive gem.
I can lose what I want. I want you ... (Hill, 1985: 93)

A rotina e o sofrimento que os versos iniciais testemunham relativamente à perda da sua esposa, são, de alguma forma, ridicularizados pela constatação da irrealidade da perda, pois não se pode perder o que nunca se possuiu. O sujeito lamenta, assim, um amor que podia ter existido mas que não existiu. Através da sua arte, embora vazia e glacial, dá, então, motivos à sua dor: “I can loose what I want. I want you”. A atenção do poeta Arruruz vai-se centrar na qualidade desse amor que se revela como puramente sensual, tema, aliás, recorrente em “Annunciations II”. A brevidade do amor sensual decorre da sua própria essência e é motivo para uma autoflagelação humorística e sarcástica:

Half- mocking the half truth, I note
'The wild brevity of sensual love'
I am shaken even by that (Hill, 1985: 93).

Na primeira e segunda quadra da quarta estância, Arruruz coloca-se defensivamente na situação de poeta-observador. Distancia-se do comum dos homens e percebe que não há distinção entre o amor profano e amor sagrado, tudo se resumindo a uma mera rotina “nor orgy nor sacrament”.

What other men do with other women
Is for me neither orgy nor sacrament
Nor a language of foreign candour

But is mere occasion or chance distance
Out of which you might move and speak my name
As I speak yours, ... (Hill, 1985: 94).

Repete-se, assim, a ideia de “the mere diurnal grind” enunciada no poema “Annunciations”. Porém, contrariamente a “Annunciations”, que admite uma distinção entre o amor profano e o amor sagrado, e exprime, de uma forma elíptica, um desejo de unificação dessas duas

características do amor - eros e caritas, neste poema o amor testemunhado por Arruruz cai na categoria não classificável, numa situação de morte na vida, à semelhança de situações descritas em *The Waste Land* de T. S. Eliot.

No quinto poema, o poeta parece encontrar “exactas palavras” através da privação:

I find myself
Devouring verses of stranger passion
And exile. The exact Word

Are fed into my blank hunger for you (Hill, 1985: 96)

Esse extracto do poema não deixa de suscitar interrogações. “Devorar” versos é geralmente aplicado ao gozo insaciável na sua leitura. Aqui trata-se, porém, do poeta que devora os seus próprios versos, no sentido de os fazer e encontrar gozo neles como aqueles que se deliciam com “the gobbets of the sweetest sacrifices” de “Annunciations I”, referidos aos conhecedores e críticos. O poeta também se sacia com “bocados” do sacrifício que, em última análise, é a sua vida amorosa destrozada, estilizada pela poesia

No poema “Postures” o poeta sonha com um amor idílico: “more stylized more lovingly”, que lhe proporcionaria uma vida mais espiritual e mais intelectual, à semelhança do eremita Santo António e do erudito S. Jerónimo. Através desses sonhos o excesso da memória prossegue a sua própria abstinência: “the excess of memory/ Pursues its own abstinence”.

Contudo, prevalece a obsessão pelo amor sensual, inclusivamente em Arménia, no meio dos destroços da civilização. Em “The Song of Armenia”, Arruruz revive, através da memória, o amor sensual da sua mulher, ornamentado pela sua pena de poeta:

Why do I have to relive, even now,
Your mouth, and your hand running over me
Deft as a lizard, like a sinew of water?) (Hill, 1985: 100).

Em “To His Wife”, o amor sensual entre Arruruz e a mulher revela-se como uma relação fria, despida de intimidade, comparável simplesmente a relações de vizinhança: “Scarcely speaking; it becomes as a/ Coolness between neighbours. Often/Here is the orgy of sleep” (Hill, 1985:102).

A própria orgia é apenas um facto que ocorre no sono da noite na ausência da mulher, pois à luz do dia o poeta regressa ao seu trabalho que redundava num desespero quase sem sentido. Repete-se, então, a referência à abstinência da estrofe “Postures”. No entanto, prevalece o tom de decência, de decoro que o poeta cultivava:

I wake
To caress propriety with odd words
And enjoy abstinence in a vocation
Of now-almost-meaningless despair (Hill, 1985: 102).

A sequência de “Songbook of Sebastian Arruruz” terá de ser lida em conjugação com “The Dead Bride” no qual, por um lado, está bem patente a relação de poeta com a mulher, marcada pela violência sexual e, por outro, a vida literária do poeta:

So white I was, he would have me cry
'Unclean!' murderously
To heal me with far-fetched blood.

I writhed to conceive of him
I clawed to becalm him.
Some nights, I witnessed his face in sleep
And dreamed of my father's
House (By day he professed languages –
Disciplines of languages) –
By day I cleansed my pink tongue

From its nightly prowl, its vixen-skill,
His sacramental mouth

That justified my flesh
And moved among women
In nuances and imperatives.

This was the poet of a people's
Love. I hated him. He weeps,
Solemnising His loss (Hill, 1985: 91).

A perspectiva do poema é feminina. Exprime a revolta de uma mulher (“the dead bride”) pelo amor erótico vivido com o marido que, no entanto, parece não ter tido consumação. É dúbio se a mulher fala para além da morte, ou se não há morte real, mas sim *psicológica*. Com efeito, os anseios e os projectos de noiva morreram no casamento. Creio ser essa a interpretação mais convincente. A mulher lamenta a sua infelicidade no casamento, particularmente na vida sexual com o marido, e anseia pela sua vida de solteira em casa do pai. Sente-se imunda e carente de purificação pelo que se sujeita e faz durante a noite: “By day I cleansed my pink tongue/ from its vixen-skill,/ His sacramental mouth/ That justified my flesh/....”. A alusão à boca sacramental do marido é dúbio: por um lado, parece sugerir o sacramento do matrimónio através do qual a mulher se sente justificada na sua carne, apesar de não existir amor, e, por outro, alude aos jogos eróticos entre os dois. É de referenciar que “sacramental mouth” pertence a uma estância e “that justified my flesh” pertence a outra, evocando uma suspensão no pensamento da mulher, uma dúvida e ironia. A alusão à “sacramental mouth” referencia igualmente a infidelidade do marido: “moved among women in nuances and imperatives”.

A experiência de vida com o marido que ela testemunha é a razão da sua revolta. O “poeta do amor”, amado pelo povo, não é capaz de viver o amor na sua vida pessoal. Se Coleridge escreve que “Poetry - excites

us to artificial feelings – makes us callous to real ones”, este poema parece pôr em destaque uma certa tendência do “fazedor da poesia”, o poeta, participar dessa mesma deficiência por contágio com a sua própria arte.

No início do poema a “noiva morta” pressente a intenção do marido que gostaria que ela quebrasse o silêncio e verbalizasse o seu sentimento de aviltamento para que dele recebesse a cura, a salvação. Pelo lado feminino isso significaria redenção pelo sangue; pelo lado masculino isso constituiria uma outra forma de assassinato, pois nem ela deseja receber essa cura através do marido, e, além disso, é algo que não está nas mãos deste concedê-lo, está longe: “far-fetched-blood”. Não se pode deixar de relacionar esta frase com a de “Genesis”, “By blood we live, the hot, the cold,/ To ravage and redeem the world”. O sangue é apresentado com duas conotações, “devastar e redimir” já referenciadas nesta tese a propósito do poema “Genesis”, relacionando-o com a simbologia do sangue e em particular com a simbologia bíblica. Na perspectiva da mulher é “devastar” - possivelmente dada a forma como seria veiculada; na do marido, seria “redimir” - embora se possa questionar que tipo de redenção e o próprio sentido do sangue. O poema não deixa de ser um questionamento a essa postura, e aponta para uma involuntária hipocrisia ou cinismo.

Após essa digressão por outros poemas de Hill que possam lançar luzes sobre o soneto “Annunciations II”, impõe-se a ele regressar, centrando-se na parte final do soneto que, de acordo com Geoffrey Hill, contém o germen do soneto; refere a K. Allott:

The ‘germ’ I think, is the key phrase in line 11. ‘Our god scatters corruption’ = ‘Our God puts corruption to flight’ or ‘Our God disseminates corruption’ (Allott, 1962: 392).

O gérmen deste poema tem Deus como seu centro gerador, Deus na sua relação com o mal, tema igualmente subjacente a outros poemas deste poeta. A ideia germinal é paradoxal e exprime-se igualmente de um modo paradoxal - “Our God scatters corruption”, com as suas duas vertentes interpretativas: Deus que espalha a corrupção ou Deus que afasta para longe a corrupção.

Esta metáfora paradoxal, que precede e preside ao poema, não é simplesmente uma ideia que toma forma no texto, mas é uma ideia na sua relação intrínseca e indissolúvel com a palavra e o seu mundo semântico histórico e acústico e que vai tomando forma ao longo do soneto, embora o clímax apareça na parte final do mesmo:

Our God scatters corruption. Priests, martyrs,
Parade to this imperious theme: ‘O Love,
You know what pains succeed; be vigilant, strive
To recognize the damned among your friends (Hill, 1985: 63).

Assim, esta metáfora inicial desenvolve-se em duas perspectivas paralelas ao longo do poema. A primeira nos versos anteriores de “Annunciations II”, anunciando situações negativas vividas em nome do amor. Igualmente os versos e poemas de “Songbook of Sebastian Arruruz” e “Dead Bride”, apresentados nesta secção, exibem um aviltamento, uma degradação ao nível do amor que se pode entender como corrupção e que, por este facto, corroboram a interpretação sugerida nos versos de “Annunciations II”. A segunda nos versos que se seguem à frase germinal.

Se nos poemas de amor analisados, a responsabilidade dos actos é claramente atribuído ao homem, no gérmen do poema é muito mais ambíguo, e daí a importância do esclarecimento que dá Hill relativamente ao tema do segundo soneto. Hill explica que as linhas 1 e 12,

respectivamente, “O Love, subject of mere diurnal grind” e “Parade to this imperious theme” são paralelas no sentido em que apresentam duas faces do amor vividas no mundo, uma vulgar, como foi referido, e outra militante, o grande exército dos mártires que, subentenda-se, por amor dão a própria vida, embora mesmo nessa última visão esteja presente um tom que se pode classificar entre admiração e ironia:

Lines 1 and 12. Two appearances of Love in the world: Line 1 – as habit (the vulgarism ‘grind’ is intentional); line 12, Love as militant conformity (the whole army of martyrs is suggested) (Allott, 1962: 392).

Há uma tentativa de elevar esse amor rotineiro e vulgar do primeiro verso a um amor espiritual do décimo segundo e unificar o tema. E é essa a dinâmica que transparece no poema, tomando a forma de uma luta que acaba por não resultar, como o próprio Hill declara: “Any idea of Love, simply as Love, fails to appear. It struggles to be heard in the last two lines but is twisted by a pun” (Allott, 1962: 392-393). Parece evidente que Hill não concebe a existência do amor humano e carnal que seja espiritual, ou pelo menos que não pretende poetizar sobre este tema ou porque não espelha a sociedade no seu todo, reiterando a ideia expressa no seu comentário a *Cymbeline* de Shakespeare: “The real world [is one] in which the life of the spirit is compromised” (Hill, 1984: 66); ou porque Hill pretende na sua poesia mostrar a fragilidade do homem, o seu sofrimento, sublinhando as consequências do pecado (“fall”): “I turned again/ To flesh and blood and blood’s pain” (“Genesis” IV). (Hill, 1985:16)

Os versos finais do soneto em análise, não deixam de ser relevantes para a sua compreensão: “O Love,/ You know what pains succeed; be vigilant, strive/To recognize the damned among your friends”. (Hill, 1985: 63)

A suspensão através da mudança de verso, entre o vocativo, “O Love,” e o declarativo, “You know what pains succeed” e o imperativo, “Be vigilant, strive/ To recognize the damned among your friends” não deixa de ser factor de interesse por parte do leitor. O Amor parece estar sempre acima da sua realização concreta, apesar de estar consciente face às suas lutas e sofrimentos. O termo “succeed” aponta para duas interpretações: “suceder” no sentido de “vir depois” e “ter êxito”. Na primeira perspectiva refere-se ao sofrimento que se segue à luta e a segunda o êxito que daí decorre. A nosso ver essas duas interpretações estão presentes neste extracto e nenhuma na sua forma pura. O imperativo, com o sentido de conselho e exigência intrínseca derivada do conhecimento, aponta para a auto-vigilância e reconhecimento dos “condenados” cuja identidade não é de modo algum evidente

O Love, *acknowledge*, (admit, confess, recognize as valid) the claims of those in need (your friends) difficult though this may be (strive) and unsavoury as they may be (damned). This is a prayer for contact. OR: Love, look to yourself, you know the drill, among your friends some are non-elect, keep a sharp look-out for these (and, I hope to imply, when you do find them, look quickly the other way). But I want the poem to have this dubious end, because i feel dubious, and the whole business is dubious” (Allott, 1962: 133).

Nessa dúbia perspectiva de pedido de contacto entre o amor/caridade e o amor/eros ou o convite à superação do eros pelo amor, considerar-se-ão estes condenados, “non-elect”, numa conotação calvinista, como aqueles de quem se deve acautelar, possivelmente para não cair no mesmo erro. Seja como for, o autor privilegia um olhar ambivalente, dúbio e ambíguo. É nessa ambiguidade, fruto de ambivalência, que a frase germinal terá de ser entendida. “Our God scatters corruption” é, pois, uma declaração ambivalente, que pode ser entendida como Deus que dissemina a corrupção, possivelmente

relacionado com a Criação, uma vez que o mal surgiu depois da mesma, como o poema “Genesis” parece sugerir, ou Deus que afasta para longe a corrupção, purificando-a, realizando a redenção através de Cristo, Verbo Incarnado.

Hill não pretende apresentar soluções, mas sim suscitar questões que existem no pensamento do homem e, particularmente, do homem contemporâneo. A atitude correcta parece ser a objectivação dessas perguntas e não a sua camuflagem, ou simplesmente o seu desconhecimento. A poesia de Hill é altamente interpeladora e envolvente, visto ocupar-se de temas maiores e não apresenta soluções, antes desafia o leitor a procurá-las ou minimamente a não se tranquilizar numa atitude intelectualmente estática.

O poema “Annunciations” é como um eco paradoxal e quase sinistro da Anunciação do Anjo Gabriel a Virgem Maria e tem uma dupla perspectiva: a Incarnação como paradigma para a relação paradoxal do eterno e o terreno, do divino e humano, e por outro lado a manifestação do modo como o poeta entende a poesia. Hill apreende as diferentes experiências do homem, as suas próprias experiências e as transforma em poesia. O poeta unifica essas experiências contraditórias com tudo o que comporta de realidades dolorosas e sangrentas, preocupações éticas e espirituais, anseios e desejos num todo harmónico, ultrapassando a força coerciva das palavras através das mesmas palavras e essa é uma forma de “at-one-ment”, de “atonement”, redenção, reparação, embora caracterizada pela ambivalência ou ambiguidade nascida da ambivalência.

A ambivalência e os paradoxos, recorrentes nos poemas de Hill, não são artifícios da retórica decorativa, mas meios de apreender e apresentar verdades complexas da vida através da linguagem decaída (“fallen”). Essa linguagem faz parte integrante da compreensão do mundo,

também ele, decaído de que ela é paradigma. Não se trata de um conhecimento formal ou discursivo da existência e da condição humana, é antes um confronto com os problemas dramáticos expressos de uma forma impessoal ambivalente e interpeladora.

Hill não consola nem conforta, não é esse o objectivo da sua poesia, e não resolve dilemas, não apresenta uma clara resposta cristã. O que diz a propósito do poema “Annunciations” pode ser dito de muitos outros poemas seus: “But I want the poem to have this dubious end; because I feel dubious and the whole business is dubious” (Allott, 1962: 393).

Questionado por John Haffenden a respeito da dimensão religiosa, filosófica e ética da poesia, Hill esclarece: “If poetry has any value, that value must presuppose the absolute freedom of poetry to encompass the maximum range of belief or unbelief” (Haffenden: 88-89). À crítica de que a sua poesia tem o ar de declarações místicas, mas que lhe falta o verdadeiro sentimento de paixão pela religião, Hill mostra-se categórico e crítico, distanciando-se dos que projectam na poesia o seu próprio eu, defendendo que a poesia a poesia tem a ver com experiências complexas das pessoas e da história:

Isn't such a comment based on a radical misunderstanding of the relation of poet to topic, on the naïve and simplistic sense of how poetry functions, on the supposition that the poem is merely a vessel to contain the spontaneous efflux of some kind of direct, unqualified, unmodified, unfiltered personal spasm? The complex nature of religious experience, and religious sectarianism of a great number of different kinds, is an essential part of the complex history of. Its effects have been felt both in the broadest and minute senses, the fate of nations and the happiness or wretchedness of individuals. I really do not see that it indicates any shortcoming in a poet in its historical perspective and in more immediate examples. Since a failure to truly grasp experience and substance is one of the characteristic failings of human nature (Haffenden, 1981: 89).

É patente a preocupação de Geoffrey Hill de escrever poemas nos quais estão presentes as preocupações maiores desta nossa contemporaneidade. Hill escreve poesia partindo exactamente do sentimento de não ser capaz de apreender uma verdadeira experiência religiosa:

If critics accuse me of evasiveness or the vice of nostalgia, or say, that I seem incapable of grasping true religious experience, I would answer that the grasp of true religious experience is a privilege reserved for a few, and that one is trying to make lyrical poetry out of a much more common situation – the sense of not being able to grasp true religious experience (Ibidem).

O facto de não se encontrar entre os “privilegiados” não o põe à margem da questão; A sua poesia é lírica, penetrada de um forte sentido religioso e no seu centro está a preocupação ética ligada à concepção do pecado e da redenção. O poeta está possuído por um sentido da língua como manifestação da culpa e o próprio acto de escrever traz consigo o sentido de culpa e a necessidade da expiação e de redenção.

3. 2 OS SONETOS “LACHRIMAE” COMO EXPRESSÃO AMBÍGUA DE “ATONEMENT” NO SENTIDO RELIGIOSO - RELAÇÃO COM A ARTE POÉTICA

Neste capítulo pretende-se, antes de mais, referir uma moldura icónica de “atonement” que sustenta e confere o sentido religioso ao nível temático e ao nível de imagens e sugestões. Quando se afirma que se trata de uma moldura icónica, pretende-se defender que não se trata de uma imitação, nem tão pouco de uma explicação, mas antes de uma sugestão através de imagens paradoxais que funcionam como ícones. Os poemas de Hill nunca são expressões claras e evidentes de uma doutrina

ou crença que se pretenda veicular. Contudo, como um ícone, que não sendo *a realidade*, remete para a realidade espiritual e transcendente, não copiando, obviamente, os seus elementos, mas, sugerindo uma leitura com base na imagem, na interpretação do movimento, das cores e das figuras. Deste modo, sugere Hill, através de imagens e metáforas, uma realidade que está para além delas próprias.

Os poemas escolhidos nesta tese como elementos de reflexão dentro da temática de “atonement” religioso, embora com matizes diversas e mesmo passíveis de diferentes e até opostas leituras, são os seguintes: “Genesis”, de *For the Unfallen*, abordado no 1º capítulo desta tese, e “Annunciations”, de *King Log*, abordado no 3º capítulo, e “Lachrimae”, de *Tenebrae*, que vai ser analisado neste capítulo.

Se o poema “Genesis” evoca de um modo icónico a visão da criação e do pecado (“fall”), quadro sobre o qual se esboça a promessa da salvação, que veio a ter a sua realização definitiva na redenção operada por Cristo, já o poema “Annunciations” evoca o seu início no tempo, a Incarnação do Verbo; por seu turno, “Lachrimae”, uma das sequências do livro *TENEBRAE*, centra-se na Paixão de Cristo, ponto alto da Redenção ou do “Atonement”.

Em “Annunciations”, objecto de análise do capítulo anterior, à semelhança do que sucede noutros poemas de *King Log*, há uma marcante tensão entre o impulso religioso e uma quase que subversão desses mesmos impulsos transformados em preocupações estéticas e éticas. Em *Tenebrae* o poeta concebe poemas mais marcadamente religiosos, recriando, de certo modo, o ambiente de “Genesis”.

Tenebrae toma o seu nome nos Ofícios religiosos que a Igreja Católica realizava na Quarta, Quinta e Sexta-Feira da Semana Santa, com o objectivo de celebrar os louvores de Deus, como todos os Ofícios,

comemorando, de um modo particular, a Redenção. Dois são os motivos que estão na origem do nome “tenebrae”: por um lado, o facto de serem celebrados de noite e, por outro, a própria simbologia das trevas que cobriam a terra quando Cristo morreu. No primeiro destes Ofícios comemorava-se principalmente a Paixão de Jesus, no segundo, a sua morte, e, no terceiro, a sua sepultura. Os três Ofícios das Trevas representavam as vigílias que os primeiros cristãos faziam, contemplando a Paixão, Morte e Sepultura de Jesus.

Em S. João de Latrão, em Roma, na Quarta-Feira Santa, conservava-se a Igreja iluminada. Na Quinta-Feira, à medida que se iam adiantando os Ofícios, as luzes eram sucessivamente apagadas, representando a agonia de Jesus, luz que ilumina todo o homem (cf. Jo 1, 9). As velas ardiam e apagavam-se aos poucos, recordando, deste modo, o lento apagar da vida de Jesus. Ficava acesa, porém, uma vela que, no fim do Ofício, se ocultava por detrás do altar até ao Sábado. Essa vela acesa simbolizava a perenidade da divindade de Cristo que, embora sob a forma de despojamento, de *kenose*, é a luz que não se apaga e que será a semente da ressurreição, da sua vitória sobre a morte. Na Sexta-Feira, todo o Ofício era feito praticamente nas Trevas, havendo apenas uma pequena luz para permitir a leitura. Comemorava-se assim a morte de Cristo com todo o simbolismo de trevas.

Essas cerimónias evoluíram, passando a ser celebradas através de um acto simbólico que consistia em acender 15 velas num candeeiro triangular, designado candeeiro das Trevas. O número de quinze velas correspondia aos 14 salmos que eram recitados. A última vela, prosseguindo o costume antigo, era guardada, como já foi referido. (Embora essas celebrações deixassem de ter este ornamento simbólico de trevas, continuaram os Ofícios Litúrgicos da Semana Santa a celebrar a Paixão, Morte e finalmente a Ressurreição de Cristo).

A explicação de *Tenebrae* dada por Hill na entrevista que concedeu a Blake Morrison abre-nos para a perspectiva de sentido da obra *Tenebrae* na qual se insere a sequência “Lachrimae”:

Tenebrae is a ritual and like all rituals it obviously helps one to deal with and expresses states which in that particular season of the church’s year are appropriate – suffering and gloom. *Tenebrae* does at one level means darkness or shadow, but at another important level it clearly indicates a *ritualistic*, formal treatment of suffering, anxiety and pain (Hart, 1986: 194).

Há assim duas dimensões que se devem ter em consideração: por um lado, a expressão e a vivência da dimensão religiosa do sofrimento e da tristeza derivadas da contemplação da Paixão e morte de Cristo, simbolizadas no ritual pelas trevas, e, por outro lado, o tratamento da ansiedade e sofrimento na sua dimensão psicológica através do ritual. Há, deste modo, um “at-one-ment” entre o aspecto religioso e o psicológico. Nessas sequências o “at-one-ment” é realizado artisticamente, recorrendo à riqueza vocabular, à música e à alusão a obras de outros artistas, como escritores, compositores e arquitectos. Essa variedade de fontes e de recursos artísticos é paradoxalmente reconciliada sem, contudo, anular as contradições e conflitos que constituem também um meio de “at-one-ment” estético.

Observa-se uma evolução e contraste entre a fragmentação radical da poesia de Hill nos princípios dos anos 60 e o padrão estético de *Tenebrae*, como aliás sublinha Michael Roberts, anotando igualmente o papel mediador da sensibilidade da denominada “Contra-Reforma” sob o ponto de vista literário e musical:

In *Tenebrae* volume a mediating role is played by Counter-Reformation works and modes, whether English or Spanish, literary or musical. The taste for paradox, punning, intricacy, formality, ceremony and reflexivity which is apparent in such works provides Hill with models and forms

which embrace contraries with a formalistic harmony rather than a disruptive tension (Roberts, 2004: 79).

Apesar de concordar com Michael Roberts, acrescentaríamos que em Hill o aspecto formal nunca se reduz meramente à dimensão do significativo, visto participar do metafísico e do ético, ou seja, participar do humano nas suas dimensões mais marcantes. Apesar de Hill considerar que a poesia não consola, não se pode deixar de observar um aspecto sanador nestes poemas, particularmente através da sua relação com o ritual. Outro aspecto a ter em linha de conta é o facto de a textura musical e literária ser extraída da vivência cultural da Igreja Católica, partilhada pelo povo britânico na sua maioria até à Reforma, o que não deixa de ser um movimento de “at-one-ment” no sentido de ir às raízes cristãs comuns da história deste mesmo povo.

Para uma melhor compreensão no âmbito da temática desta tese é pertinente ter uma perspectiva conjunta dos poemas contidos neste volume. *Tenebrae* começa com duas sequências de cariz predominantemente religioso: “The Pentecost Castle” e “Lachrimae”, seguido pela sequência histórica, “An Apology for the Revival of the Christian Architecture in England”, alguns poemas como, “Two Chorale Preludes”, “A Pre-Raphaelite Notebook”, “Florentines”, “Christmas Trees”, e termina com uma terceira sequência religiosa, “Tenebrae” que dá o título à obra. Neste contexto, afigura-se-me oportuno e exigível convocar Christopher Ricks, no seu ensaio, “Tenebrae and at-one-ment” (Robinson, 1987: 62-85).

Para Ricks, as sequências de *Tenebrae* são a maior expressão da ambição de Hill ao “at-one-ment” e “atonement” na poesia (*Ibidem*: 62). Porém, considera essencialmente “at-one-ment” e “atonement” na perspectiva de reconciliação ou reunificação em tensão, isto é, uma

reconciliação que contém conflitos e paradoxos, pelo que só sob o ponto de vista metafísico terá porventura lugar de se tornar efectivo:

The ambition to imagine at least the union of sacred and profane love the ambition to imagine at least the union of English poetry and European poetry, and all the conflicting traditions and developments within English Poetry, England and its empire ('A short History of British India'); Protestants and Catholics (...). There is the longing to unite knowledge and wisdom, or to reunite them (...). Moreover, in its sequences and within individual poems, *Tenebrae* seeks to incarnate the union of the One and the Many, and it is therefore metaphysical (Robinson, 1987: 66-67).

Refere Ricks que, apesar desta ambição de Hill, os poemas de *Tenebrae* colocam uma resistência profunda ao princípio central do ensaio "Poetry as 'menace' and 'atonement'" (cf. Robinson, 1978: 62). Considerando que é próprio dos poemas resistirem aos melhores princípios, coloca, porém, algumas objecções ao próprio princípio: "... the word 'atonement' obdurately will not return to its radical roots, to at-one-ment. At-one-ment is simply and finally, and unanswerably, not a word in the English language" (Robinson, 1978: 63). Sublinha este crítico que não é possível reconciliar "atonement" e "at-one-ment", tanto por razões de sentido, como por razões acústicas: "There are therefore sound reasons for believing that atonement is doggedly and most ironically irreconcilable with 'at-one-ment'" (Robinson, 1978: 64). Uma tentativa de consonância constituiria uma agressão também para os olhos que testemunham a expressão desta tentativa em termos de hifenização, criando uma palavra que não é palavra:

There could be any perfect consonance of atonement and at-one-ment". For the eyes see the hyphens as forever both holding together and holding apart the elements which seek to constitute the non-word as a word. All punctuation is at once a uniting and separating. Like mortar, it holds bricks together and holds them apart (Robinson, 1987: 67).

Com o objectivo de corroborar a sua afirmação, Ricks cita Eric Partridge que defende que o hífen tem duas principais funções totalmente distintas, a de dividir e a de combinar, “divide and compound” (Robinson, 1978: 67). Adverte Ricks que o hífen manifesta a igualdade e a diferença das duas palavras hifenizadas que serão sempre como pólos magnéticos que se atraem e se repelem. Sobre esta matéria convoca ainda o Dicionário de Johnson que define deste modo o hífen: “Hyphen A note of conjunction: as vir-tue, ever-living”. Ricks considera esta definição um embrião de um poema aspirando ao melhor relacionamento possível:

For the hyphen that divides ‘virtue’ only brings out that in its integrity, virtue is indivisible; and that hyphen that unites ‘ever-living’ carries a conviction about the relation of virtue to everlasting life. Virtue then chiefly lives. Coleridge was not truly attentive to either hyphen or virtue when he issued his rule: ‘The rule for admission of double epithets seems to be this: either that should be already denizens of our language, such as blood-stained, terror-stricken, self-applauding: or when a new epithet, or one found in books only, is hazarded, that it, at least, be one word, not two words made one by mere virtue of printer’s hyphen’ (Robinson, 1978: 68).

Ricks circunscreve a aspiração de Hill simplesmente ao domínio de “at-one-ment” que classifica como “reconciliação repulsiva”, com a agravante de Hill usar um termo que não existe na língua inglesa. Ricks sustenta que a consonância de “at-one-ment”, com “atonement”, de certo modo constitui um atentado aos ouvidos, olhos e ao próprio intelecto, este último possivelmente capaz de lhe fazer frente, ou de o redimensionar ao nível da metafísica e do amor. Nessa perspectiva, considera o mesmo crítico, se enquadra, apesar de tudo, a aspiração de Hill a ligar o amor sagrado e o amor humano, mantendo Ricks sempre a ideia-mestra do seu ensaio relativamente ao tema de “at-one-ment”: semelhança e dissemelhança, atracção e repulsa:

Metaphysics, the One and the Many, and love, may marry in such articulation. The hyphen is likely to have much to do within a poetry concerned with the strange likeness and unlikeness of sacred and profane love (Robinson, 1978: 67).

A dimensão de “atonement” como reparação, expiação, redenção ou reconciliação redentora, fica completamente afastada da sua crítica. Contudo, Ricks deixa em aberto uma remota possibilidade de reconciliar esses dois termos, ou um termo e a sua origem etimológica, quando considera que só uma consciência cristã poderá fazer essa unificação: “The hope (beyond hope) of setting at one the two soundings of atonement is the impulse of religious consciousness” (Robinson, 1978: 84). Creio que a consciência religiosa de Hill tentou fazer essa unificação, apoiada na vertente etimológica e na própria dimensão religiosa, como já foi referido no Iº Capítulo, e projectado no âmbito artístico e ético, como se pretendeu identificar no estudo dos poemas dos capítulos anteriores, mas que neste capítulo assume uma dimensão mais claramente religiosa, sem se poder contudo dissociar do estético e do ético, visto numa perspectiva metafísica.

Ricks cita F. H. Bradley, na sua obra *Ethical Studies*, como tentativa de reconciliar “Atonement” e “atonement”, o que esclarece a sua consciência clara de que não trata o seu tema nesta perspectiva:

You can not understand the recognition of and the desire for the divine will; nor the consciousness of sin and rebellion, with the need for grace on the one hand and its supply on the other; you turn every fact of religion into unmeaning nonsense, and you pluck up by the root and utterly destroy all possibility of Atonement, when you deny that the religious consciousness implies that God and man are identical in subject. For it is the atonement, the reconciliation (call it what you please, and bring it before your mind in the way most easy to you), to which we must come, if we mean to follow the facts of religious consciousness. Here, as everywhere, the felt contradiction implies, and is only possible through, a unity above the discord: take that away, and the discord goes (Robinson, 1978: 84-85).

A meu ver, este passo da obra de Bradley clarifica o sentido teológico do termo “atonement”. Deste sentido brota o de reconciliação, também na perspectiva secular, sentido que Hill privilegia, usando a expressão “at-one-ment” que, como foi dito nesta tese, está na origem do termo. Ricks sublinha que, a partir da explicação dada pelo filósofo, se deduz que o “atonement” implica uma discórdia que subjaz à unidade e que, se a unidade deixa de existir, impera a discórdia que está latente.

Pensamos que Ricks ultrapassa igualmente a contradição ou impossibilidade de reconciliação entre “atonement” e “at-one-ment”, embora não a referencie na análise que faz no seu ensaio. Ricks sublinha aqui a fragilidade do sentido de reconciliação atribuído ao termo e identifica-o nestes poemas através da hifenização; restringe, portanto, o seu ensaio, como já foi referido, à perspectiva unicamente secular.

Para Knottenbelt, o religioso é dominante nestas sequências de *Tenebrae*, inclusivamente pela sua penetração no universo secular, ultrapassando simplesmente a dimensão da lírica meditativa:

Indeed, *Tenebrae* poems are not just meditative lyrics (...). They are meditations on ‘religious’ sensibility, devotion, in various spheres of life, secular and religious, where the situations and settings are themselves often overtly contemplative occasions is strongly textured by tradition or commonly accepted common forms of response (Knottenbelt, 1990: 205).

Partilhando dessa visão de Knottenbelt, importa convocar *Tenebrae*, atribuindo particular ênfase à sequência “Lachrimae” ou “Seven tears figured in seven passionate Pavans”, a sequência religiosa mais forte deste volume, que será analisada com algum pormenor.

Geoffrey Hill esclarece que a origem deste soneto se encontra no soneto religioso do poeta espanhol Lope de Vega (1662-1635), no amor à música de John Dowland (1563-1626), compositor renascentista inglês, e

no interesse e admiração pelo poeta e santo Robert Southwell (1529-1559), martirizado na perseguição do reinado da rainha Isabel:

The Lope da Vega [religious] sonnet became the final poem of another sequence, 'Lachrimae', and the impulse to write that sequence arose as much out of a passionate love for the music of John Dowland as out of my interest and admiration for the life and writings of St. Robert Southwell (Haffenden, 1981: 92)

A religião, a música o drama estão presentes de uma forma frontal e operativa na sequência "Lachrimae". Na sua leitura, como na de qualquer outra sequência de *Tenebrae*, o leitor terá de ter em consideração o que escreve o seu autor nas epígrafes: "I should also say the essential meaning of each sequence [of *Tenebrae*] is contained in the very carefully chosen epigraphs to each of them" (Haffenden, 1981:92).

Apesar de ter escolhido "Lachrimae" como objecto de análise particular, creio ser pertinente relacionar a epígrafe deste poema à de "The Pentecost Castle". Com efeito, a epígrafe de "The Pentecost Castle" coloca em destaque a relação entre o desejo e o seu objecto, enquanto a epígrafe de *Lachrimae* põe em destaque o amor e a paixão:

It is terrible to desire and not to possess, and terrible to possess and not to desire. W. B. YEATS (cit. Hill, 1985: 137)

What we love in other human beings is the hoped-for satisfaction of our desire. We do not love their desire. If what we loved in them was their desire, then we should love them as ourself. SIMONE WEIL (cit. Hill, 1985: 137)

Se, por um lado, a citação de Yeats revela hedonismo, por outro, pode querer manifestar quão insuficiente é a paixão humana para satisfazer os anseios mais profundos do ser humano e, simultaneamente, o sofrimento provocado pela incompatibilidade entre o amor e o desejo, entre o desejo e o objecto do desejo. Por seu turno, a epígrafe de Weil

revela um certo cepticismo sobre o comportamento e sentimentos do homem comum, indiciando, deste modo, um apelo a uma transcendência do desejo humano em *Gravity and Grace*:

We have to go down to the roots of our desires in order to tear the energy from its object. That is where the desires are true in so far as they are energy. It is the object which is unreal. But there is an unspeakable wrench in the soul at the separation of a desire from its object (cit. Roberts, 204: 81).

A epígrafe à sequência “*Lacrimae*”, extraída da obra *Mary Magdalens Funeral Tears* (1591), de Robert Southwell, é elucidativa relativamente ao teor da sequência, projectando o leitor para uma leitura conduzida pelo mesmo espírito com que Southwell escreveu a sua obra:

Passions I allow, and loves I approve, onely
I would wishe that men would alter their
Object and better their intent
ST ROBERT SOUTHWELL, *Marie Magdalens Funeral Teares, 1591*, (cit. Hill, 1985: 145).

Embora “*Mary Magdalens*” seja escrita em prosa, é compreensível que Hill lhe dê a forma de poema, pois toda a obra, pela sua cadência e tom apaixonado, tem mais a ver com um poema em prosa do que simplesmente com a prosa. Southwell faz um apelo à transfiguração da paixão e do amor meramente humanos para um amor a Cristo que permitirá o aperfeiçoamento das intenções e da conduta do homem. Não se trata, pois, de destruir as paixões humanas, mas de as submeter à razão:

For Passions being sequels of our nature, and allotted unto us as the handmaid's of Reason, there can be no doubt but as their Author is good, and their end godly, so their use, tempered in the mean, implieth no offense (Southwell, 1828: iii-iv).

Na mesma perspectiva de Southwell, John Donne sugere como o amor humano se pode transformar em amor espiritual:

So that soul, that hath been transported upon any particular worldly pleasure, when it is intirely turn'd upon God, and the contemplation of his all-sufficiency and abundance, doth find in God fit subject, and just occasion to exercise the same affection piously, and religiously, which had before so sinfully transported, and possess it (cit. Roberts, 2004: 80-81).

Southwell estabelece a diferença entre o amor e a paixão, considerando o amor a infância da verdadeira caridade, embora ainda muito ligada à natureza, dela se alimentando - “sucking nature breast” (Southwell, 1828: iv), e que atinge a perfeição quando a fé, para além dos motivos naturais, propõe bases mais nobres e mais altas. As paixões, impulsos fortes da natureza, devem estar ao serviço das virtudes, e não o contrário:

Finally there is no passion but hath a serviceable use, either in pursuit of good, or avoidance of evil; and they are all benefits of God, and helps of Nature, as long as they are kept under Virtue's correction (Southwell, 1828: v).

Southwell apela a uma *media res*, uma racionalidade no exercício da virtude e a excelência do objecto escolhido, Deus de infinita perfeição, e, por esse facto, exclui a possibilidade de excesso de amor, o que poderá acontecer se o objecto for o amor humano:

But as to much of the best is evil, and excess in virtue vice, so passions let loose without limits are imperfections;(...); so neither too strong nor too calm a mind giveth virtue the first course, but a middle temper between them both, in which the well ordered passions are wrought to prosecute, not suffered to pervert, any virtuous endeavour. Such were the passions of this holy Saint, which were not guides to reason, but

attendants upon it; and commanded by such a love as could never exceeded, because the thing loved was of infinite perfection (1828: v).

Segundo Southwell, a razão pela qual escolheu as “lágrimas fúnebres” de Maria Madalena, entre outros exemplos desta mesma santa, foi o facto de elas terem sido foram marcadas pela paixão e amor, tópicos particularmente apreciados e mesmo idolatrados pelos seus contemporâneos. É nesse contexto que se inserem as palavras das quais Hill fez a epígrafe a “Lachrimae”:

Among other glorious examples of this Saint's life, I have made choice of her Funeral Tears, in which as she most uttered the great vehemency of her fervent love to Christ,— a theme pleasing, I hope, unto yourself, and fittest for the time. For passion, and especially this of love, is in these days the chief commander of most men's actions, and the idol to which both tongues and pens do sacrifice their ill-bestowed labours; so there is nothing now more needful to be treated, than how to direct these humours into their due courses, and to draw this flood of affections into the right channel - Passions I allow.... (Southwell, 1828: iii).

No decorrer da obra há apelos à racionalidade da fé. Southwell põe em questão o facto de Maria Madalena não ter sido capaz de perceber o anúncio que Cristo fizera da sua ressurreição e a sua promessa de permanecer com os homens. Se a Madalena tivesse percebido essas mensagens de Cristo, não se teria perdido em lágrimas e sofrimento. Contudo, a reacção de Madalena é plenamente justificada pelo excesso do amor e pela fragilidade inerente à pessoa humana e à própria vulnerabilidade da vivência da fé, não diminuindo em nada a sua fidelidade. Escreve Southwell:

Love is not controled by reason. It neither regardeth what can be, nor what nor what shall be done, but only what itself desireth to do. No difficulty can daunt, no impossibility appal it. Love is tittle enough, and armour strong enough, for all assaults, and is itself a sufficient reward for all labours. It asketh no recompense, it expecteth no advantage: love's fruits are love's effects, and its pains prove its gains: it considers behoof

more than benefit; and what of its duty it should, not what of its power it can (Southwell, 1828: 65-66).

Destacam-se destas linhas a unidade do amor e do desejo, e a força e a capacidade resistência do amor, a sua generosidade que procura dar mais do que receber. Diferentemente da citação de Yeats, o desejo e o amor conjugam-se porque o objecto é divino:

His lips were the treasury of truth, the fountain of life, and the choir of perfect harmony; so whatsoever they delivered, thine ear devoured, and thy heart treasured up. And now that thou wanted himself, thou hast no comfort than his words, which thou deemest so much the more effectual to persuade, as they derived their force from so heavenly a speaker (Southwell, 1828: 64).

Southwell insere-se na tradição que fala do amor divino em termos de amor humano, como S. João da Cruz, Teresa de Ávila, e outros autores. A evocação de Southwell na epígrafe é a indicação do desejo de Hill de se conformar ao poeta renascentista e de, tal como ele, escrever poemas de meditação centrados no amor. O objectivo essencial parece ser o de reorientar os impulsos naturais e fortes para motivos que considera superiores. Contudo, esta interpretação, que considero pertinente para a análise desta sequência, nunca poderá ser vista como uma leitura imperativa e linear. O paradoxo está sempre presente com a sua força de edificar e derrubar, afirmar e contestar. Oportunamente será feita alusão a estas dimensões à medida que elas vão surgindo.

O apreço que Hill tem pela vida e obra de Southwell reflectem-se muito especificamente no seu ensaio “The Absolute Reasonbleness of Robert Southwell”, no qual o poeta identifica uma aliança irrepreensível entre a palavra e a vida. Neste ensaio Hill sublinha que a prosa de Southwell consiste, essencialmente, em epístolas de conforto, como os títulos das obras ilustram: “to the reverend Priests, & to the Honorable,

Worshipful, & other of the Laye sort restrained in Durance for the Catholicke Fayth” (Hill, 1984: 19). Hill sublinha que, na obra deste autor, à maneira inaciana, a imaginação é o lugar material onde está o objecto que se deseja contemplar. Por seu turno, o “objecto contemplado” é mais frequentemente a Paixão de Cristo através da qual o seu autor via o seu inevitável martírio: “But there can be little doubt that for Southwell it was Apesar de concordar que Southwell previa o seu martírio, creio que o móbil da sua contemplação é Cristo redentor, sendo nesta perspectiva que se concentra na Paixão de Cristo, ponto alto desta redenção. Aliás, o tema da Paixão de Cristo tinha toda a pertinência e oportunidade naqueles tempos de perseguição que atingia sobretudo os católicos mais convictos. Nisso se percebe também o seu pragmatismo missionário e místico ao qual o próprio Hill faz referência – “his ‘almost inevitable martyrdom’” (Hill, 1984: 19).

Colocando-se na senda de Pièrre Janelle, em “Robert Southwell The Writer” (1935), Hill considera que Southwell unifica na sua postura e obra uma virilidade inaciana suave e contida, e uma paciência franciscana, alegre e amorosa. A rapidez e a facilidade com que Robert Southwell e, antes dele, Edmund Campion, escreveram - respectivamente, “Humble Supplication” e “Challenge”, são fruto de uma árdua disciplina retórica e meditativa, tanto clássica como inaciana; sublinha Hill:

They have nothing in common with that facile ‘self-expression which so. (...) They are, moreover, the fruit of a ‘well ordered will’; impulse and effect are a tone (Hill, 1984: 21).

Semelhante harmonia conseguida por estes autores denota uma atitude de “at-one-ment” ou reconciliação na própria vida, unificando as forças da paixão com a escolha pessoal, só possível através de uma

disciplina de vida temperada pelo amor. Esta harmonia de vida reflecte-se igualmente na obra, permitindo não só a reconciliação ou a harmonia entre a vida e a obra, como uma reconciliação no interior da própria obra, o que não pode, igualmente, deixar de atrair o poeta Hill.

Devlin alarga o horizonte da sua reflexão à arte e à poesia religiosas do século XVII, sustentando que a harmonia conseguida é inspirada pela recusa deliberada em separar o desejo e a opção. Segundo Hill, as palavras de Devlin aplicam-se perfeitamente a Campion e Southwell:

His [Devlin] words might be justly applied to the work of these two sixteenth-century Jesuits. 'Cheerful ... patience' and restrained manliness' have to be seen as, at one and at the same time, the expression of 'desire' and the choice of a 'suitable controversial means of expression' (Hill, 1984: 21).

Hill aprecia nesses dois autores o facto de fazerem da controvérsia uma polémica da aproximação, evitando o tom de depreciação: "They abstained from what Helen C. White has pithily termed 'the creative art of denigration' and practised instead a polemic of rapprochement" (Hill, 1984: 21).

Essa postura só pode ser bem apreciada tendo em consideração a Proclamação de 1591: "A declaration of Great troubles pretended against the Realme by a number by a number of Seminarie Priests and Iesuists ..." (Hill, 1984: 21) A Proclamação de 1591, a que Southwell respondeu prontamente, atacava os padres missionários como: "... dissolute yong men, disguised in variety of 'apparell', 'many as gallants, yea in all colours, and with feathers... and many of them in their behavior as Ruffians..." (Hill, 1984: 21). A opinião de Hill a esse respeito deve ser sublinhada, visto enquadrar-se perfeitamente numa crítica literária e ética que valoriza

a eloquência, a simplicidade, a veemência, a razão e a equidade especialmente na arte da Controvérsia:

Southwell's necessary choice, therefore, was the achievement of a style ardent yet equable, eloquent and assured yet without 'panache', that is, not tricked out with 'feathers'. It is worth saying again that he was nonetheless a controversialist for sounding non-controversial. (...). Southwell appeals, in the manner of Champion, directly to Elizabeth herself, to measure [her] Censure with reason and equity' and to weigh a 'sound beliefe' against a shadow of likelihood' (Hill, 1984: 23. 24).

A razão equaciona-se com a força de espírito que facilita a capacidade de raciocínio na argumentação. Hill refere-se à inclusão em *Epistle of Comfort*, de Southwell, de uma citação atribuída a Cipriano onde este confronta os seus perseguidores, o que manifesta a oportunidade da Patrística para os tempos que estavam a viver:

Whye doest thou turne thee to the frailty of our bodyes? Why stryuest thou with the weakness of our fleshe? Encounter with the force of your minde, impugne the stoutness of our reasonable portion; disproue our faythe; overcome vs by disputation if thou canst, ouercome vs by reason (Southwell, 1966: 205).

Hill explica que é aí que se encontra o paradigma para "absolute reasonableness", a que o título do seu ensaio alude e que constitui o seu argumento. Considerando a expressão usada por Southwell, "force of minde", como termo-chave para a compreensão do seu argumento, Hill precisa aquele que considera ser o seu significado: "For Southwell, 'force of ... minde' is manifested in the power to remain unsuspected and unterrified" (Hill, 1984: 34).

Hill discorre ainda longamente a propósito da equidade, convocando o *OED* que define o termo como "the recourse to general principle of justice to correct or supplement the provisions of the law" (Hill,

1984: 25). Ora, o recurso diz respeito a um processo legal ou a um apelo ao Supremo Tribunal. Tanto Southwell como Campion proclamaram tanto a inviolabilidade de princípios éticos como a autoridade da força legal, sendo o único Tribunal de Recurso a sua própria eloquência, limitados que estavam pela impossibilidade do apelo a qualquer tribunal. Entre os diferentes sentidos de “equity” na obra de Southwell, Hill faz alusão a *Saint Marie Magdelens Funeral Tears*, *Saint Peter’s Complaint*, *Humble Supplication*, *Letter of Sir Robert Cecil* e *Short Rules of a Good Life*. Segundo Hill, nesta última obra Southwell emprega o termo ‘equity’ num modelo apelativo:

Though I were to sue to the great tyrant, yet the equitie of my sute is more than a halfe granted; ... And as equity of the cause, doth breath courage into the defenders; ... might equity Challenge all mens penns to warne you of soe perilous Courses; ... and incline you to measure your censure with reason and Equity; ... so far as with justice and equity they can demand, ... For though an indifferent arbiter ... could not in equity disprove my courses (Hill, 1984: 24-25).

Hill faz menção à conduta de Southwell perante o Privy Council depois de ter sido torturado várias vezes. Elogiado pela distinção do seu comportamento, foi-lhe perguntado a razão pela qual não respondeu ao seu algoz, Topcliffe. Southwell respondeu: “I have found by experience the man is not open to reason”. Segundo Hill, esta resposta revela que a “razão comum” das pessoas implicadas nesses processos estava comprometida pela “razão de Estado”, e faz a seguinte apreciação da resposta de Southwell: “Southwell’s retort both judges the travesty and redeems the Word” (Hill, 1984: 26). Por essa afirmação se compreende que, para Hill, a palavra que julga, a partir da razão e do bom senso, pode redimir.

Hill considera, além disso, que a atitude de Southwell denota o uso do direito ao silêncio que é a escolha do não dizer, ou a escolha do silêncio, ou a liberdade do silêncio. Evocando Janelle, para quem Southwell fez da sua execução “a work of art of supreme beauty”, Hill denomina-a uma “transfiguração”, manifestando o seu interesse de escritor e de homem por esta atitude e por este modo de redimir a palavra e os actos. O poeta sintetiza o seu apreço pela arte literária de Southwell, sublinhando a equidade e a transfiguração a qual comporta a metamorfose e elevação:

Janelle is quite right, however, to suggest that ‘mere reasonableness [is] raised to a divinely spiritual plane’. Southwell’s style is equity made palpable; it is also, as I have implied an art of ‘transfiguration’. The term connotes both ‘metamorphosis’ and ‘elevation’ (Hill, 1984: 30).

Hill considera que a transfiguração não é um momento de glória, mas antes um momento que precede a Paixão, o sofrimento. Neste contexto se percebe que a missão transfiguradora do poeta também precede o sofrimento ou é ele mesmo sofrimento antecipado. Com efeito, o seu interesse por Robert Southwell participa também do seu interesse pelo martírio como um acto testemunhal. No que respeita os mártires do reinado isabelino, destaca a pedagogia do martírio com tudo o que, segundo ele, encerra de fascinante e assustador:

Martyrdom is an act of witness; (...). But to take the group who have most interested me in recent years, the Catholic martyrs of the age of Elizabeth I, there seems there to have been what might call a pedagogy of martyrdom, a scholastic process of training towards that deliberate goal. I do find psychology of that kind of procedure fascinating, and of course chilling in many ways. (...) The overcoming of the animal fear of death seems to me an achievement which may be inspiring in some ways, but profoundly chilling in others. I really can’t see why one’s brooding on that very ambiguity should be called equivocation; I do not see why the making of lyric poetry out of one’s mixed feelings of attraction and repulsion should be dismissed in some obtuse way as a

failure to grasp true and passionate religious experience (Haffenden, 1981: 90-91).

Hill escreve a partir de uma postura ambígua, marcada tanto pelo fascínio como pelo medo, sentimentos contraditórios e mistos, que de modo algum denigrem o poeta; pelo contrário, colocam-no na linha dos que fazem violência sobre si mesmos, aceitando fazer poemas a partir de paradoxos e ambiguidades. Atingem, todavia, um “at-one-ment”, ou reconciliação harmônica dos seus elementos, as palavras e fazem, assim, um “atonement”, uma reconciliação redentora e reparadora.

Hill cita Southwell que reproduz as palavras do Evangelho na epígrafe à Epistle of Comfort: “The Kingdome of heauen still suffers violence, and the violent beare it away”. Hill considera que existe uma ambiguidade transitória neste passo que Southwell transcreve e que ele resolve ao acrescentar uma frase de Timóteo: “and none shall be crowned, but they that haue lawful foughte for it” (2 Timothy 2:5). Essa perspectiva da violência, escreve Hill, está de acordo com a leitura dos Padres da Igreja, e com a exegese da Igreja da geração de Southwell, quer católica, quer protestante. Entre vários autores, Hill faz referência a Lutero: “in my judgment, prayer is indeed a continuous violent action of the spirit as it is lifted up to God”; Juan de Valdez: “if you wish to take the Kingdom of Heaven, do violence to yourself, and so you will fear nothing”; o comentador Jesuíta Cornelius Lapide, Professor de Exegese em Luvaina em 1596: “For the kingdom of Heaven’s sake wordly men do violence to themselves by the cultivation of repentance, poverty cultivation of repentance, poverty, continence and mortification”. Esse mesmo autor interpreta posteriormente a violência como heroísmo necessário ao sofrimento do mártirio: “Thus let each believer consider that with his

utmost energy he must struggle up to Heaven by means of a ladder hedged about with knives” (cf. Hill, 1984: 29).

Neste âmbito, considero oportuno começar por citar integralmente o poema “Lacrimae Verae”, o primeiro da sequência:

LACHRIMAE VERAЕ

Crucified Lord, you swim upon your cross
and never move. Sometimes in dreams of hell
the body moves but moves to no avail
and is at one with that eternal loss.

You are castaway of drowned remorse,
you are the world’s atonement on the hill.
This is your body twisted by our skill
into a patience proper for redress.

I cannot turn aside from what I do;
I cannot turn aside from what I am.
You do not dwell in me nor I in you

however much I pander to your name
or answer to your lords of revenue,
surrendering the joys that they condemn (Hill, 1985: 145).

O título do poema é da última peça musical de Dowland e apresenta semelhanças e dissemelhanças com o “Soneto a Cristo Ressuscitado”, de autor anónimo, atribuído a S. Boaventura, e traduzido em Inglês por J. M. Cohen:

It is not the heaven that you have promised me my God, that
moves me to love You, nor is it the hell I so fear that moves me to cease
sinning against You.

You move me, Lord; it moves me to see you nailed to the cross
and despised; it moves me to see you so wounded; the insults
You suffered and your death moves me.

Finally, Your love moves me, and so much that even if there
were no heaven, I should love You; and even if there were no hell,

310I should fear You.
You have not to give me anything to make me love You; for even
if I did not hope for what I do hope for, I should love You just as
I do (Knottenbelt, 1990: 267).

A epígrafe de Southwell ilustra o que escreve o seu autor em *Mary Magdalene*, referindo-se ao amor generoso desta santa por Jesus. Hill recria este poema de autor anónimo, atribuindo-lhe um sentido mais paradoxal. A aproximação e a distância de Cristo, a fé e a descrença ou, pelo menos, a indiferença, encontram-se numa notável ambivalência.

Segundo Michael Roberts (Roberts, 2004: 87), o que está aqui em causa é a dualidade entre o Cristo verdadeiro e a compreensão da *persona* do poema. A dualidade também é representada por dois níveis de referência, um, o próprio Cristo, o outro, o crucifixo, ícone da redenção de Cristo:

In the opening lines of the sonnet, the icon seems to swim before the eyes of the speaker, while Christ is imagined as swimmer through the stream of time or history, an eternal being traversing an element not his own. There is also a sense of incongruity in the idea of Christ's stretched arms as like those of a swimmer, a comparison which humanizes but diminishes, and suggests the uncertainty of the speaker's faith (Roberts, 204: 88).

Segundo Roberts, a referência à imagem de Cristo como nadador é algo que sugere a incerteza da fé da *persona* do poema, posição de que discordamos. Com efeito, o início deste soneto, "Crucified Lord, you swim upon your cross", pode até parecer uma blasfémia, mas terá de ser lida na tradição poética de Donne e Crashaw, da qual participa, acentuando assim que o carácter religioso é o fio condutor desses poemas. Cristo é espiritualmente um nadador mesmo com as suas mãos atadas e todo o seu corpo preso: "you move to no avail". Importa referir que Donne, em "The Cross", ao manifestar a sua crença de ser imagem de Cristo, expressa o seu desejo de participar na cruz de Cristo, à maneira de

Cristo: « Since Christ embrac'd the Crosse it selfe dare I/ His image, the image of his Crosse deny? » É nesse contexto que aparece a imagem do nadador :

Who can deny mee the power, and liberty
To stretch mine arms, and mine owne Crosse to be?
Swimme, and at every stroake thou art the Crosse (Donne, 1978: 288).

Além disso, em “Sancta Maria Dolorum”, de Crashaw, Cristo aparece a Maria como nadador:

She sees her son, her God
Bow with a load
Of borrowed sins; and swimme
In woes that were not made for Him (Crashaw, 1972: 167).

Igualmente no poema “Upon the bleeding crucifix” reaparece a figura do nadador:

They restless feet now cannot goe
For us and our eternal good,
As they were ever wont. What though?
They swimme. Alas in their own floud (Crashaw, 1972: 111).

O Crucificado nada no próprio sangue e pelo sangue redime todo o sangue dos homens, todo o sofrimento:

No hair so small but payes his river
To this red sea of thy blood
Their little channels can deliver
Something of the general floud (Crashaw, 972: 112).

Estes poemas de Donne e Crashaw estão em harmonia com a descrição do julgamento de Southwell, inserido em *An Epistle of Comfort*,

onde aparece igualmente a ideia do mártir associado à ideia de nadador mergulhado nas ondas de dor e sofrimento:

The jury were absent for a quarter of an hour. Meanwhile the prisoner, like an exhausted swimmer, drowned in waves of pain, clung to the wood in front of him, gasping but happy.

When the jury returned with their verdict, the Clerk asked Mr. Southwell what he could say why the judgement should not be given'. The people, say Garnet's informant, were longing for him to speak further. But Mr. Southwell answered, and said nothing but this: "I pray God forgive all them that are any way accessories to my death" (Southwell, 1966: 315).

A configuração de Southwell a Cristo é visível seja através da descrição de sofrimento, seja da expressão "clung to the wood" que remete para a cruz de Jesus, seja pelas palavras de perdão que igualmente estão "at one" com aquelas proferidas por Cristo na Cruz: "Then said Jesus, Father, forgive them; for they know not what they do" (Luke:23:34). Pode-se concluir que essa alusão ao nadador tem mais a ver com uma tradição mística do que com uma falta de fé ou com uma diminuição da dignidade da pessoa de Cristo. Pelo contrário, são alusão à Sua capacidade de redimir através do sofrimento, como os poemas de Donne e, sobretudo, os de Crashaw sugerem. O que poderia sugerir uma falta de fé da *persona* são os três versos da primeira quadra e o primeiro da segunda:

Sometimes in dreams of hell
the body moves but moves to no avail
and is at one with that eternal loss.
You are castaway of drowned remorse (Hill, 1985: 145)

Com efeito, a *persona* contempla Cristo, ou o ícone de Cristo, pensando n'Ele como alguém que mergulha nas ondas do sofrimento e parecendo querer sair da cruz sem o conseguir, o que manifesta uma aparente unidade com o condenado ao inferno. Igualmente paradoxal é o

primeiro verso da segunda quadra: “you are the castaway of drowned remorse”. Porém, uma reflexão mais cuidada destes versos pode dar a chave para uma outra leitura. Se “castaway” sugere a ideia de naufrago, também sugere, por associação, a ideia de rejeitado: “cast away”. Cristo foi rejeitado e levado para fora da cidade, para o Golgota, em consequência de os seus contemporâneos, pelo menos os ligados à classe sacerdotal ou ao império romano, terem afogado o seu remorso, condenando um justo. Artisticamente, essa antítese não deixa de ter relevância, associando, num mesmo verso, “castaway” e “drowned”. “Castaway” é aquele que não se afundou, não foi devorado pelas ondas; por seu turno, “drowned” é exactamente aquele que se afogou no mar. Revela-se assim uma situação antitética por associação entre Cristo e os seus algozes.

Por outro lado, um outro nível de leitura parece surgir timidamente neste relacionamento do mar e da colina, do naufrago ou abandonado e da salvação. Será legítimo salientar um paralelismo com o salmão em “Genesis” que busca a salvação, nadando em direcção à colina. A figura do salmão foi comparada à do poeta que se afasta do turbilhão das ondas deste mundo para melhor o compreender. Seria esta a postura do jovem poeta Hill, como foi explicado no primeiro capítulo.

Em “Lachrimae”, a salvação que se identifica com o Salvador encontra-se também na colina: “you are the atonement on the hill”. Mas esta colina é a colina do sofrimento. Não se pode deixar de reconhecer um paralelismo entre a figura de Cristo e a do poeta. Também o poeta realiza a sua missão passando pelo sofrimento. Tratando-se do poeta, o questionamento do sentido de “castaway” e “drowned remorse” equaciona-se diferentemente. Com efeito, o poeta do pós-guerra é um sobrevivente, um naufrago, que traz na sua consciência o peso das mortes que ele vai testemunhar pela sua poesia. Assim fazendo, é

mordido pela dor; é sujeito de remorsos afogados na arte da sua própria poesia.

Contudo, a análise mais próxima do texto centra-se na paixão de Cristo. A minha posição distancia-se da de Christopher Ricks que a existência de uma oposição entre “at one” e “atonement” nesses versos: “the body... is *at one* with that eternal loss. / you are the world’s *atonement* on the hill” (Os itálicos são meus):

There ‘at one’ refuses to plead that it is or could be at one with ‘atonement’. There is an unbridgeable distance between ‘at one’ and ‘atonement’. The quatrain space within the sonnet signals the distance, and so does the acknowledged difference of sound. ‘atonement’ here, even while it laments ‘that eternal loss’, is not to be pronounced ‘at-one-ment’, not least because if it were it would lose any true uttering of atonement (Robinson, 1985: 64).

Para além de sublinhar a oposição entre esses dois versos, Christopher Ricks sublinha igualmente a impossibilidade de unificar “at-one-ment” e “atonement”, baseando-se na própria diferença de pronúncia, como foi já referido. Deixando de lado a questão da pronúncia e atendendo-me à aparente oposição entre esses dois versos, considero que a solução só pode ser encontrada no recurso à dimensão teológica do termo. Sob este ponto de vista, e sobretudo no universo teológico em que Hill preferencialmente se situa, essas duas frases são profundamente conciliáveis. O corpo de Cristo está “at-one” com a “eternal loss”. Hill parece associar a “eternal loss”, por um lado, ao paraíso perdido, e, por outro, à condenação eterna, a primeira readquirida em termos superlativos pela Redenção, enquanto a segunda é possível ser prevenida e evitada pela força da Redenção. Assim, na segunda quadra, Cristo no Calvário é apresentado como aquele que realiza a reconciliação

do mundo com Deus, “the world’s atonement on the hill”, redenção esta realizada numa simples colina do calvário.

A reflexão terá de ter em consideração a violência do sofrimento de Cristo na cruz: o corpo de Cristo crucificado sofre os horrores do inferno. Assumindo o pecado de toda a humanidade, faz um “is at one” com ela; é por esse mesmo facto, e na qualidade de Cabeça da humanidade, que Cristo realiza a sua redenção ou “atonement”.

Evocando a visão Paulina, segundo a qual Cristo fez-se pecado, (Cor. 5, 20b-21), tem toda a pertinência a visão de Cristo sentindo-se tentado a sair da cruz ou simplesmente lutando para suportar a dor. Parece que estes versos estão em consonância com afirmações de alguns teólogos, entre os quais destacarei Karl Barth e Lutero. Segundo Barth, teólogo citado muitas vezes por Hill, Cristo teve de tomar sobre si a perversão humana: «notre perversion humaine, qu’il a prise sur lui en Son Fils et qu’il a voulu nous rencontrer lui-même comme homme pervers, accusé » (Barth, 1960: 253). Fazem assim sentido os versos: «This is your body twisted by our skill/ into a patience proper for redress». Barth, entre outros teólogos, refere que Deus operou em Cristo a reconciliação do mundo consigo sob a forma de uma troca: estando presente e agindo na pessoa de Cristo, Deus tomou o lugar do mundo e deu ao mundo o seu próprio lugar (cf. Barth, 1960: 75). Lutero, comentando o texto de Gálatas (3: 13), leva o seu dramatismo ainda mais longe:

Thus the whole emphasis is on the phrase « for us ». For Christ is innocent so far as his own person is concerned; therefore he should not have been hanged from the tree. But because, according to the Law, every thief should have been hanged from the tree, therefore according to the Law of Moses, Christ himself should have been hanged; for he bore the person of a sinner and a thief – and not of one but of all sinners and thieves. For we are sinners and thieves, and therefore we are worthy of death and eternal damnation. But Christ took all our sins upon himself, and for them he died on the cross. Therefore it was appropriate for him to

become a thief and, as Isaiah says (53, 12), to be « numbered among the thieves » (cit. in Sabourin, 1970: 226).

Nesta perspectiva, é claramente possível a identificação de Cristo com os maiores pecadores, podendo-se dizer que se faz um com a condenação. A dimensão *kenótica* da redenção toma aqui uma intensidade extrema. A *kenose* no Novo Testamento é a identificação do *Logos*, Palavra Eterna, com o Homem Jesus, em que o Filho de Deus se despoja de si mesmo tomando a condição de homem, sem deixar de ser o Filho eterno e Cordeiro Inocente. A dimensão da *kenose* aparece noutros poemas de *Tenebrae*, inclusivamente em poemas posteriores, como por exemplo em «The Triumph of Love»:

Paul's reinscription of the Kenotic Hymn -
God ...made himself of no reputation ...took
The shape of a servant (Hill, 1998: 80)

A redenção («atonement») foi operada através da *kenose* do Filho de Deus que começou na Incarnação e se prolongou em toda a sua vida, sendo a sua morte o ponto culminante dessa mesma *kenose*. Aliás, pode-se mesmo entender toda a relação de Deus com o homem desde a criação nesta mesma dinâmica.

Considero que estas citações são suficientes para corroborar a minha afirmação de que os dois versos do poema em análise não estão em oposição, antes em harmonia, justificando a consonância de “atonement” e “at-one-ment” ao nível semântico, embora Ricks fale em termos de “sounding”, que tanto pode referir-se ao aspecto fonético como semântico.

Nos dois últimos versos da segunda quadra há um “at-on-ment” entre o verdadeiro corpo de Cristo e o crucifixo, característica que se pode ver desde o início do soneto “This is your body twisted by our skill/

into a patience proper for redress”. O signo “twisted” pode ser percebido como resultado de uma acção sobre o verdadeiro corpo de Cristo, provocado pelos homens, ou a execução da arte, “our skill”, que fabrica crucifixos, sublinhando a sua característica de viver da repressão dos mortos, motivo de sofrimento do poeta. No entanto, o poeta centra-se no Cristo Crucificado e não no ícone, como a continuação do poema realça.

Os dois tercetos do “Lachrimae Verae” têm a força da ambivalência e do paradoxo. Numa leitura mística, devem ser interpretados como a expressão da noite do espírito de que fala, entre outros, S. João da Cruz, Santa Teresa de Ávila e, mais recentemente, Santa Teresa de Calcutá: o não experimentar a comunhão com Cristo de um modo sensível e até a sentir-se afastado d’Ele. É o paradoxo místico a que se refere Hill. Na entrevista concedida a John Haffenden, o poeta manifesta o seu interesse pelo misticismo.

I am interested in mysticism as an exemplary discipline, and I’m also interested in psychology of the false mystical experience. Of course no one has been more accurate in defining and warning against the perils of false mysticism than the medieval mystics, the genuine mystic is usually a tough, practical, level-headed man, and I think those iron-disciplined mystics – unless their charity overcame their scorn – would have things to say of the more self-indulgent mystical cults of the present day (Haffenden, 1981: 89-90).

A *persona* do poema sublinha igualmente a incapacidade de experimentar uma união com Cristo porque, diferentemente de Southwell que a epígrafe convoca, não consegue alterar a sua vida - “I cannot turn aside from what I do”, daí a impossibilidade de comunhão com Cristo, “you do not dwell in me nor I in you”. O segundo terceto sugere uma crítica aos homens da Igreja, the lords of revenue” que constituem um obstáculo a essa mesma união. A *persona*, apesar de exaltar o nome de Cristo, não realiza na vida o que os homens da Igreja propõem, pelo

contrário, entrega-se às alegrias que eles condenam, “however much I pander to your name/.../ surrendering the joys that they [the lords of revenue] condemn”. O final do poema não é assim uma exaltação ao Crucificado, mas é um aparente fracasso da parte daquele que medita.

Contudo, dadas as matizes da leitura e, atendo-nos principalmente à primeira leitura proposta, a mística, o fracasso aparente, explica-se pela constatação de que a relação do crente com Deus é marcada pelo pecado, perspectiva esta muito presente em Hill. É discutível se ocorre uma efectiva transformação da *persona* ou se esta sente a distância entre o que quer viver e o que não consegue viver, situando-se, assim, na linha de S. Paulo:

For we know that the law is spiritual: but I am carnal, sold under sin.
For that which I do I allow not: for what I would, that do I not; but what I hate, that do I. If then I do that which I would not, I consent unto the law that it is good. Now then it is no more I that do it, but sin that dwelleth in me. For I know that in me (that is, in my flesh,) dwelleth no good thing: for to will is present with me; but how to perform that which is good I find not. For the good that I would I do not: but the evil which I would not, that I do. Now if I do that I would not, it is no more I that do it, but sin that dwelleth in me. I find then a law, that, when I would do good, evil is present with me. For I delight in the law of God after the inward man:
But I see another law in my members, warring against the law of my mind, and bringing me into captivity to the law of sin which is in my members (Roman: 14-17).

Geoffrey Hill é sensível ao paradoxo da luta entre o espiritual e o carnal, sendo bem patente nos seus textos a consciência do pecado que habita o homem. Na já referida entrevista concedida a Anne Mounic, Hill sublinha a relação tensa e dramática entre a crucifixão de Cristo e o pecado do homem, a sua dúvida e angústia: “The points where the two straight lines are for us, the points of crucifixion - moments of uncertainty, or sin. Our anguish, facing the truth of Christ, constantly torments us” (Mounic, 2008).

Nesta perspectiva se compreende também a sua admiração pelos mártires em geral, exactamente devido à sua capacidade de domínio sobre as paixões ou o “eu animal”, como o poeta o denomina, não deixando de manifestar a sua relutância perante o comportamento que ele admira:

It does indicate an ability to overcome the animal self, which I think has been marvellously caught in Eliot's line about the 'reluctance of the body to become a thing'. It is simultaneously illuminating and perplexing, The overcoming of the animal fear of death seems to me an achievement which may be inspiring in some ways but is profoundly chilling in others. I really can't see why one's brooding on that very ambiguity should be called equivocation; I do not see why the making of lyric poetry out of one's mixed feelings of attraction and repulsion should be dismissed in some obtuse ways as a failure to grasp true and passionate religious experience (Haffenden, 1981: 91).

Os sonetos de “Lachrimae” que constituem objecto de análise deste capítulo devem ser considerados a partir deste misto de sentimentos de que o poeta fala. A sequência “Lachrimae Verae” tem o Crucificado como seu objecto principal, o que está em plena consonância com a predilecção de Hill pelos temas de sofrimento, de martírio. Na conferência realizada no Collège de France, sob o título “A Reading and Discussion of my own Writings in the Context of Contemporary Philosophy and Poetry” (Hill, Setembro, 2008), o poeta manifesta o seu desinteresse pela filosofia e pela literatura contemporâneas, destacando, porém, alguns escritores por quem se interessou nos anos 50 do século XX: T. S. Eliot que lhe deu a conhecer o poeta francês Saint Jean Perse, e Simone Weil, escritora e filósofa francesa, de quem menciona duas obras, *L'Enracinement* e *Attente de Dieu* (menciona os títulos em francês, embora as cite em inglês). Hill afirma na mesma conferência que Simone Weil continuou a interessar-lhe nas décadas seguintes, assim como a literatura europeia em geral, destacando, entre outros, o poeta espanhol

Miguel Hernandez e o poeta francês, Robert Desnos, poetas a quem dedicou versos e de que foi feita alusão nesta tese no contexto de “Four Poems Regarding The Endurance of Poets” (Hill, 1985: 78), tributo à vida e obra de poetas que se sacrificaram em nome dos seus ideais.

A influência de Simone Weil Hill no seu percurso literário parece não suscitar dúvidas e tem importância dentro da temática que está a ser tratada. Simone Weil na sua obra, *Espera de Deus* mostra o sentido da Cruz de Cristo, partilhada por todos os que se sentem infelizes.

A única fonte de claridade suficientemente luminosa para iluminar a infelicidade é a Cruz de Cristo. Não importa em que época, em que país, por toda a parte onde há infelicidade, a Cruz de Cristo é a sua verdade. Todo o homem que ama a verdade ao ponto de não correr para as profundezas da mentira a fim de fugir da face da infelicidade toma parte na Cruz de Cristo, seja qual for a sua crença. A infelicidade sem a Cruz é o inferno, e Deus não pôs o inferno sobre a terra (Weil, 1985: 138-139)

Creio ser neste contexto que se deve ler a sequência “Lachrimae”, visto nela a *persona* meditar essencialmente na sua relação com Cristo, centrando-se na figura do Crucificado e fazendo entrar nessa meditação o recurso ao crucifixo. Hill apoia-se na literatura e espiritualidade católicas e, como defende Ricks, faz um “at-one-ment” entre o catolicismo e o protestantismo. Essa questão terá de ser enquadrada tendo presente a viragem na cultura britânica após a Reforma no que concerne o uso das imagens. Embora tenha havido elementos dessa mudança anteriores à Reforma, é na sequência das leis de tendência iconoclasta subsequentes à Reforma Protestante que, de uma forma explícita e generalizada, se efectuou a restrição e mesmo proibição de imagens na Inglaterra do século XVI. O Protestantismo considerou que as imagens desviavam a atenção do que é central no Cristianismo, o anúncio da Palavra. A justificar essa tomada de posição foi evocado o decálogo em que Deus

disse a Moisés com o propósito de expurgar do meio do Seu povo, a idolatria, comum entre os povos da antiguidade:

Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of *any thing* that *is* in heaven above, or that *is* in the earth beneath, or that *is* in the water under the earth...Thou shalt not bow down thyself to them, nor serve them (Ex 20: 4-5a)

Essas imagens, com forma humana, animal, astral, ou outras, eram consideradas deuses, pelo que não poderiam ser objecto de adoração por parte dos hebreus. O Deus que Israel adora é transcendente, não é feito por mãos humanas:

Thus saith the LORD the King of Israel, and his redeemer the LORD of hosts; I *am* the first, and I *am* the last; and beside me *there is* no God. Then shall it be for a man to burn: for he will take thereof, and warm himself; yea, he kindleth *it*, and baketh bread; yea, he maketh a god, and worshippeth *it*; he maketh it a graven image, and falleth down thereto. (Isaiah 44: 6.15).

Contudo, há no Antigo Testamento passos que relatam a ordem de fazer imagens dada por Yahve: “And thou shalt make two cherubims of gold, of beaten work and shalt thou make them, in the two ends of the mercy seat.” (Ex 25: 18). Igualmente, na construção do Templo, o rei Salomão mandou fazer querubins e outras figuras, leões e bois (1Rs 7: 29). Aqui não se trata de ídolos, como nas passagens de Ex 20: 4-5, Is 44 e outras.

A veneração das imagens é antiga na Igreja Católica, essencialmente sob a forma de pintura, como se pode constatar nas catacumbas dos primeiros tempos do Cristianismo, sobressaindo a antiga pintura do Bom Pastor e outras com significados alegóricos, como o peixe, a água, o pavão os frutos, entre outros. Paralelamente, o

movimento iconoclasta é também antigo na Igreja. O uso dos ícones tornou-se popular especialmente nas províncias orientais do Império Romano. Por volta dos fins do século VI e tornaram-se objectos de culto e, por vezes caíam em superstições. O século VIII foi marcado por querelas em torno das imagens. Na Igreja bizantina surgiram Bispos que condenaram a veneração aos ícones, temendo o risco da idolatria, possivelmente devido aos exageros do culto das imagens.

Leão III - o Isaurio, em 730, mandou destruir os ícones, objecto de grande devoção dos bizantinos o que suscitou forte oposição e várias condenações romanas. Só com a ascensão ao poder da Imperatriz Irene, favorável às imagens e desejosa de renovar os laços com Roma, a questão foi sanada. Foi entretanto convocado um Concílio em Niceia (787), o qual, na sétima sessão, definiu solenemente a legitimidade do culto das imagens, distinguindo a adoração reservada a Deus e a veneração devida às imagens de Cristo e dos Santos, à Cruz:

Nous définissons que ... comme tous les représentations de la Croix précieuse et vivifiante, aussi les vénérables et saintes images, qu'elles soient peintes, en mosaïque ou de quelque autre matière appropriée...aussi bien l'image de Dieu notre Seigneur et Sauveur Jésus Christ que celle de notre Dame immaculée, la sainte mère de Dieu, des saints anges, de tous les saints et dès justes (La Foi Catholique, 1975: 319)

Essas questões seriam retomadas e reafirmadas em 870, na décima sessão do Concilio de Constantinopla, através da Bula de Martinho V, "Inter cunctas" em 1418 e, posteriormente, no Concilio de Trento (1545-1563), como reacção ao Protestantismo que limitara o papel dos santos na vivência cristã. As posições não foram idênticas entre os Reformadores: Lutero aceitou a veneração e a imitação dos santos e excluiu a sua intercessão, enquanto Zwingli defendia que todo o culto dos

santos devia ser suprimido, e Calvino considerava ser o culto dos santos uma invenção diabólica, e venerar as imagens, uma forma de idolatria.

Helen Parish, Professora de História na “University of Reading”, no Reino Unido, e autora de vários livros, explica da seguinte forma a oposição à veneração das imagens e culto dos santos, nos princípios do século XVI na Inglaterra:

By the early of the sixteenth century, oppositions to the cult of images and the veneration of the saints had become a key component of the definition of heterodoxy. (...). Images were condemned as idols and miracles as superstition and magic (...). The ease with which the physical and mental images of the saints were removed from the devotional landscape of the sixteenth century England has been the subject of the prolonged debate (Parish, 2005: 2).

Parish sublinha duas perspectivas dos historiadores da Reforma: os mais antigos enfatizavam o aparente entusiasmo com que o povo britânico participou na destruição de grandes santuários de peregrinação e a supressão do culto dos santos e das imagens. Escritos mais recentes, afirma esta historiadora, argumentam, todavia, a favor da popularidade da religião tradicional nas vésperas da Reforma que se reflectiria numa ampla participação em peregrinações, culto dos santos e veneração das imagens (Ibidem: 52-69) O historiador, David Mc Dowall escreve:

Most people still believed in the old Catholic religion. Less than half of the English were Protestants by belief, but these people were allowed to take a lead in religious matters. In 1522 a new prayer book was introduced to make sure that all churches followed the new Protestant religion. Most people were not very happy with the new religion. They had been glad with the end of some of the Church's bad practises like selling of “pardons” for the forgiveness of the sins. (MCDowall, 1989:10).

Sem entrar nesse debate que ultrapassa os objectivos desta tese, devo referir a importância que assume a iconoclasia na tradição cultural cristã ocidental. É no âmbito dessa discussão sobretudo por parte da

Igreja reformada que o Concilio de Trento, na 25ª sessão (3 e 4 de Dezembro de 1563), promulgou um decreto sobre o culto dos santos e das imagens:

Le saint concile enjoint à tous les évêques que, (...), ils instruisent diligemment leurs fidèles particulièrement sur l'intercession des saints, la prière qu'on leur adresse, les honneurs rendus aux reliques et le légitime usage des images. (...), qu'il est bon et utile de les invoquer humblement et, pour obtenir des bienfaits de Dieu par Son fils, notre Seigneur Jésus Christ, qui seul est notre Rédempteur et Sauveur (...). De plus, on doit avoir et garder notamment dans les églises les images du Christ, de la Vierge, mère de Dieu, et celles des saints, en leur rendant l'honneur et la vénération qui leur sont dus. Non qu'on croie qu'il ya en elles du divin ou quelque vertu qui justifiaient leur culte, ou qu'on doive leur demander quelque chose, ou qu'on doive mettre fermement sa confiance dans les images, comme il arrivait autrefois aux païens qui mettaient leur espérances dans les idoles [Ps134, 18], mais parce que l'honneur qu'on leur rend remonte aux modèles originaux qu'elles représentent (*La Foi Catholique*, 1975: 322)

Entre as disposições legais ou disciplinares referentes às imagens na Inglaterra, a mais categórica diz respeito às imagens de Cristo Crucificado, visto pretender-se que Cristo fosse visto como Salvador e não como sofredor na cruz. É neste âmbito que se pode compreender a leitura do soneto “Lachrimae Verae” realizada por Michael Roberts. Segundo Roberts, existe uma dualidade entre Cristo e a compreensão que a *persona* do poema dele tem e que essa dualidade se exprime na dualidade entre o crucifixo e o Crucificado:

The duality between the true Christ and the speaker's comprehension of him is figured by two strands of reference, one to Christ himself, the other to a crucifix, icon of Christ's atonement (Roberts, 2004: 87).

Considero, porém, que este soneto coloca, prioritariamente, a relação paradoxal do crente com Cristo e, num segundo momento, uma oscilação entre a fé a descrença. É evidente no soneto a distância entre o

verdadeiro Cristo e a compreensão que dele tem a *persona*. Por seu turno, a dualidade entre o Crucificado e o crucifixo não parece ser evidente. Pelo contrário, o crucifixo aparece como o “lugar” da meditação sobre o Crucificado, seguindo a tradição inaciana, aliás bastante comum em meditações cristãs de tradição católica, que Hill torna presente nesses poemas e a que Michael Roberts alude. Se o crucifixo é o ícone da redenção, considero que, preferencialmente, terá de ser entendido como um elemento mediador de meditação e não em termos de dualidade.

À meditação sobre o Crucificado, ponto alto do “atonement” religioso em “Lachrimae Verae”, realçando as atitudes contraditórias daquele que medita, segue, surpreendentemente, o soneto “The Masque of Blackness”. Hill evoca neste soneto a “Masque of Blackness” de Jonson, esplendorosamente representada na Corte em 1605, na presença do rei Jaime I, a quem se pretendia homenagear e adular, assim como à sua antecessora a Rainha Isabel I. Nessa “Máscara”, os etíopes receberam uma visão segundo a qual deviam procurar uma terra onde o sol nunca se punha, entendendo-se por este sol a alusão ao rei Jaime: “Neptuno’s son” que a peça pretende lisonjear e a terra, a Britânia, descrita como “this blessed isle”:

That they a land must forthwith seek
Whose termination, of the Greek,
Sounds – Tania; where bright Sun, that heat
Their bloods, doth never rise or set,
But in his journey passeth by
And leaves that climate of the sky
To comfort of a greater light,
Who forms all beauty with his sight (Jonson, 1853: 546)

Contudo, o soneto de Hill, apesar de evocar, não imita a “Masque of Blackness”, de Bem Johnson. Em contrapartida, reveste-a de outras máscaras, e modela novos céus nas suas máscaras. Parece haver uma sobreposição de imagens que são máscaras, as quais escondem outras

perspectivas. O soneto começa com descrições esplendorosas e termina no caos, na escuridão.

MASQUE OF BLACKNESS

Splendour of life so splendidly contained,
brilliance made bearable. It is the east
light's embodiment, fit to be caressed,
the God Amor with his eyes of diamond,

celestial worldliness on which has dawned
intelligence of angels, Midas feast,
the stony hunger of the dispossessed
locked into Eden by their demand.

Self-love, the slavish master of this trade,
Conquistador of fashion and remark,
Models new heavens in his masquerade,

Its images intense with starry work,
Until he tires and all that he has made
Vanishes in the chaos of the dark (Hill, 1985: 146).

A primeira estância evoca a veladamente a encarnação do Verbo, celebrada conjuntamente com o processo de nascimento, expressão final e apreciação da poesia, no poema “Annunciations”. A compreensão dos poemas de Hill deve decorrer, também, de um diálogo intertextual, por vezes com textos que pertencem a períodos diferentes, como no presente caso e noutros já supramencionados ou que serão circunstancialmente referidos. “The Masque of Blackness” privilegia a Natividade de Cristo manifestando a dimensão kenótica da mesma, vislumbrando assim, desde o nascimento, a sombra da Cruz e do limite, meio de redenção ou “atonement”. O esplendor devido à sua divindade está contido de forma a permitir a sua contemplação, pois, de outro modo, tornar-se-ia insustentável. O homem não pode ver Deus e continuar a viver (cf. Ex 33: 20). A mediação é feita através da humanidade do Filho de Deus. Do

orientado veio a luz que ilumina a escuridão e esta Luz é o próprio Cristo. Essa luz vem da criança “fit to be caressed”.

Importa referir que Hil elabora um trocadilho entre o Deus de amor, como os cristãos O concebem, manifestado em Cristo, e o deus amor da mitologia grega, o Eros, ou da mitologia latina, o Cupido, privilegiando neste soneto a imagem da criança, tanto relativamente a Cristo, como ao deus amor mitológico.

Na segunda quadra a referência abrupta à “Midas feast” parece sublinhar a incapacidade radical de Midas no sentido de, efectivamente, tomar parte no faustoso banquete que ordenara, pois ao seu toque tudo se transforma em ouro, inclusivamente os mais caprichados pratos e bebidas que lhe eram oferecidos. A fome de Midas perante a abundância presente tem a configuração de “stony hunger” pela contaminação com o ouro no qual se transforma o alimento que lhe era oferecido. Neste sentido, Midas, na sua riqueza, sem o querer, solidariza-se com aqueles que são despojados de tudo, inclusivamente sofrendo a fome, presenciando a abundância e o prazer de outros. A imagem de despojamento evoca igualmente oximoricamente a *kenose* de Jesus já sublinhada, que, sendo rico, se fez pobre (cf. 2Cor 8: 9).

A festa de Midas é também a sua festa funerária, cujos testemunhos são metais de grande valor e beleza, revelando a presença no tempo longínquo de uma festa funerária, descoberta no local que outrora fora a antiga Frígia, actual Turquia, pelos especialistas do Museu de Arqueologia e Antropologia da Pensilvânia em 1968. Considerando a data, os vestígios de riqueza, o palácio e outros dados, foi atribuído ao rei Mita que, segundo os estudiosos, seria o rei Midas, que teria realmente existido, enquanto o material aí encontrado teria sido referente a uma festa funerária. A data dessa descoberta arqueológica e a da composição das sequências de *Tenebrae*, dez anos depois, em 1978, não deixam de

ser relevantes para esta interpretação. Também a esse nível, Midas aparece ao lado dos “dispossessed”. A morte reduziu-o à condição dos que efectivamente nada têm; tudo se resume a pedras e metais, objectos de museu que, como a poesia, vive daquilo que Bloom refere como “repressão dos mortos” (Bloom, 1986: 5).

A morte fica assim associada ao nascimento, à criança que é, prioritariamente, o Deus Menino, mas também Eros e Cupido que desaparecem da nossa cosmogonia para se transformarem em personificação de forças poderosas do viver humano. Essa concreção de imagens coloca-nos no cerne do paradoxo: fé, mito e história encontram-se e confrontam-se de novo na poesia hilliana. Embora a dimensão religiosa pareça ser a característica fundamental, ela não esgota, porém, o âmbito deste poema.

Causa alguma perplexidade a alusão ao Éden neste contexto. Geralmente o Éden é associado ao Jardim do Paraíso. Na obra de Blake, *Songs of Innocence and Experience*, é associado ao estado de inocência em oposição ao estado da experiência. O Éden apresenta-se, neste poema, igualmente como lugar da prova, lugar de passagem da inocência para a maturidade ou experiência, colocando este soneto na perspectiva dos poemas que são também poética, apresentando neste caso concreto, alguma semelhança com o poema de juventude de Hill, “Holy Thursday” (1952):

Naked, he climbed to the wolf's lair,
He beheld Eden without fear,
Finding no ambush offered there
But sleep under the harbouring fur.

He said: 'They are decoyed by love
Who tarrying through the hollow grove,
Neglect the season's sad remove.
Child and nurse walk hand in glove

As unaware of Time's betrayal,
Weaving their innocence with guile.
But they must cleave the fire's peril
And suffer innocence to fall.

I have been touched with that fire,
And have fronted the she wolf's lair.
Lo, she lies gentle and innocent of desire
Who was my constant myth and terror (Hill, 1985: 18).

Hill usa a terceira pessoa do singular e não a primeira, como nos outros poemas, possivelmente pretendendo com este processo dar maior evidência de veracidade a estas afirmações porque feitas por terceiros. O "he" refere-se, a nosso ver, ao poeta observado pela *persona*. O poeta terá de ultrapassar a fase da inocência para a maturidade, realidade comum a todos os homens em geral, como Blake sublinha, mas que para o poeta se reveste de uma premência particular. Não pode negligenciar o que o tempo, traiçoeiro retira, continuando a tecer, pela imaginação, a sua presumível inocência, pelo contrário, terá de passar pela prova do fogo e deixar que a inocência ceda o lugar à maturidade: "they must cleave the fire's peril/ and suffer innocence to fall". Na última quadra o sujeito procede a uma auto-avaliação, afirmando: "I have been touched with that fire, / and have fronted the she wolf's lair". Se o fogo da inspiração poética pode ser commumente relacionado com Prometeu, em Hill ele surge prioritariamente associado ao dom pentecostal das línguas. Contudo, esse fogo é algo que causa ferida, assim como a própria luz. Em "The Bidden Guest" está patente essa qualidade da luz:

All wounds of light are newly dressed,
.....
'Wounds have thick lips and cannot tell
If there is blackness couched beneath.
Yet there are wounds, unquenched with oil,

And blazing eyes that would compel
Evil to turn, though like a mole
It dug blind alleys down the soill' (Hill, 1985: 20).

Evidencia-se aqui a luta subterrânea entre o Espírito - “blazing eyes”, compelindo o mal a afastar-se, e o mal que, como uma toupeira, mina o trabalho do Espírito. O poeta ferido pela luz e pelo fogo, conseqüentemente, ferido pelo divino, sente-se desprovido da capacidade de exprimir na íntegra a sua própria vivência: “wounds have thick lips and cannot tell/ If there is blackness beneath.” Nem todas as feridas são saradas; o poeta vive, assim, num estado de tensão.

A visão do mundo e do homem, marcada pelo mal, é evidente em alguns dos seus poemas. Em “Holy Thursday” o mal parece ser simbolizado pela loba que o poeta tem de defrontar, só depois é ferido pela luz e pelo fogo. Ultrapassando esta fase, ultrapassa igualmente o medo e o mito. A subida do poeta, nos poemas de juventude, corresponde à busca de inspiração poética, mas é um lugar de prova ou é preciso passar pela provação. Em “Holy Thursday” o poeta sobe “nu”, sem seguranças, despido de tudo, para enfrentar a loba, como posteriormente, no soneto “Lachrimae Antiquae Novae”, Cristo Crucificado também está “nu”, enfrentando o mal. Também, nesta perspectiva se entende o paralelismo entre Cristo e o poeta, ambos com a missão de redimir.

Em “God’s little Mountain”, o poeta também “sobe”; desta feita sobe à montanha e o trepidar da montanha e do mundo reduziu-o ao silêncio. Enquanto em “Holy Thursday” é o silêncio inocente do Éden, em “God’s little Mountain” o silêncio segue-se à manifestação apocalíptica:

Bellow the river scrambled like a goat
Dislodging stones. The mountain stamped its foot.

Shaking, as from a trance. And I was shut
With wads of sound into a sudden quiet.

I thought the thunder had unsettled heaven,
All was so still. And yet the sky was riven
By flame that left the air cold and engraven.
I waited for the word that was not given,

Pent up into a region of pure force,
Made subject to the pressures of stars;
I saw the angels lifted like pale straws;
I could not stand before those winnowing eyes

And fell, until I found the world again.
Now I lack grace to tell what I have seen;
For though the head frames words the tongues had none.
And who will prove the surgeon to this stone? (Hill, 1985: 17)

Neste poema tem lugar uma epifania que a voz não é, todavia, capaz de verbalizar. A experiência transcendente do sujeito permanece interior, sem possibilidade de expressão verbal: “I waited for the word that was not given”. A necessária queda do poeta no mundo, fá-lo tomar consciência de que não pertence ao número dos que abertamente falam das suas experiências místicas: “For though the head frames words the tongue had none”. O sujeito não aguenta, inclusivamente, a força do encontro com o transcendente: “I saw the angels...I could not stand those winnowing eyes/ And fell...”.

Por seu turno, o soneto “Masque of Blackness”, que se segue a “Lachrimae Verae”, estrutura-se através da associação e concreção de imagens em torno de Deus-Menino, Eros ou Cupido; já as duas últimas estrofes aludem às expedições para o Novo Mundo envolvendo tráfico de escravos e transporte de ouro e outros produtos. Tendo em conta que, por vezes, tanto os teatros como as respectivas companhias dependiam desses empreendedores, colocam-se óbvios problemas éticos aos próprios artistas. A poesia ou qualquer outra expressão artística da linguagem partilha da característica comum da linguagem, não está ciente

da pressão das circunstâncias. Hill, no seu ensaio, “The Enemy’s Country” coloca de um modo crítico as dificuldades que o poeta enfrenta neste âmbito. No exercício da sua arte, o poeta encontra armadilhas, é tentado pelo desejo de agradar, pode ter limitações a nível económico ou político que são um verdadeiro constrangimento, “circunstâncias infelizes”. É através da sua arte que ele redimirá essas mesmas circunstâncias. A propósito de Dryden que ocupa um lugar central em “The Enemy’s Country”, afirma Hill:

The ‘unhappy circumstances’ by 1697 were the social and economic consequences of His refusal to abjure the faith and practice of Roman Catholicism in the years following the abdication of James II. A member of a proscribed religion, Dryden was deprived of his own public and had reason to anticipate difficulty in obtaining patronage (Hill, 2008: 178).

O próprio Dryden se havia referido à pressão das suas circunstâncias infelizes: “pressures of my unhappy circumstances that ... have confined me to a narrow choice” (Hill, 2008: 178). Contudo, refere Hill:

Dryden in his own more [than the [‘Learned Nobility’] humiliating strights contrives a style which will give due emphasis to the sharpness of the affliction and to the fact that he he is ‘not dispirited with his Afflictions’ (Ibidem).

Hill opina que o confinamento a uma escolha limitada coloca a ênfase final na liberdade limitada para escolher. Assim sendo, o objectivo do poeta será ligar o *otium* com o *negotium*, e saber como, entre as circunstâncias do mundo, realizar o seu domínio dos factos essenciais, provando a sua capacidade de resistência. Com efeito, um poeta define-se pela sua resistência, considera Hill, fazendo um elogio à obra dramática de Dryden que, segundo ele, evidenciaria essa característica. Comparando Jonson e Dryden, escreve o poeta:

Jonson's 'Ode' [An Ode to himself] proclaims the virtue of a 'high and aloof' lyric *otium*. Dryden's most characteristic theatre work acknowledges the drudgery *nec - otium*, is to be the medium of his achievement, its stultification and its paradoxical release (Hill, 2008: 177).

As "Máscaras" de Jonson parecem-me igualmente espectáculos de *otium* através das quais o seu autor insere, através das mesmas máscaras a reflexão sobre a impureza dos motivos da arte. Também Jonson não se resigna pacificamente à sua situação de artista acomodado às exigências da Corte.

Nesta perspectiva se deve entender e enquadrar a explicação que Nizer dá a Oceanus na peça de Ben Johnson:

Yet since the fabulous voices of some few
Poor brain-sicke men, styled *Poets* here with you,
Have, with such envy of their graces, sung
The painted Beauties, other *Empires* sprung;
Letting their loose and winged fictions flie
To infect all climates,... (Jonson, 1853: 545)

Na segunda estrofe parece haver uma implícita identificação entre os conquistadores, os que traficam escravos, e os poetas que cantam os impérios, os seus poderes e beleza. Ao fazê-lo, tornam impura a sua arte. Simultaneamente, através desta arte infectam outros ambientes. No fundo, transformam-se também, eles próprios, em escravos. Assim se justifica a posição crítica de Henry Hart:

Hill alludes obliquely to the historical milieu of Jonson's *Masque* to emphasize art's roots in impure motives. Art can be a "masquerade", a pretentious show confected out of self-love, just as easily as it can be a splendid embodiment of the God Amor. It may do more harm than good (Hart, 1986: 225).

Hill critica os artistas que se acomodam aos gostos e pressões da época, aos interesses pessoais, à fama e à moda, pretendendo modelar novos céus nas suas máscaras. Essas máscaras não fazem atenção ao mal que faz o seu caminho subterrâneo como a toupeira. “Wounds have thick lips and cannot tell/ If there is blackness couched beneath” (Hill, 1985: 20).

O poeta denuncia aquilo que considera ser uma arte egoísta e preocupada com o brilho externo que acaba por conduzir ao caos da escuridão. Escondendo a escuridão da vida, por incapacidade ou por uma má compreensão da arte, a obra do artista e do poeta em particular, desaparece no caos da escuridão. Para ele, só perdurará uma poesia que não seja uma máscara, que não seja um instrumento que esconda ou suavize os dramas da vida.

Dever-se-á, todavia, perguntar se Hill não confronta o leitor, neste poema, com uma arte que é uma máscara. Ao leitor cabe adivinhar o que está por trás dessa máscara, para descobrir o seu verdadeiro sentido, o qual não é unívoco. A vida é complexa e ambivalente e a ambivalência deve caracterizar o olhar sobre a vida cotidiana. Escreve o poeta em “The Enemy’s Country”:

It is of course a matter of common observation that the actual mechanics of quotidian life, whether in the seventeenth or the present century, are inevitably a matter of ambivalent regard (Hill, 2008: 184).

A *persona* do poema exprime esse olhar ambivalente sobre a vida, olhar que qualquer homem pode ter, mas sendo a *persona* a forma mediadora da expressão que o poeta quer manifestar, terá que o ter de um modo privilegiado. A máscara parece ser o instrumento mediador que esconde e revela o drama da vida, o qual consiste essencialmente numa decriação, num despojamento. No poema, muitas vezes a máscara é

materializada pela presença da paradoxal *persona* velando e revelando subtilmente dimensões da vida, tanto da ordem natural como sobrenatural, ou do transcendente tornado imanente. Mais do que uma máscara, a *persona* é uma forma da *kenose* do poeta que se sacrifica, fazendo que, num jogo polissémico de visões, a poesia atinja um certo grau de universalidade que, de outro modo não atingiria. Com efeito, a própria poesia de Hill tem a dimensão e é *expressão da kenose*, do despojamento, devido ao facto de o poeta nela viver a dinâmica da *kenose* de Cristo, embora permaneça, porém, sempre com a noção de que fica aquém do que pretende no que respeita à redenção e reparação através da poesia.

Regressando à análise do texto, deve-se assinalar que a relação das duas primeiras estrofes de “The Masque of Blackness” com as duas últimas é ténue. O pano de fundo deste poema parece ser a ideia de que, assim como a princesa Ana e as damas da corte se esconderam através das máscaras, também o Filho de Deus se escondeu através da sua humanidade, permitindo que os seus olhos brilhantes e celestiais fossem suportados pelos homens que, de outro modo, não sustentariam esse olhar. Hill parece parodiar a natividade de Jesus em termos de máscara da escuridão, fazendo jus ao título da obra, *Tennebrae*. Contudo, as lágrimas deste poema são vertidas por causa do poeta que traiçoa a sua missão, constituindo uma antítese à figura de Cristo, que no fundo, é o arquétipo do poeta e mesmo da poesia.

Por seu turno, “Martyrium”, constituindo uma antítese em relação a “The Masque of Blackness”, exhibe, como numa tapeçaria num cenário de verão, uma estrada que conduz ao patíbulo, evocando a estrada do Calvário.

À semelhança de Jesus, coroado de espinhos, que sobe a estrada do Calvário, os mártires, coroados de moscas, seguem para o patíbulo.

Enquanto se preparam para a morte, lendo o breviário, os pássaros empoleirados nas guilhotinas esperam pela morte desses mártires. Há um “at-one-ment” entre a situação de Cristo e a dos mártires, ao mesmo tempo que existe uma vontade deliberada em tornar grotesca a cena, evocando o contraste na unidade entre a atitude dos mártires e a dos pássaros. Enquanto os mártires caminhavam para o patíbulo numa atitude de entrega e testemunho, os pássaros esperavam esse momento como uma possibilidade de consumir, de devorar.

Creio que se pode considerar um processo “ekfrásico” dinâmico em que o poema não se limita a descrever a tapeçaria, mas faz uma tapeçaria poética em que dá vida nova à tapeçaria que lhe serve de ponto de partida para o seu poema. As tapeçarias são imagens que interpelam a vida através da arte. Ora, a poesia de Hill interpela igualmente o homem contemporâneo, através da imagem, sons, paradoxos, ironias e ambiguidades, através da arte literária.

O poema “Martyrium” traz à poesia a presença daqueles que, na senda de Jesus, sofreram o suplício, não atraindo a sua identidade. Considerando a identificação do artista com o mártir e da poesia com o sacrifício oferecido, sendo a própria poesia um acto testemunhal, um martírio, como foi anteriormente sublinhado, tanto “The Masque” como “Martyrium” fazem a extrapolação directa para a poesia, para a identidade da poesia, através de imagens:

MARTYRIUM

The Jesus faced-man walking crowned with flies
who swats the roadside grass or glances up
at the streaked gibbet with its birds that swoop,
who scans his breviary while the sweat dries,

fades, now, among fading tapestries,
brooches of crimson tears where no eyes weep,
a mouth unstitched into a rimless cup,

torn clouds the cauldrons of the martyrs cries.

Clamorous love, its faint and baffled shout,
its grief that would betray him to our fear,
he suffers for our sake, or does not hear

above the hiss of shadows on the wheat.
Viaticum transfigures earth's desire
In rising vernicles of summer air (Hill, 1985: 147).

O soneto coloca-nos igualmente na perspectiva de “Annunciations” quando este sugere o exército dos mártires: “Priests, martyrs, / Parade to this imperious theme: ‘O Love,” (Hill, 1985: 63), o qual, como foi já referido (cf. Allott, 1962: 392), Hill explica do seguinte modo: “Love as militant conformity’ (the whole army of martyrs is suggested) ”. A ideia do exército sugerida por “parade”, em “Annunciations”, esclarece-se após a leitura de *Tenebrae* e “The Absolute Reasobleness of Robert Southwell”, onde Hill manifesta a sua relutante admiração pela disciplina e meditação dos mártires, destacando Robert Southwell e Campion.

“Martyrium” faz ouvir os gritos, clamorosos e confusos, dos mártires. Neles é a força e a fraqueza que se entrelaçam, evocando a Paixão de Cristo: “he suffers for our sake”. A alusão ao sibilar das sombras sobre o trigo induz o leitor a relacionar a morte com o trigo, apoiado na citação bíblica: “Verily, verily, I say unto you, except a corn of wheat fall into the ground and die, it abideth alone: but if it die, it bringeth forth much fruit” (John 12: 24). O trigo evoca a relação da morte com o Viático, comunhão dada ao moribundo e, numa dimensão mais global, o corpo de Cristo entregue, e o sangue derramado, algo que Hill convoca no poema “The Bidden Guest”:

All wounds of light are newly dressed,
Healed by the pouring-in of wine
From bitter as from sweet grapes bled.
But one man lay beneath his vine

And, waking, found that it was dead (Hill, 1985: 20).

Em “Martyrium” a alusão à morte de Cristo é igualmente feita através da capacidade que tem o Viático de transfigurar os desejos terrestres em “verónicas”: se, por um lado, são plantas, por outro, tem uma conotação religiosa, ligada ao véu da Verónica na qual teria ficado impressa a imagem de Cristo. Aliás, a origem do termo quer dizer isso mesmo, pois, “vera iconica”, significando “verdadeira imagem”. Por seu turno, a expressão “rising vernicles of summer air”, ao mesmo tempo que sugere a morte, projecta o leitor para a vida, para a ressurreição. Não se trata aqui de Primavera, mas do Verão, estação que se opõe totalmente ao Inverno, conotado preferencialmente com a morte.

A epígrafe retirada de “Mary Magdalene Funeral Tears”, de Southwell, como foi circunstancialmente referido, coloca estes poemas, que “também são lágrimas”, na continuidade das lágrimas de Madalena que se converteram em alegria da ressurreição. Hill concentra-se nas lágrimas; só ligeira e suavemente se pode sentir no ar o aroma da ressurreição. Assim, a redenção que a sua poesia preconiza é susceptível de não ser perceptível aos leitores que possuam uma formação cultural e religiosa distinta da sua. No entanto, a poesia de Hill é para todos e o leitor a ela responde, com a sua personalidade e história pessoal. Contudo, apesar de ser aberta a todos, permitindo respostas diferentes, ao leitor se requer um mínimo de conhecimento da visão teológico-cultural que lhe subjaz. Não se pode contentar com uma apreciação puramente formal, divorciada do universo em que o poeta se situa.

A poesia passa a ser vítima também quando é apreciada sem ser entendida como um trabalho sério por parte do leitor. Poder-se-á perguntar se os leitores de poesia, procurando apenas nela se comprazer, não se encontram na mesma posição dos pássaros predadores, dos abutres que pressentem o cheiro de cadáveres e esperam por eles. Hill

não permite uma leitura descomprometida da sua poesia. Suscita questões, interroga consciências. Nenhum pormenor deve ser descurado, pois todos os elementos estão peçados de sentido.,

A alusão ao estado danificado da tapeçaria parece sublinhar a dessuetude do apreço pelos mártires. As tapeçarias representavam o último momento da vida do mártir de modo a constituir uma lição, um exemplo, num mundo em que as letras eram o privilégio de poucos e em que as imagens veiculavam os valores do cristianismo.

A tapeçaria que Hill descreve está muito gasta, quase em pedaços. A própria figura do mártir já não tem olhos e a boca está incapaz de falar. Essa tapeçaria é um ícone com um significado evidente, o da barreira entre o mártir e o observador moderno, pois tanto os olhos como a boca, meios de comunicação, não podem cumprir a sua finalidade. Além disso, o mártir e a sua mensagem, à semelhança da tapeçaria medieval, caíram em desuso. Os poemas de Hill revelam-se, deste modo, como uma nova tapeçaria constituída por imagens, sons, ausências, silêncios, gritos de revolta e de melancolia. Poder-se-á perguntar se não será também uma expressão da preocupação recôndita de Hill pela sua própria poesia, uma interrogação quanto ao seu destino. Na minha opinião, os seus poemas pretendem ser meios de comunicação, embora correndo sempre o risco de ir contra a corrente, visto não se sacrificarem ao gosto dominante, fácil, da época.

Enquanto “The Masque” termina com o caos da escuridão, “Martyrium” termina com uma frase de esperança, apesar de ligada à morte, como já foi evocado: “rising vernicles in the summer air”. Caberá ao restrito público da sua poesia decidir se esta “cai também aos bocados” e desaparece no caos da escuridão, secundando o destino das tapeçarias antigas no mundo moderno ou se, pelo contrário, quais

verónicas, transpõem as portas da morte, testemunhando a vida com fragrâncias da ressurreição.

O poeta conduz o leitor do “Martyrium” para “Lachrimae Coactae”, cujo tema é o Crucificado: “Crucified Lord” como em “Lachrimae Verae”. “Lachrimae Verae” exhibe, por um lado, lágrimas que se confundem com o sangue de Cristo e, por outro, lágrimas que caem da face daquele que contempla a Paixão de Cristo e sente a angústia de não se identificar com Ele e, inclusivamente, de não O desejar. “Lachrimae Coactae” identifica-se essencialmente com esta última perspectiva. As lágrimas daquele que medita na crucifixão de Cristo confrontam-se com a quietude do Crucificado:

LACHRIMAE COACTAE

Crucified Lord, however much I burn
to be enamoured of your paradise,
knowing what ceases and what will not cease,
frightened of hell, not knowing where to turn,

I fall between harsh and hurtful scorn,
You are the crucified who crucifies,
self-withdrawn even from your own device,
Your trim-plugged body, wreath of rakish thorn.

What grips me then, or what does my soul grasp
If I grasp nothing what is there to break?
You are beyond me, innermost true light,

uttermost exile for no exile’s sake,
king of our earth not caring to unclasp
its void embrace, the semblance of your quiet (Hill, 1985: 148).

A *persona* evoca os seus esforços vãos e hesitantes para aceitar Cristo e o seu paraíso, e para rejeitar o inferno. Embora esteja consciente da precariedade da existência neste mundo, acaba por não saber para onde se voltar, “turn”. À semelhança do que sucede no primeiro soneto,

aparece este termo que, tanto em inglês como nas línguas românicas, tem uma importância considerável na prática da vivência religiosa. Já no Antigo Testamento, entre outros textos, pode-se citar o profeta Joel:

Turn you unto me with all your hearts, with fasting, weeping, and mourning: rend your hearts and not your clothes. Turn you unto the Lord your God; for he is gracious and merciful, longsuffering, and of great compassion, and ready to pardon wickedness. Then he shall also turn and forgive...(Joel 2: 12-13).

Importa recordar que Lancelot Andrews em “Ash-Wednesday Sermon” explica que voltar-se, “turning”, é uma imagem penitencial: “repentance itself is nothing else but redire ad principia, a kind of circling, to turn to Him by repentance, from whom, by sin, we have turned away” (Lancelot, 1619, on line). “Turn” é também uma iniciativa de Deus que volve o seu olhar para o homem e o restabelece na comunhão com Ele: “Turn thou us unto thee, O Lord, and we shall be turned; renew our days as of old” (Lamentation 5: 21). Na Oração Salve Regina o homem volta-se para a Virgem: “Turn then, most gracious Advocate, thine eyes of mercy towards us; and after this, our exile, show unto us the blessed fruit of thy womb, Jesus”. A *persona*, ao confessar ser incapaz de saber para onde se voltar, faz um lamento no sentido de pedir que Jesus se volte para Ele, o que, no entanto, parece não obter resposta aparente. A *persona* sente, assim, a aridez do seu exílio, sem perspectiva clara do sentido do mesmo.

Há uma diferença entre o primeiro soneto e este. Enquanto no primeiro, a *persona* confessava: “I cannot turn away from what I do”, neste soneto lamenta: “not knowing where to turn”, não exprimindo uma simples incapacidade prática por motivos atrás referidos, mas uma incapacidade de conhecer a direcção certa. Essa experiência que pode ser interpretada como uma dúvida paralisante, uma descrença, é, na minha opinião, uma atitude do crente que procura, por vezes, na escuridão, algo que não é

estranho à meditação. A dureza e paradoxo dessa experiência são expressos pelo verso, cuja beleza lha advém do contraste e originalidade da associação de palavras: “I fall between harsh grace and hurtful scorn”. A *persona* cai (“fall”), palavra que não é inócua dentro do contexto religioso e bíblico, visto ser necessariamente associada ao Génesis (cap. 3) no qual o pecado dos nossos primeiros pais é descrito como queda (“fall”). O poeta também tem necessidade de “cair”, como se comentou a propósito do poema, “God’s Little Mountain” (Hill, 1985: 17), já convocado neste capítulo.

Enquanto nesse poema, o poeta cai até encontrar de novo o mundo, aqui a queda da *persona* que medita “localiza-se” entre a graça austera e dura, e o desprezo, escárnio cruel e ofensivo. Ironicamente, esse sofrimento e desprezo advêm da sua procura de Cristo, e não é, como aconteceu com Cristo na Cruz, provocado pelos seus opositores. Cristo é, finalmente, a causa do seu sofrimento: “You are the crucified who crucifies”. Parece haver um crescendo nesta noite de espírito da *persona* que medita. Não se trata simplesmente da fraqueza da vontade, mas da noite do entendimento.

O corpo de Cristo, flagelado e coroado de espinhos “dissolutos”, tem um forte poder evocativo. Os espinhos são considerados “rakish”, na medida em que sublinham a perversidade dos que, através deles, infligiram a Cristo um grande tormento. Por outro lado, o poeta usa termos ambíguos e ambivalentes: “trim-plugged”, referido ao corpo, pode ter o sentido de esbelteza, assim como “rakish thorn” pode ser coroa elegante ou airosa. Segundo o *Oxford Reference Dictionary*, “rakish” significa: 1. like a rake (2) em que rake significa: “dissipated or immoral man”; 2. dashing, jaunty. A própria potencialidade dos termos, neste contexto, é atroz pela conjugação de elementos tão opostos.

A *persona* distancia-se deste corpo esbelto e flagelado, coroadado de espinhos que, apesar da sua elegância, é objecto de tortura, e interroga-se sobre o seu amor a esse Cristo: “What grips me then, or what does my soul grasp? / If I grasp nothing, what is there to break?” O sofrimento paradoxal da *persona* exprime-se neste jogo de palavras - “grip”, “grasp”, em que exhibe a sua incapacidade de compreender. Mais uma vez se afasta do primeiro soneto em que a questão fundamental se situava ao nível da incapacidade de agir.

Como em “Lachrimae Verae”, repete-se a ideia da incapacidade de “at-one-ment” de fazer um com Cristo. Porém, enquanto a *persona* de “Lachrimae Verae” não conseguia “romper os seus hábitos” que o afastavam do caminho proposto aos seguidores de Cristo, aqui não há nada a “romper”, porque não há entendimento: “I grasp nothing”. O verso seguinte explica a razão dessa incompreensão: “You are beyond me”. Contudo, a *persona* reconhece que Cristo é a verdadeira luz interior, “innermost true light”. Desvenda-se, assim, positivamente, o sentido da transcendência e, negativamente, o da ausência intransponível. A luz de Cristo ilumina do interior o coração dos crentes e, mais concretamente, da *persona* do soneto. Há assim um momento de “at-one-ment” com Cristo no paradoxo da transcendência e imanência, ausência e presença. Constata-se, portanto, que, à semelhança do primeiro soneto, a redenção ou o “atonement” se faz pela via negativa.

O último terceto coloca questões específicas ao nível da interpretação. O exílio parece referir-se tanto à *persona* como a Cristo, rei da terra: “king of our earth not caring to unclasp/ its void embrace, the semblance of your quiet. Geoffrey Hill põe em destaque a distância infinita entre o poder do rei da nossa terra, que é Cristo, e a sua infinita quietude perante a morte na cruz, da qual não pretende fugir. Os braços abertos de Cristo na cruz simbolizam tradicionalmente o abraço a todos os homens

da terra. No entanto, aqui este é um abraço vazio precedido do adjectivo possessivo “its” que não se refere a pessoas, mas a coisas; coloca-se, assim, um problema de interpretação. Poder-se-á, todavia, colocar a hipótese de este abraço vazio dizer respeito a Cristo morto, o que justificaria o emprego de “its”, efectivamente não abraçando ninguém na sua quietude de crucificado.

O soneto seguinte, “Pavana Dolorosa”, inverte a epígrafe de Southwell logo no início: “Loves I allow and passions I approve”. Embora tenha considerado uma afinidade entre Hill e Southwell, não se pode deixar de acentuar que neste soneto há uma visível desconstrução da afirmação de Southwell. Consequentemente, o leitor é levado a interrogar a razão da escolha dessa epígrafe para a sequência no seu todo, e a sua desconstrução neste quinto soneto.

Este primeiro verso do soneto “Pavana Dolorosa” é paradoxal. Se, por um lado, expressa a incapacidade de dar primazia ao amor sobre a paixão, que estaria na base da incapacidade de comunhão com o Crucificado, por outro lado, parece uma afirmação da supremacia da paixão sobre o amor e um apelo a que a paixão seja amorosa: a “passion amorous of love”. Observêmo-lo:

PAVANA DOLOROSA

Love I allow and passion I approve:
Ash-Wednesday feasts, ascetic opulence,
the wincing flute, so real in its pretence,
itself a passion amorous of love.

Self-wounding martyrdom, what joys you have,
True torn among the fictive consonance,
Music's creation of the moveless dance,
the decreation of which all must move.

Self-seeking hunter of forms, there is no end
to such pursuits. None can revoke your cry.
Your silence is an ecstasy of sound

And your nocturnals blaze upon the day.
I founder in desire for things unfound.
I stay amid that will not stay (Hill, 1985: 149).

Hill lamenta a sociedade moderna como Southwell lamentara a sociedade renascentista. Porém, Hill é voluntariamente ambivalente, essencialmente porque pretende espelhar a própria ambivalência do homem e do seu mundo. No entanto, o sujeito não se afasta do comum dos homens, mesmo quando aponta para valores transcendentais; partilha da comum dificuldade de temperar o uso das paixões, hierarquizar os valores, como escreve Southwell:

Passions I allow and love I approve; only I would wish that men would alter their object and better their intent. For passions being sequels of our nature, and allotted into us as the handmaids of Reason: there can be no doubt, but that as their Author is good, and their end godly: so their use tempered in the mean, implieth no offence (Southwell, 1828: III).

Enquanto Southwell se exprime em termos de uma certa condescendência em relação à paixão, desde que temperada pela razão, Hill exprime em termos positivos a paixão desde que esta se transforme em “passion amorous of love”, atitude implicitamente presente em “The Songbook of Sebastian Arruruz” e “Annunciations II”. Contudo, Hill não é linear na sua atitude poética, oscilando entre o religioso e o profano, numa tentativa de fazer uma unidade, embora tensa e sofredora. Daí a alusão às setas do título de “The Songbook” e todas as implicações que nesse poema, em particular, estão presentes como situações de sofrimento na vivência do amor/paixão, sobretudo quando se trata de um poeta, como Sebastian Arruruz. Hill não desiste de falar do amor humano e do amor divino nos mesmos termos, como aliás os místicos o fizeram.

Causa, porém, uma certa perplexidade, esta escolha deliberada numa época em que a religião não faz parte do viver cotidiano do homem.

Essa questão é abordada por Andrew Roberts citando R. O. Jones que constata que há inter fusão do divino e do secular numa época marcada pela fé, como foi a de S. João da Cruz:

In an age of faith there is no barrier between the profane and the divine. (...) in this ecstatic interfusion of the secular and the divine (Saint John of Cross) seems to embody the spirit of an age (Roberts 1993.123).

No entanto, Hill defende firmemente essa mesma posição numa época não marcada pela fé, mas sim pelo agnosticismo e pela indiferença. Interrogado por Hermione Lee se era necessário o uso da mesma linguagem para paixões seculares e religiosas, Hill responde da seguinte maneira:

Yes. It is now necessary because for centuries sacred writers have been using the language of secular love to express their visions and ecstasies. Because it was done so much, the two are now, I think, inextricably involved (Roberts 1993: 137).

Hill usa uma linguagem paradoxal, contrastante, para exprimir experiências humanas também elas paradoxais e ambivalentes. Daí a coexistência num mesmo poema, e a respeito da mesma experiência, de uma linguagem que oscila entre a crença numa verdade transcendente e um cepticismo satírico. Em poemas de *King Log*, como “Annunciations”, chega a escrever, “Our God scatters corruption”, deixando em aberto as duas possibilidades de interpretação, como foi referido na análise ao poema.

Contudo, em “The Pentecost Castle” e “Lachrimae”, Geoffrey Hill usa preferencialmente a linguagem do misticismo cristão com os seus paradoxos, contrastes, trocadilhos que lhe permitem unir os contrários, já não simplesmente marcados por tensões e conflitos. São disso testemunha as oposições em “The Pentecost Castle” caracterizadas por uma harmonia elegante em que o habitual cinismo está ausente: “splendidly shining darkness”, “proud citadel of meekness”, “likening our unlikeness”, “majesty of our distress” (Hill, 1985: 143). No que a “Lachrimae” se refere e, concretamente, neste soneto, “Pavana Dolorosa”, assiste-se a uma “decriação” que se aplica tanto à experiência estética como à religiosa. Este conceito, primariamente teológico, como atesta Milne, citando David Pailin, foi formulado pelo teólogo alemão, Dietrich Bonhoeffer:

Dietrich Bonhoeffer (1906-1945) was a theologian who doubled as a secret agent, a former pacifist who became involved in a plot to kill Hitler. After his arrest, in a Nazi prison in the middle of the war, he came to see God’s no intervention in human affairs as an experience of God’s grace. God becomes “weak and powerless and “allows himself to be edged out of the world” so that “he can be with us” as one who makes it possible for us to live a life of mature love (Milne, 1998: 144)

Nesta concepção é evidente o apelo que Deus dirige ao homem no sentido de o responsabilizar na construção da sua própria história. No seu poema “Christmas Trees”, dedicado a Bonhoeffer, Hill celebra a prisão de Bonhoeffer como meio de restaurar, pela lógica do seu sacrifício, os temas de louvor, então numa situação de destruição, como tantos outros valores humanos:

Bonhoeffer in his skylit cell
.....
restores the broken themes of praise,
.....
Against wild reasons of state
his words are quiet but not too quiet.
We hear too late or not too late (Hill, 1985: 171)

Mais uma vez, no poema hilliano, o mártir realiza a redenção pela sua postura e pela sua palavra. Há um apelo à escuta do poeta e do mártir à capacidade de inter-relacionamento do leitor com a palavra ou o testemunho do martírio, independentemente da forma que assuma esse testemunho: “We hear too late or not too late”, ideia que ecoa neste verso de “Pavana Dolorosa”, referindo-se a Southwell: “None can revoke your cry/ Your silence is an ecstasy of sound”.

O silêncio do poeta e do mártir não é um silêncio vazio, é música; daí a evocação do alaúde que estremece. Tanto o mártir como o poeta passam pelo processo de despojamento, que Bonhoeffer atribui a Deus como sua característica na sua relação com o homem. O que vem aparecendo nesta tese como *kenose* referido a Cristo, poderá ser igualmente dito de Deus na sua relação com o homem desde a criação em que deu possibilidade ao homem por Ele criado de Ihe dizer não, de recusar o seu plano e, inclusivamente, de recusar a sua existência.

Dentro desta dinâmica o leitor interroga-se sobre o lugar de Southwell nesta sequência e, mais concretamente, neste soneto, não descurando, a afirmação de Hill de que a chave dos poemas de *Tenebrae* se encontra nas epígrafes cuidadosamente escolhidas. Segundo Henri Hart, Hill secunda a Madalena de Southwell. Enquanto esta chora diante do túmulo, a *persona* que medita nos sonetos de Hill está perante a crucifixão com as suas certezas e incertezas, e todos os sonetos são lágrimas derramadas: “Faced with crucifixion, Hill’s meditating persona copies Southwell’s Magdalen, suffering in a “perplexed manner, now falling, now rising in her owne uncertainties” (Hart, 1986: 217).

As incertezas vividas na procura não são sinal de descrença, mas de dúvidas, como a obra de Southwell deixa perceber e a poesia de Hill deixa entrever. Podem, todavia, ser também interpretadas como crenças

e descrenças. A poesia de Hill permite essa interpretação; aliás, o seu autor solicita-a. Contudo, na nossa opinião, a *persona* ultrapassa o desejo do poeta, pois, exprimindo-se no contexto da poesia da chamada Contra-Reforma, necessariamente é lida tendo em consideração os parâmetros da mesma. Hill escolheu frases de um mártir católico para servir de epígrafe à sequência; a sua interpretação não deixa de passar por esse contexto. Contudo, católicos, protestantes, agnósticos, todos se reencontram nesse poema, tentando penetrar no sentido desses poemas. Os católicos fazendo incursões no protestantismo, os protestantes no catolicismo, e os agnósticos, fazendo incursões nessas expressões do cristianismo, oferecem a interpretação que lhes pareça mais viável.

Os poemas de Hill não se circunscrevem a uma confissão cristã particular, embora não deixem de ser eminentemente cristãos, mesmo quando exibem a crença e a descrença. Os dois últimos versos, que dizem respeito à experiência da *persona* que medita, exprimem o sentido profundo do soneto e caracterizam as lágrimas que são derramadas: “I founder in desire for things unfound/ I stay amid the things that will not stay”. Permanecendo uma afirmação eminentemente negativa, exprime positivamente a fé que ultrapassa a procura do conforto e se assume na fragilidade e no despojamento. Este é um modo de “decriação”, o que é uma forma de despojamento que está também presente na segunda quadra:

Self-wounding martyrdom, what joys you have,
True-torn among this fictive consonance,
music’s creation of the moveless dance
the decreation of which all must move (Hill, 1985: 149).

A “decriação” passa a ser uma necessidade e não um simples azar que bate à porta de alguns. O mártir é responsável pelo seu sofrimento, pois não se furtou a ele, antes se preparou para o enfrentar, embora não

o tivesse procurado, como Hill explica no seu ensaio sobre Southwell. As alegrias do mártir são de outra ordem, das coisas que não passam, em oposição às que passam, e que a *persona* menciona no último terceto. No primeiro terceto, evoca o poeta-mártir ou simplesmente o poeta: “Self-seeking of forms, there is no end/ to such pursuits.” Como atrás foi referido, até no último momento, Southwell foi artista, morreu com arte e beleza. De notar que, para Hill, a forma não se dissocia da vida e de questões metafísicas. No entanto, não deixa de se interrogar sobre o que constitui o objecto da preocupação artística, a sua glória, o seu fracasso. A grandeza e a pequenez coincidem, como, de qualquer modo, coincidem a glória e a morte.

Não é estranho a esse pensamento a posição de Wordsworth, que engrandece o poder negativo, como condição da arte. Esse poder reside na pessoa, como se pode demonstrar pela sua insistência em celebrar na sua poesia pessoas mutiladas que, segundo Paul de Man, são revelação do eu poético de Wordsworth (Paul de Man, 1984: 73). Esta interpretação que me parece credível, embora entenda que há outra vertente a ser prioritariamente considerada e que se enquadra no espírito “romântico” de Wordsworth, a elevação dos simples, dos fracos, dos humildes, daqueles que muitas vezes a sociedade rejeita. A mutilação e a diferença revelam-se, pois, como fontes de um poder e de uma possibilidade de transfiguração que se configura com a grandeza.

Uma das figuras emblemáticas é o “Dalesman” de *The Excursion*, “From whom, in early childhood, was withdrawn/ The precious gift of hearing” (Wordsworth, 1989: 232) que, de um modo privativo, se relacionou com a natureza (Ibidem: 232-234). Apesar da sua limitação física, conservou um coração puro e prosseguiu persistentemente o seu trabalho, suprimindo pelos livros a sua enfermidade. O seu espírito elevou-

se acima do que é comum, atingindo uma visível dignidade, reconhecida com simpatia por todos:

Beyond its natural elevation raised
His introverted spirit; and bestowed
Upon his life an outward dignity
Which all acknowledged (Wordsworth, 1989: 233).

Contudo, há que ter em consideração a diferença entre essas duas visões - a de Wordsworth e Hill, pois, apesar de sublinharem o poder negativo, fazem-no de modos diferentes. Para Wordsworth, este poder reside na pessoa considerada deficitária pelo conceito orgulhoso e selectivo, e para Hill acresce a consciência muito clara da dimensão *kenótica*, voluntária ou não, enquanto poder de redenção. Hill mostra-se devedor de Simone Weil, como foi referido, e é importante frisá-o neste contexto. Henry Hart refere que Weil considera que somente escondendo-se, o artista é capaz de criar e participar na criação do mundo também “decriando-se”: “We participate in the creation of the world by decreating ourselves” (Hart, 1986: 222)

É curioso sublinhar que Wallace Stevens, reflectindo sobre a decriação e destruição, tenha usado o termo “decreation” com um carácter puramente secular, referindo-o à própria realidade e não ao olhar que sobre ela podemos ter e que são expressão do poder do artista: “Modern reality is a reality of decreation, in which our revelations are not the revelations of belief, but the precious portentous of our own powers.” (cit. Hart, 1986: 222)

No texto de Stevens perpassa o conceito contrapontístico de real-irreal, fruto da imaginação que configura o mundo, pondo ordem e sentido às coisas. Na minha opinião, Hill não se situa exactamente neste universo mas abre as portas à complexidade, introduzindo ideias e visões

diferentes e até contraditórias. No poema “The Masque of Blackness” Hill faz alusão ao “caos da escuridão” que pode ser a obra imaginativa, a arte que é criação e, como tal, apela à decriação.

Tendo presente o diálogo de Hill com Wordsworth, Bonhoeffer, Weil e Stevens, é plausível referir que todas essas posições subjazem ao termo “decreation” nestes poemas, embora a visão de Stevens seja linear e agnóstica, o que não é o caso dos outros supracitados. Com efeito, na sequência “Lachrimae” Hill ressalta a *kenose* do Crucificado, a *kenose* do contemplador do Crucificado, a *persona* dos sonetos, e a *kenose* do artista e da sua obra. Hill não se mascara simplesmente sob a forma da *persona*, antes, deixa-se despojar de si mesmo, para dar uma maior liberdade à *persona*. De um modo mais englobante, poder-se-á dizer que o pano de fundo destes sonetos e, em particular, de “Lachrimae Antiquae Novae”, que será agora objecto de análise, é a crença e a descrença, o amor complexo e dramático e a indiferença agnóstica do mundo contemporâneo face a Cristo que a *persona* traz ao corpo da poesia na sua meditação. Observemos, então, este poema:

LACHRIMAE ANTIQUAE NOVAE

Crucified Lord so naked to the world,
You live unseen within that nakedness,
consigned by proxy to the Judas-kiss
of our devotion, bowed beneath the gold,

With re-enactments, penances foretold:
scentings of love across a wilderness
of retrospection, wild and objectless
longings incarnate in the carnal child.

Beautiful for themselves the icons fade:
the lions and the hermits disappear.
Triumphalism feasts on empty dread,

fulfilling triumphs of the festal year.
We find you wounded by the token spear.
dominion is swallowed with your blood (Hill, 1985: 150).

A *persona* dirige-se de novo directamente a Cristo Crucificado que, apesar da sua nudez perante o mundo, passa, no entanto, despercebido perante este mesmo mundo, sendo de novo entregue pelo beijo dos que se intitulam seus amigos. Esses falsos amigos inclinam-se perante o ouro, ídolo poderoso da sociedade contemporânea, retomando-se assim neste soneto o ambiente de “The Masque of Blackness”. Há um “at-one-ment” entre o Cristo da cruz e o Cristo, criança inocente. Os anseios que se incarnam nesta criança parecem ao mundo, estranhos e abstractos. A *persona* do soneto reflecte com tristeza, no penúltimo terceto, sobre o destino dos ícones em paralelo com o desaparecimento de um determinado mundo religioso, o dos eremitas, substituído por um triunfalismo vazio e pavoroso. A expressão, “the icons fade” deste soneto religa-se ao “Jesus faced man.../ fades now among the fading tapestries” do soneto “Martyrium”, realizando um at-one-ment de perspectiva.

O último verso, “dominion is swallowed with your blood” suscita problemas particulares de interpretação. Por um lado, o domínio e o sangue de Cristo parecem partilhar do mesmo destino, serem consumidos ou mais concretamente desaparecerem da vista de qualquer modo, o que não parece ter consistência dentro do poema. Mais plausível parece ser a referência à celebração da Paixão de Cristo pela Igreja oficial onde o poeta pressente um vão e tremendo triunfalismo que constituirá uma lança simbólica que de novo fere Cristo. Esse aspecto triunfal constitui para Hill uma forma de domínio que coabita com a celebração da morte de Cristo e inclusivamente com a comunhão do corpo de Cristo.

Este soneto parece ser uma narração sincopada da paixão de Cristo por parte da *persona* que medita. As lágrimas deste poema actualizam aquelas vertidas na Paixão de Cristo: lágrimas antigas e novas. Kazin considera que aquele que medita é um traidor: “Here the

speaker insists more explicitly than before that the traditional terms of devotion (and “devotion” itself, or meditation) are a betrayal of Christ –like the Judas-kiss, a public betrayal masquerading as an act of love.” (Kazin, 1979: 53)

Kazin exprime de uma forma redutora, simplista e distorcida a relação paradoxal do crente com Deus materializada na meditação da *persona*. Na nossa opinião, Hill parte do sentido da meditação, enquanto atitude pessoal de contemplação, a qual é realizada pela *persona* do soneto. Será esta que desmascara as atitudes de traição que, na minha opinião, se situam ao nível de comunidades que realizam actos públicos, ritos, mas que caem num vazio de sentimentos cristãos, adoptando processos que não se coadunam com o cristianismo.

“Lachrimae Amantis” é o último soneto desta sequência onde a *persona* se mostra desconcertada perante o amor do próprio Cristo que a procura insistentemente, sem encontrar a devida correspondência. Se, por um lado, sente atracção e desejo de comunhão com Cristo, por outro, o seu coração fecha-se a esse contacto, provocando uma nova chaga que sangra. É o renovamento da Paixão de Jesus, como no soneto precedente, porém neste provocado pela *persona* que medita e que acaba por ser símbolo dos contemporâneos em geral e da própria humanidade:

What is there in my heart that you should sue
so fiercely for its love? What kind of care
brings you as though as strange to my door
through the long night and in the icy dew
seeking the heart that will not harbour you,
that keeps itself religiously secure?
At this dark solstice filled with frost and fire
Your passion's ancient wounds must bleed anew.

So many nights the angel of my house
Has fed such argent comfort through a dream,

whispered 'your lord is coming, he is close'.

That I have drowsed half-faithful for a time
bathed in pure tones of promise and remorse:
'tomorrow I shall wake to welcome him' (Hill, 1985: 151).

O primeiro verso deste soneto repete a ideia do soneto de Lope de Vega, poeta espanhol (1562-1635): "Que tengo yo que my amistad procuras?"⁵, traduzido em Inglês.

What have I that you sue for my friendship? What interest brings you, dear Jesus, to spend the dark winter nights at my door, covered in dew? Oh, how hard was my heart that I did not open to you! What strange madness was it if the cold frost of my ingratitude chapped the wounds on your pure feet! How many times did the angel said to me, 'Now, soul, look out of your window, and you will see how lovingly he persists in knocking! And how many times, oh supreme beauty, did I reply: 'I will open to-morrow', only to make the same reply upon the morrow (Cohen, 1965: 247)

Hill recorre à ironia através das expressões "religiously secure" e "will not harbour you", referindo-se à atitude interior da *persona* em relação a Cristo. À semelhança de sentido de "secure", "care" e "harbour", contrapõe-se o sentido circunstancial neste soneto. O coração humano, concretizado na *persona*, procura outra segurança que não em Deus e aí

⁵ Que tengo yo qui mi amistad procuras?
Qué interés se te sigue, Jesus mio,
que a mi puerta, cuberto de rocío,
pasas las noches del invierno oscuras

O quanto fueron mis entrañas duras
pues no te abrí! Que extraño desvarío
si di mi ingratitude el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!

Cuantas veces el ángel me decia:
"Alma, asómate agora a la ventana,
Verás com quanto amor llamar porfia!"

Y cuántas hermosura soberana:
"Mañana te abriremos" – respondia,
Para lo mismo responder mañana (Vega in Cohen, 1965: 247)

se recolhe como numa fortaleza, recusando e não abrigando o coração que, por amor, o procura, o de Cristo Crucificado. De realçar são igualmente os dois versos da segunda quadra: “At the dark solstice filled with frost and fire/ your passion’s ancient wounds must bleed anew” (Hill, 1985: 151). Enquanto no poema de Vega as chagas dos pés de Cristo secaram, em Hill as chagas da paixão sangraram de novo. As chagas sangram de novo, como as lágrimas do soneto “Lachrimae Antiquae Novae”, são antigas e novas; renovam-se, são revividas.

Há uma diferença de sensibilidade entre esses dois poetas, talvez devido ao tempo em que se situam, Vega no século XVI a XVII e Hill no século XX, e também talvez devido às distintas tradições poéticas em que naturalmente se situam, espanhola e inglesa, respectivamente. Embora Hill faça incursões nos poemas continentais, permanece britânico e mantém a sua originalidade ao fazer esta espécie de “at-one-ment”.

Dentro da tradição britânica, George Herbert poderá ser indicado como uma referência dentro deste tipo de meditação. Na citação de Herbert que se segue, é patente a admiração deste pelo facto de Deus, na sua grandeza, se ocupar do homem, fazendo ecoar as palavras do Salmo: “What is man, that thou art mindful of him? and the son of man, that thou visitest him?” (Psalm 8: 4):

My God, what is a heart,
That thou shouldst it so eye, and wooe,
Powring upon it all thy art,
As if thou hadst nothing else to do? (Herbert: 1994: 167).

No seu poema “Love” (III) (cf. Anexo, nº 2), Herbert exprime a diferença entre a plenitude do amor de Cristo e a do crente que sente a sua fragilidade e ingratidão: “I the unkinde, ungratefull? Ah my deare/ I cannot look on thee” (Herbert, 1994: 167).

Igualmente, não se pode deixar de referir a semelhança da expressão “At this dark solstice of frost and fire”, do poema de Hill, com “When the short day is brightest, with frost and fire, de *Little Guiding*, de TS Eliot. Efectivamente, *Little Guiding* e os poemas de *Burnt Norton*, *East Coker*”, *The Dry Salvages*”, fazem parte de *The Four Quartets*, obra de meditação de T. S. Eliot em que está presente a relação do homem com o tempo, o universo e o divino. Considera-se que *Burnt Norton* tem o ar como elemento dominante, *East Coker*, a terra, *The Dry Salvages*, a água e *Little Guiding*, o fogo. Se é óbvio que a água é o elemento fundamental em *The Dry Salvages*, assim como o fogo o é em *Little Guiding*, menos claro é no que concerne *Burnt Norton* e *East Coker*.

No sentido teológico, o fogo está relacionado com o poder do amor divino, as línguas de fogo do Pentecostes, representando o dom do Espírito Santo, como se vê em *Little Guiding* (11-12). Eliot define o dom pentecostal como ‘glow more intense than blaze of branch’ (LG 99). Mas o fogo também representa o sofrimento, a purificação, o ardor da paixão humana. A reconciliação do fogo e da geada não deixa de ser surpreendente. Eliot refere-se a um dia de sol a meio do Inverno que funciona como um momento de iluminação na caminhada obscura da relação do homem com Deus e, como tal, é eterno: “sempiternal”. Sai fora da rotina quotidiana, sai fora do tempo. Em *East Coker* este paradoxo está também presente: “flames on ice, cold that warms the heart” (162-166). Esta paradoxal reconciliação é cara igualmente a Geoffrey Hill, como se viu no poema que está a ser apreciado: “At this dark solstice filled with frost and fire/ Your passion’s ancient wounds must bleed anew”. Em Hill, porém, toma outra conotação, o que está em destaque não é o momento da iluminação, mas o da revelação da Paixão e da sua renovação; além disso, a sua leitura é também paradoxal. Para Hill, parece ser a *kenose* o momento alto da própria revelação. O leitor de Hill

poderá ter a mesma reacção do centurião romano que, assistindo à morte de Cristo, exclama: “Truly this was the Son of God” (Matthew 27: 54); ou poderá ter, outra reacção muito diferente, sem conclusão: uma interrogação perante o inexplicável da reconciliação de opostos.

O passo do poema “Lachrima Amantis”, em análise, articula-se igualmente com “Genesis” quando se refere ao encontro de Capricórnio e Zero: “Capricorn and Zero cross/ A brooding immortality” (Hill, 1985: 16). De acordo com a leitura feita no primeiro capítulo, há, por um lado, uma alusão à cruz e, por outro, ao nascimento de Cristo no ano zero, festejado no solstício de inverno, o que a alusão ao Capricórnio permite fazer. Este encontro do Cristo com o homem, a que se refere este soneto, passa-se na noite fria do solstício. A geada cobre o corpo de Cristo, como um amante, na poesia secular, procura a amada. De novo sobressai a semelhança com os poemas de S. João da Cruz e de outros escritores místicos, como já foi referido e com o livro poema do Antigo Testamento, o Cântico dos Cânticos.

Apesar da ambiguidade deste soneto, aliás, comum aos outros, pode-se constatar que este exhibe um progresso espiritual, na medida em que a *persona* está inegavelmente consciente do amor pessoal e fiel de Cristo por ela. Do mesmo modo, mais do que qualquer dos outros sonetos, este aponta para uma comunhão mística futura, cujos sinais precursores são as palavras do “anjo da sua casa” e o seu desejo actual, meio convicto, meio túbio de se encontrar com Ele. Hill não pretende apresentar em nenhum soneto uma comunhão consumada, deixando sempre a *persona* sem a consolação completa até ao fim, pretendendo possivelmente sugerir que essa comunhão é da ordem das realidades futuras. Os sonetos de Hill sobre o Crucificado diferem daqueles que simplesmente manifestam a fé na salvação de Cristo. São ambivalentes e dramáticos, acabam por reflectir a sua sensibilidade refinada e paradoxal.

É reveladora a declaração de Hill em *The Poetry Book Society Bulletin* (1978 nº 89):

Although a poet must put a great deal of himself into his work I have never been able to agree with those who says that poetry is 'self-expression'. When I was twenty I thought that Eliot, at the end of the second section of "Tradition and individual Talent" was absolutely right; and at forty-six, having been taught to be broad-minded and wary, I still think that he was more right than wrong (Knottenbelt, 1990: 260)

Apesar de não ser expressão directa do eu, o poema não deixa de revelar, de uma forma ou outra, o seu autor, poeta secular com forte sensibilidade religiosa, vivendo numa época em que o religioso é politicamente incorrecto. Knottenbelt enuncia o facto de estes poemas serem actos de "pensamento e sentimento disciplinados", como se vê na citação seguinte, o que merece ser sublinhado, uma vez que também revelam o apreço de Hill pela disciplina já acima evocada, e a dimensão didáctica que emana dos seus poemas. Pode-se dizer que Hill realiza um "at-one-ment" entre o sensível e o racional e, nessa medida, aproxima-se de Southwell:

The poems [of Lachrimae] are exemplary acts of disciplined thought and feeling created by a modern secular poet with a deeply religious sensibility aimed at a modern audience living in a religionless age. In this sense they are also strongly didactic, in the way Robert Southwell's writing was, which is unusual for Hill. He is saying that some kind of discipline, not necessarily as it belonged to those he echoes, is essential if we are to do anything meaningful with our lives. (Knottenbelt, 19 225)

A esse propósito a epígrafe retirada de Southwell - "Passions I allow, and Loves I approve...", ganha também cor. Mesmo quando Hill inverte os termos na "Pavana Dolorosa", eles não deixam de sublinhar uma certa disciplina, independentemente da interpretação que se lhes atribua. Com efeito, eles são um apelo a um estilo de vida mais comprometido com valores ou, pelo menos, atormentado por os não

atingir. Esta preocupação sobressai nos seus poemas, tomando neste último soneto de “Lachrimae” a forma do remorso devido à distância entre o desejar e o realizar: “bathed in pure tones of promise and remorse”. É significativo que Hill se exprima em termos de remorso, dada a etimologia da palavra se encontrar no termo latino “remordere” como foi referido nesta tese (cf. 2. 2 p. 57).

Geoffrey Hill, reconhecendo a predominância do soneto em *Tenebrae*, sublinha no entanto, a sua continuidade com toda a sua obra precedente, na medida em que mantém uma coerência de princípio no que concerne o sentido da história e o sentido do lugar (*The Poetry Book Society Bulletin* (nº 89, 1978):

Tenebrae is my fourth volume of poetry (...). The dominant form in this collection is the sonnet. In other respects, though, it is a continuity. *Tenebrae* shares with *Mercian Hymns*, and indeed, with my first and second books, *For the Unfallen* and *King Log*, a sense of history (neither ‘Whig nor Marxist’) and a sense of place (neither topographical nor anecdotal). (Knottenbelt, 1990: 257)

Se é defensável a pretensão de Hill no sentido de manter uma certa linha de princípios, poder-se-á perguntar se “Lachrimae” não ocupa um lugar diferente, na medida em que se integra na tradição da meditação mística. Ela não revela uma posição política nem marxista nem *whig* ou liberal. Situa-se num outro universo, apesar de conservar a linha ambígua, religiosa e secular dos poemas de Hill. O facto de “Lachrimae” ter a forma de soneto não é inócuo. Realmente esta é a forma tradicional de poemas de amor e de poemas dirigidos a Deus de cuja ausência se queixava já George Herbert no seu soneto I:

My God, where is that ancient heat towards thee,
Wherewith whole showls of Martyrs once did burn,
Besides their other flames? Doth Poetry

Wear Venus livery? only serve her turn?
Why are not Sonnets made of thee? and layes
Upon thine Altar burnt? Cannot thy love
Heighten a spirit to sound out thy praise
As well as any she? Cannot thy Dove
Out-strip their Cupid easily in flight?
Or, since thy wayes are deep, and still the fame,
Will not a verse run smooth that bears thy name!
Why doth that fire, which by thy power and might
Each breast does feel, no braver fuel choose
Than that, which one day, Worms, may chance refuse? (Herbert, 1994:
168)

Por seu turno, Southwell, na dedicatória da obra *Saint Peter's Complaint*, baseando-se nas Escrituras, no Antigo e Novo Testamentos, mostrava a adequação da poesia sob a forma de sonetos ou hinos aos motivos religiosos. O poeta revela, assim, o alto conceito que tinha da mesma, contrapondo-se aos que consideram a poesia um género inferior, cujo objectivo é apenas a diversão ou expressão do amor simplesmente humano, independentemente de corresponder ou não à verdade. Aliás, os poetas pagãos também faziam poemas aos seus deuses:

THE AUTHOR TO HIS LOUING COSIN

Poets, by abusing their talent, and making the follies and faynings of loue the customarie subject of their base endeouours, haue so discredited this facultie, that a poet, a loue, and a lyer, are by many reckoned but three words of one signification. But the vanitie of men cannot counterpoise the authoritie of God, Who deliuering many parts os Scripture in verse, and, by His Apostle willing us to exercise our deuotion in hymnes and spiritual sonnets, warranteth the art to be good, and the vse allowable. And therefore not onely among the heathen, whose gods were chiefly canonized by their poets, and their paynim diuinitie oracle in verse, but even in the Olde and Newe Testament, it hath beene vused by men of greatest pietie, (P. 6) in matters of most deuotion (Southwell, 1856: 1).

Na verdade, Southwell convoca o próprio Jesus que cantou salmos depois da última Ceia, dando assim ensejo à Igreja de continuar a fazer o mesmo:

Christ himself by making a hymne the conclusion of His Last Supper, and the pageant of His Passion, gaue his Spouse a method to imitate, as in the office of the Church it appeareth; and to all men a patterne, to know the true vse of this measured and footed stile (ibidem: 1).

Entre os Apóstolos em quem Southwell também se apoia para justificar os poemas religiosos, estará particularmente presente Paulo, por exemplo, na Carta aos Efésios onde exorta os cristãos nestes termos:

Be filled with the spirit; speaking to yourselves in psalms and spiritual songs, singing and making melody in your heart to the Lord; giving thanks always for things unto God and the Father in the name of our Lord Jesus Christ (Ephesians 5:18-20).

O poeta escreve poemas também com o intuito de convidar outros a seguirem o mesmo caminho, para que seja manifesta a adequação da virtude e da poesia:

And, because the best course to let them see the errour of their works is to weave a new webbe in their own loome, I haue heere laide a few course threads together to inuite some skilfuller wits to goe forward in the same, or to begin some finer peece; wherein it may be seene how well verse and virtue sute together (Southwell, 1856: 2)

Tanto para Southwell, como posteriormente para Donne, Herbert e outros, os sonetos são particularmente adequados para poemas religiosos. Segundo Hart, opinião que partilho, os sonetos “Lachrimae” são uma forma pessoal e original da poesia meditativa:

Hill succeeds in creating a meditational poetry of his own that is at once dependent on the assumptions, expectations, and styles of past meditational poetry as well as critical of them. He recreates the form with such insight that it has all the vibrations of novelty (Hart, 1986: 222).

Hill é um poeta original, que não surge isolado de outros e que não se fecha no seu próprio mundo. Compreendê-lo é também tentar entrar

no mesmo diálogo que ele entrou com outros autores, sabendo à partida que é uma tarefa árdua e que numa tese poder-se-á apenas identificar ou esboçar este percurso. Com efeito, pode-se considerar que há nos escritos de Hill um triplo diálogo: com poemas de poetas, contemporâneos ou não, britânicos ou não, que têm um semelhante imaginário poético, ou simplesmente que, nos seus poemas, conjugam preocupações éticas e e estéticas; com ensaístas e pensadores que com ele partilhem preocupações literárias e éticas, mesmo quando se distanciam na sua especificidade; com uma tradição poética que se manifesta com muita clareza nos sonetos “Lachrimae” que é a tradição da Meditação Mística que se liga em primeiro lugar a Southwell, que introduziu a Meditação na Inglaterra, com os poetas metafísicos, com Lowell e Hopkins, e inclusivamente com Eliot, mostrando semelhanças e dissemelhanças, embora Hill, muitas vezes, use a pena para este último criticar.

Tendo feito alusão a Eliot no que concerne *The Four Quartets*, cumpre-nos esclarecer alguns aspectos que nos merecem particular atenção. *The Four Quartets*, conjunto de quatro poemas, podem-se considerar meditativos, uma vez que o seu autor neles trata temas relacionados com o sentido da vida, com o tempo e a eternidade, com a luz e as trevas, com o sentido de um mundo que apela à redenção. O tema do primeiro poema, “Burnt Norton” encontra-se logo nas três primeiras linhas em que o poeta estabelece um ciclo que vai permanecer ao longo do poema: “Time present and time past/ Are both perhaps present in time future,/ And time future is contained in time past.” Nesta perspectiva, o poeta encontra-se perante uma situação angustiante: “If all time is eternally present/ All time is unredeemable”. A consciência da incapacidade da redenção do tempo é surpreendida por ecos de passos que revelam a presença de um Outro e se apresenta como momento de

revelação que é uma experiência de intemporalidade: “to be conscious is not to be in time (BN 84). O tempo só permite uma consciência limitada: “time past and time future/ Allow but a little conscience” (BN 82-83), o que é um modo de proteger a humanidade de céu e da condenação: “flesh cannot endure” (BN 81), ou dito noutras palavras: “man cannot endure much reality” (BN78-81).

Esses momentos de iluminação são experiências intemporais que acontecem no tempo presente. O presente, envolvido que é no passado e no futuro, permite que o tempo seja redimido: “Only through time time is conquered” (BN 90). A redenção do tempo passa igualmente pela escolha deliberada da escuridão: “darkness to purify the soul/ Emptying the sensual with deprivation/ Cleansing affection from the temporal” (BN vv. 97-99). Eliot convida a uma descida que consiste num total despojamento, aproximando-se do conceito de decriação, em Bonhoeffer, Weil e Hill, embora ao nível poético, Eliot esclareça bastante em pormenor o seu sentido, e, por isso mesmo, empresta-lhe um tom essencialmente didático:

Descend lower, descend only
In the world of perpetual solitude,
World not world, but that which is not world,
Internal darkness, deprivation
And destitution of all property,
Desiccation of the world of sense,
Inoperancy of the world of spirit;
This is the one way, and the other
Is the same, not in movement
But abstention from movement; while the world moves
In appetency, on its metalled ways
Of time past and time future (Eliot, 1970: 22 – vv 115-127).

Paradoxalmente a quietude contrasta e coexiste com o grande movimento do mundo, com a dança cosmic na qual, desta forma, nela se insere: “the light is still/At the point of the turning world”. Em “Little Gidding” (129) essa dança é mais claramente revelada: a quietude que

torna possível o movimento é a dança de todas as coisas que têm significado na vida; sem essa quietude não há vida com sentido. Perante estes momentos de revelação ou da descoberta do sentido da vida, as palavras são inadequadas para as exprimir:

Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still. Shrieking voices
Scolding, mocking, or merely chattering,
Always assail them. The Word in the desert
Is most attacked by voices of temptation,
The crying shadow in the funeral dance,
The loud lament of the disconsolate chimera. (Eliot, 1970: 24 vv. 150-159)

As palavras não suportam o sentido que colocamos nelas, pois, como as criaturas humanas, estão sujeitas às forças da desordem e indisciplina. A verdadeira Palavra - o próprio Cristo - foi igualmente sujeita à tentação no deserto. Há uma ilação que se faz entre a palavra dos homens ou dos poetas e a Palavra, Cristo.

No segundo poema, “East Coker”, o modelo cíclico é evidente: “In my beginning is my end. In succession / (...)./ In my beginning is my end. Now the light falls”/... (Eliot, 1970: 28 - v1 e v14). O ciclo normal das estações é alterado, a primavera ou o verão introduzem-se no inverno (EC 51), simbolizando assim os momentos de revelação intemporais. Igualmente a intrusão do inverno no verão, da escuridão na luz, são expressões da experiência-modelo da disciplina, da morte, da entrega de si próprio cuja expressão mais radical é a Crucifixão.

Todos caminham para a escuridão: “O dark dark dark. All are going into the dark” (Eliot, 1970: 34 – vv 101). Todos caminhamos para a morte num funeral anónimo e sem morto: “nobody’s funeral for there is nobody to bury” (*Ibidem*: 36 – v 112). Por seu turno, a escuridão é benvinda como

algo que vem de Deus, ou pelo menos que a Deus conduz: “I said to my soul, be still, and let the dark come upon you/ Which shall be the darkness of God” (*Ibidem*, vv. 112-113). “So the darkness shall be the light and the stillness the dancing” (*Ibidem*, v. 129). A morte conduz ao nascimento: “the agony/ of death and birth”. Eliot apresenta um Cristianismo baseado no sacrifício e despojamento:

You must go by a way wherein there is no ecstasy.
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not (*Ibidem*, 38 – vv- 137- 146).

Fundamentalmente toda a terra é o nosso hospital: “The whole earth is our hospital” (*Ibidem*: 40 – v. 159). Somos, deste modo, pacientes no hospital nas mãos do cirurgião que é o próprio Cristo, cujas mãos sangram: “The surgeon himself wounded is plainly Christ ... hands bleeding” (*Ibidem*: 66-67).

O poema termina ansiando pela comunhão mais perfeita com Deus, onde não há lugar algum para o consolo: “For a further union, a deeper communion/ Through the dark cold and the empty desolation” (*Ibidem*: 49 – vv. 208-209).

Em “The Dry Salvages”, terceiro soneto deste ciclo, o poeta observa a situação do mundo contemporâneo, o mundo das máquinas e do progresso e constata que o homem não tem nenhum domínio sobre as poderosas forças da natureza, como pensa que possui. São adoradores das máquinas: “worshippers of the machine” (Eliot, 1970: 46 – v. 10).

Perante o mundo aparentemente sem sentido, a única resposta é a da Anunciação, a entrega de si próprio na humildade. Com efeito, a Virgem está particularmente presente neste poema:

Lady whose shrine stands on the promontory,
Pray for all those who are in ships, those
Whose business has to do with fish, and
Those concerned with every lawful traffic
And those who conduct them.

.....
Figlia del tuo figlio,
Queen of Heaven (*Ibidem*: 58 – vv. 172-181)

Não é de balde que o santuário da Senhora esteja no promontório, dada a proximidade do mar, pois o mar tem uma simbologia importante, de vida e de morte. Aliás, a água é o elemento marcante neste poema, igualmente com o símbolo da morte e da nova vida, da regeneração.

“Little Gidding” é o quarto poema. Deriva o seu nome da aldeia Little Gidding onde Nicholas Ferrar se estabeleceu em 1625, após ter abandonado a sua carreira como Professor em Cambridge e ter sido ordenado deão. Ferrar veio para Little Gidding, e aí estabeleceu uma comunidade em que associava a disciplina religiosa do culto com obras de caridade favor dos pobres e os doentes, implementando o estudo e trabalhos práticos e profissionais. É o símbolo da reconciliação da disciplina religiosa e da vida familiar.

O elemento fogo está presente no poema destacando-se o sentido teológico em que é associado às línguas de fogo do Pentecostes, dons do Espírito Santo (Eliot, 1979: 64 – vv. 11-12). Eliot define o fogo pentecostal como o clarão: “glow more intense than blaze of branch or brazier./ pentecostal fire” (*Ibidem*: 64 – vv. 9.10). Este signo está além disso associado à purificação das paixões através do fogo do amor divino. Como pano de fundo à presença deste elemento – fogo - estará a visão

de Londres a arder no tempo da guerra. A imaginação do poeta associa a pomba, símbolo do Espírito Santo, com os bombardeiros que cortam o ar, lançando chamas:

The dove descending breaks the air
With flame of incandescent terror
Of which the tongues declare
The one discharge from sin and error.
The only hope, or else despair
Lies in the choice of pyre or pyre
To be redeemed from fire by fire (Eliot, 1970:78- vv. 192-1989)

À maneira de “Génesis”, de Hill, as aves transformam-se em bombardeiros, mas aqui está logo presente a vertente da redenção pelo mesmo elemento que provoca a destruição: “to be redeemed from fire by fire”, daí a escolha entre “pyre” e “pyre”. Como nos outros poemas, verifica-se a insistência no desapego como meio de se unir a Deus:

There are three conditions which often look alike
Yet differ completely, flourish in the same hedgerow:
Attachment to self to things and to persons, detachment
from self and from things and from persons, and growing
between them, indifference (*Ibidem*:74 – vv. 141-144)

A libertação deverá vir não da diminuição do amor ou da indiferença, mas da expansão do amor sobre o desejo: “For liberation – not less of love but expanding/ Of love beyond desire” (*Ibidem*: 74 – vv. 149-150). O amor e o desejo equacionam-se, marcando-se a supremacia do primeiro sobre o segundo, embora incluindo-o. A alusão a *The Four Quartets* permite antever a semelhança e a diferença entre esses dois poetas e reinscrever Hill, através dos poemas de *Tenebrae*, na tradição meditativa.

Com efeito, o poeta faz um “at-onement” particularmente entre a poesia italiana e espanhola, e a dos poetas chamados “metafísicos”

ingleses, embora mantenha semelhanças com os outros poetas já referidos. A sequência “Lachrimae” pode ser mais especificamente enquadrada na literatura penitencial associada ao arrependimento de Madalena na maior parte dos “poetas metafísicos”: Herbert, com os poemas “Marie Magdalen”, “Praise” e “Grief”, Crashaw, com os poemas “The Teare”, “Mary Magdalene” or “The Weeper”, Vaughan, com o seu poema sobre Madalena. A título exemplificativo bastará citar o soneto “Grief” de Herbert para que se apreenda o espírito desses sonetos:

O who will give me tears? Come, all ye springs,
Dwell in my head and eyes; come, clouds
and rain;
My grief hath need of all the watery things
That nature hath produced: let every vein
Suck up a river to supply mine eyes,
My weary weeping eyes, too dry for me,
Unless they get new conduits, new supplies,
To bear them out, and with my state agree.
What are two shallow fords, two little spouts
Of a less world? the greater is but small,
A narrow cupboard for my griefs and doubts,
Which want provision in the midst of all.
Verses, ye are too fine a thing, too wise
For my rough sorrows ; cease, be dumb and mute,
Give up your feet and running to mine eyes,
And keep your measures for some lover's lute,
Whose grief allows him music and a rhyme ;
For mine excludes both measure, tune, and time :
Alas, my God! (Herbert, 1994: 144)

Eliot, no seu ensaio sobre Herbert, afirma que este é o único poeta dos chamados metafísicos cuja fonte da inspiração foi apenas a sua fé. Embora tivesse vastas relações na alta sociedade e um casamento feliz, escreve Eliot, foi, contudo, apenas na fé, na fome e na sede de religiosidade que se inspirou como poeta. Contudo, sublinha Eliot, todo o estudante da poesia inglesa devia estudar Herbert, independentemente da sua crença ou descrença religiosa. Faz referência especial ao

conteúdo dos poemas que constituem *The Temple*, como um registo de luta espiritual que devia tocar o sentimento e aumentar a compreensão dos descrentes, insensíveis um registo de lutas espirituais de um homem com capacidade intelectual e e intensidade emocional que trabalhou arduamente para o aperfeiçoamento dos seus versos (cf. Eliot, 1982: 259-261). Posteriormente, Hopkins seria um émulo da mesma têmpera. Por seu turno, Donne immortaliza-se na poesia amorosa e só mais tarde se dedicou ao verso religioso. Eliot considera que, apesar de os poemas religiosos de Crashaw serem os mais belos, ele seria de qualquer forma reconhecido como um poeta notável. Convertido ao catolicismo, teria sido, segundo Eliot, influenciado no seu percurso poético pelo poeta italiano Marino, pelo poeta espanhol Góngora, e pelos poetas jesuítas que escreveram em latim. Por outro lado, assevera Eliot, Vaughan e Traherne eram poetas com experiências místicas que teriam iluminado a sua poesia. Por seu turno, Andrew Marvel, também identificado como “poeta metafísico”, seria, ainda segundo Eliot, um mestre da poesia religiosa e secular. Eliot chama a atenção para a fusão e equilíbrio do intelecto e da sensibilidade na poesia de Donne e Herbert.

Geoffrey Hill ecoa neste âmbito Eliot ao considerar Herbert como o poeta que reconcilia a fé e o estilo, do mesmo modo que, na sua obra religiosa, Donne identifica o estilo com a fé. Hill considera estes como casos excepcionais, pois, para ele, a fé e o estilo são impossíveis de se reconciliar:

With Donne style is faith. (...). To state this is to affirm one's recognition of his particular authority in having achieved the equation; one recognizes also such authority in Milton and Herbert. They are not generally to be equated.

In most instances style and faith remain obdurately apart. In some cases, despite the presence of well-intentioned labour, style betrays a fundamental idleness which it is impossible to reconcile with the workings of good faith (Hill, 2008: 264-265).

Parece exibir-se aqui uma certa incoerência na perspectiva de Hill, somente compreendida na medida em que o poeta aspira àquilo que está acima do comum na relação da vida com a palavra. Contudo, parece ser esta a ambição do poeta que vê concretizado em Herbert, particularmente essa “impossível” reconciliação. Herbert, segundo Hill, reconcilia a doutrina e sentimento, o que as gerações futuras de poetas durante três ou quatro séculos não teriam podido realizar, o que demonstra o apreço que tem por Herder, que reconcilia o dogmático e o sentimento de tal modo que exprime consistentemente a realidade da sua vida:

Christian religious language has, over the past three or four hundred years, moved between doctrine and sentiment, at best like a shuttle, at worst like the Bishop of Llandaff whom Wordsworth likened to a drunk man having ‘business on both sides of the road’. In English, the reciprocal pull on the thread of doctrine with sentiment has never been more finely and more consistently worked than by George Herbert (Hill, 2008: 398).

Hill evoca o Prefácio de Isaac Watt às suas *Horae Lyricae* (1709) onde ocorre uma mudança de ênfase: “The wonders of our religion, in a plain narration, and a simple dress, have a native grandeur, a dignity and a beauty in them, though they do not utterly disdain all methods of ornament” (Hill, 2008: 398). A dignidade e grandeza que Hill atribui à sua religião é a base da sua concepção da sua poesia religiosa. Considera-se, assim, evidente a sua inclusão na tradição dos poemas meditativos, especialmente os que acabámos de brevemente analisar.

Segundo Martz, que se interessou pelo tema da Meditação e a investigou, esta tradição foi trazida à Inglaterra por Southwell, o qual foi influenciado pelo espírito dos ascetas e poetas místicos. Southwell é, segundo o mesmo autor, responsável pelo impacto da meditação e

devoção sobre os poetas religiosos do seu tempo. No entanto, embora haja poemas meditativos, identificam-se, porém, estilos diferentes. Refere este crítico:

We find Southwell composing meditative poems in the old Elizabethan style of Gascoigne and the poetical miscellanies; we find Crashaw composing meditative poems in the style of baroque; and we find Donne, Herbert, Vaughan, and Marvell composing meditative poems in what is usually called the metaphorical style. From this standpoint, we may go on to conceive the possibility that other poems in this genre exist among works of Milton, among the poems of Wordsworth and Coleridge, among the poems of Yeats and Eliot - to say nothing of the Psalms or of other poetry in foreign languages (Martz, 1954: xvi).

Na poesia religiosa da Inglaterra do século XVII a arte da meditação fundiu-se com a arte poética. Deste modo, o que está por trás dos poetas chamados metafísicos é a experiência da prática da meditação ou do contacto com os livros de devoção, então bastante populares. Nos meados do século XVI e princípios do século XVII surgiram tratados sobre meditação em número avultado. De Espanha veio o *Libro de la Oración et Meditación* (*Book of Prayer and Meditation*) de Frei Luis de Granada (1564) que se tornaria bastante popular na Inglaterra nos princípios do século XVII; da Itália veio *Il Combattimento spirituale* (*Spiritual Combat*) atribuído a Lorenzo Scupoli (1589); da França veio a *Introduction à la vie dévote* (*Introduction to Devout Life*) de S. Francisco de Sales (1609). Considera Martz: “There is, then, reason to consider the thesis that English religious poetry of the seventeenth century represents the impact of the continental art of meditation upon English poetical traditions.” (Martz, 1954:13)

O sentido da meditação entre os ingleses jesuítas do século XVII pode ser igualmente encontrado no tratado “The Pratical Methods of Meditation”, prefaciado pelo Jesuíta Richard Gibbons:

Meditation which we treat of, is nothing else but a diligent and forcible application of the understanding, to seeke, and knowe, and as it were to tast some divine matter; from whence doth arise our affectionate powers good motions, inclinations, and purposes which stirs us up to the love and exercise of virtue, and the hatred and avoiding of sinne (cit. Martz, 1954: 14).

A grande similitude existente entre os tratados de meditação deve-se à grande influência dos “Exercícios Espirituais” de Santo Inácio de Loyola. Martz chama atenção para o facto de a tradição da meditação ter uma forte ligação com a poesia dos nossos dias, como a referência a Yeats evidencia. Segundo Martz, a poesia meditativa dos nossos dias teve uma grande influência de Donne e Hopkins e de uma consequente influência dos métodos jesuítas. Hopkins pode ser visto como precursor de uma nova era de poesia meditativa (cf. Martz, 1962: 1-20. 67-70):

In thus recovering an ancient way of meditation, Hopkins might be seen as the forerunner of a new era of meditative poetry, represented in later poetry of Yeats and Eliot and found also in proportions of the work of Allen Tate, Richard Eberhart, Dylan Thomas, or Robert Lowell (Martz, 1954: 4).

Hill parece testar a tradição de meditação na sociedade contemporânea. Medita sobre o Senhor Crucificado, o Seu amor e, por outro lado, a dúvida, a incerteza, a indiferença e mesmo a hostilidade de que é objecto. Distancia-se do modo confessional, como em muitos outros poemas, fazendo ouvir a voz dos seus contemporâneos, permitindo assim ao leitor tomar uma posição crítica. Daí que as leituras ou interpretações sejam por vezes contraditórias. Propomos aquela que se nos representa como mais plausível dentro do contexto da obra de Hill. O que se pode com certeza afirmar é que Hill considera o tema da religião como uma realidade universal e, como tal, merece que sobre ela o poeta e o homem

intelectual, em geral, se debruce e se se posicione. A cultura ocidental, de um modo particular, não pode fazer tábua rasa de uma realidade que está na sua origem e no seu desenvolvimento, sem sacrificar essa mesma cultura nas suas próprias raízes e expressões vitais.

Por que razão Hill perspectiva a poesia como “atonement” é uma questão que a análise sucinta do seu Ensaio “Poetry as ‘menace’ and ‘atonement’” pretende realizar. A óptica que Geoffrey Hill desenvolve no seu Ensaio é a de um teorizador-poeta, cuja poética deriva da sua actividade criadora, cujo *corpus* teórico não serve unicamente para projectar uma luz sobre os seus próprios poemas, mas constitui um valor em si mesmo, especialmente como representante de uma poética ética eivada de um forte sentido religioso.

4. ATONEMENT” NO ENSAIO DE HILL “POETRY AS ‘MENACE’ AND ‘ATONEMENT’”

Após a breve reflexão sobre poemas em que Hill manifesta o sentido de “atonement”, será incontornável convocar esse tema a partir do Ensaio que ele lhe consagrou. Com efeito, na nossa perspectiva, “Atonement” pode ser um tópico nuclear na sua poesia e um princípio da sua poética, algo, aliás, que é reconhecido pelo Professor Ricks (Ricks, in Robinson, 978: 64). Este ensaísta considera, porém, que Hill não realiza plenamente este princípio, inclusivamente onde ambicionou pô-lo em prática com mais contumácia, isto é, nos poemas de *Tenebrae*, alguns dos quais foram analisados no capítulo precedente: “These poems put up a profound resistance to a central tenet of Hill inaugural lecture “Poetry as ‘menace’ and ‘atonement’”, acrescentando que é próprio dos poemas resistirem aos melhores princípios. Além disso, coloca algumas objecções ao próprio princípio, como também foi referido no mesmo capítulo (cf. 154).

Se Hill define a poesia como “menace” and “atonement”, consideramos, porém, que o “atonement” é o objectivo embraiador da sua poesia, a energia que preferencialmente a faz nascer e atingir a sua identidade própria; a ameaça será uma oposição, um desafio que o poeta terá que enfrentar e que porventura permanece após a elaboração do poema. Deste modo, a relação entre essas duas forças constituirá a dinâmica criadora da produção poética. Afinal, Hill não separa a poesia do processo de fazer poesia que lhe está intimamente ligado.

Embora o poeta reivindique que o seu tema é uma simples fusão e confrontação de dois lugares-comuns modernistas, acaba por logo de seguida afirmar que a sua escolha constitui um desafio: “(...) the real

challenge: that of resisting the attraction of terminology itself, a power at once supportive and coercive” (Hill, 1985: 1). Um desafio nunca é uma simples fusão, é algo que remete para um esforço notável, como aliás ele mesmo considera quando refere que na sua poética se revela como um “atonement”, o que implica a ideia de sacrifício. Se a linguagem é o meio através do qual o poeta se exprime e permite que outras vozes emerjam através dele, sendo, nesse aspecto, um suporte, um apoio, também é o meio do qual se pode tornar refém. Assume, assim, a maior relevância o título e, obviamente, a reflexão que aí sintetiza, “My Word is my Bond”; título também ambivalente porque, por um lado, denota uma certa dependência em relação à palavra, e por outro, um compromisso.

É na tensão e ambivalência da linguagem que se concebe a elaboração da sua poesia e inclusivamente da sua prosa. Como refere Vincent Sherry, Hill não constrói um único argumento: “He is not constructing a single linear argument: his prose is the texture of a sensibility that is complex, learned, rich, yet sometimes irritatingly fussy fidget. (...) His essays like his poems, avoid final statements, clarity of thematic outline.” (Sherry, 1987)

Apesar de concordarmos com esta afirmação, consideramos dever investigar o seu discurso, essencialmente centrado na linguagem, e o processo de escrever poesia, o qual constitui também um desafio para o leitor. Pretendemos, deste modo, perscrutar o sentido dos seus termos-chave e encontrar uma possível linha condutora, sem que isso signifique simplificar o seu pensamento, nem deturpar a sua perspectiva. Esses termos-chave podem ser entendidos como sinais que nos conduzem na nossa caminhada, à semelhança daqueles sinais luminosos de que fala Wittgenstein, como meios de ajudar o leitor a ultrapassar as armadilhas da linguagem:

Language sets everyone the same traps; it is an immense network of accessible wrong turnings. And so, we watch one man after another, walking down the same paths and we know in advance where he will branch off, where walk straight on without noticing the side turning, etc., etc. What I have to do then is erect signposts at all junctions so as to help people past the danger points. (Wittgenstein, 1988: 25e)

Hill, poeta e crítico literário, está essencialmente ocupado com a exploração dos recursos da linguagem com toda a sua complexidade e espera do seu leitor uma atitude idêntica, acreditando nas potencialidades ambíguas da linguagem. Os sinais de Hill não são simplesmente luminosos, mas também e essencialmente nebulosos, e o leitor terá de aceitar passar pela nebulosidade para se abrir a um leque de sentidos e sons, a um horizonte poético mais vasto e mais denso. “Atonement” é um desses termos-chave que ele apresenta como tema do seu ensaio, percebendo-se deste o início que a “ameaça” é algo com que o poeta se defronta tanto durante como após a elaboração do poema, como foi acima referido, mas não o objectivo procurado.

O ensaio apresenta-se desde o início como testemunho de um poeta cuja teoria se apoia na sua prática, embora ao longo do seu ensaio se perceba que ele quer abranger outros escritores, o que alarga o campo de visão do leitor. Mas a sua prática pessoal é incontornável. Hill concebe este ensaio quando escrevia *Tenebrae*, o último livro de poemas incluído em *Collected Poems*, o que corrobora, a título especial, o próprio tema do ensaio, o qual era originalmente uma conferência inaugural sua na Universidade de Leeds em 1977. Aquilo que Hill afirma no ensaio, é algo que o leitor da sua poesia já está preparado para compreender. Geoffrey Hill elucida-nos quanto à motivação e percurso intelectual e experiencial que o conduziram ao tema ali tratado: “I cannot disguise from myself that I have been drawn towards my present theme by way of the technical and

metaphysical problems which I have encountered as a practitioner of verse.” (Hill, 1985:1)

Consideramos que o conceito de “metafísica” deve ser enquadrado na perspectiva do teólogo protestante, D. M. Mackinnon, que Hill convoca neste ensaio. Mackinnon relaciona a metafísica com questões de verdade suprema ou falsidade que, no fundo, correspondem a questões ontológicas: “(...) questions of ultimate truth and falsity”, “ontological questions” (Mackinnon, 1974: 168). Com efeito, parece evidente que a própria crítica da poesia não possa prescindir de, pelo menos, um momento epistemológico em que considera a sua veracidade ou a falsidade e seja, porventura, confrontado com problemas metafísicos, no sentido em que Mackinnon e outros os concebem.

A poesia não se ocupa em transmitir mensagens apologéticas, mas toca a vida do Homem, com os seus problemas e os seus sonhos, com os seus sucessos e as suas derrotas. Acreditarmos que seja absolutamente normal que um poeta, reflexivo como Hill, e com uma preparação religiosa e uma preocupação teológica que emanam implícita ou mesmo explicitamente dos seus poemas, não pode deixar de ter sido confrontado com problemas metafísicos, sendo bastante evidente que tenha encontrado problemas técnicos ou formais.

Tendo presente esses pressupostos poderemos melhor compreender esta afirmação de Hill que, numa primeira leitura, parece não convocar problemas metafísicos:

Ideally, as I have already implied, my theme would be simple; simply this: that the technical perfecting of a poem is an act of atonement, in the radical etymological sense – an act of at-one-ment, a setting at one, a bringing into concord, a reconciling, a uniting in harmony; (Hill, 1984: 2)

O facto de Hill se referir a “technical perfecting of a poem” induz-nos à afirmação de que mais do que ao poema em si, o autor alude à sua elaboração, pois, de outro modo, mencionaria a “technical perfection of o poem”. De novo somos convidados a não separar o poema do acto da sua produção. A simplicidade que o autor preconiza para o seu tema está condicionada pelos termos “ideally” e “would”, que, neste caso, não nos parecem inócuos.

Se na origem do tratamento deste tema estão problemas técnicos e metafísicos, como afirma o poeta e crítico neste ensaio, a sua proposição, parecendo limitar-se ao aspecto técnico, causa uma certa perplexidade. O leitor tentará descobrir, para além ou através da técnica, um sentido ou sentidos, fazer um acto de “at-one-ment” do que o poeta diz e do que deixa adivinhar.

O que interessa sublinhar é a aliança indissolúvel entre problemas técnicos e metafísicos. O apreço de Hill pela união do sentido e do som manifesta-se na apreciação que faz de Yeats:

A poet [Yeats] who possesses such near-perfect pitch is able to sound his own conceptual, discursive intelligence The poet is hearing words in depth, and is therefore hearing, or sounding, history and morality in depth (Hill cit. Sherry, 1987: 83).

Para Geoffrey Hill o poeta que tenha uma elevada capacidade de manipular o som, de modo a atingir uma cadência musical quase perfeita, necessariamente exprime a história e a moralidade em profundidade, porque, no fundo, as palavras são eivadas tanto de história como de moralidade. Com efeito, os problemas metafísicos por ele abordados, encontram-se através da história e da ética, e da própria arte. A poesia procede da totalidade do Homem. Compromete, portanto, a inteligência, a imaginação, assim como o amor, a emoção, as paixões, as crenças e descrenças, as dúvidas e certezas, as aspirações e os receios, tudo o que

constitui a trama da vida humana no tempo e que, num dado momento, se faz poesia.

Para melhor se situar o ensaio, consideramos dever destacar a sua epígrafe que nos coloca perante a atitude complexa do poeta face o seu dom poético e, simultaneamente, nos abre a perspectiva teológica. Importa recordar que a epígrafe é retirada da obra do teólogo Karl Barth:

Thus my noblest capacity becomes my deepest
perplexity; my noblest opportunity, my uttermost
distress; my noblest gift, my darkest menace.

Antes de mais, Hill afirma o carácter não pacífico da alma do poeta que vive a angústia derivada do seu dom que é sempre acompanhado de ameaça, da mais sombria ameaça. Na sua poesia, Hill tenta estabelecer uma unidade ou um “at-one-ment” entre essas forças antagónicas que se encontram nele e nas palavras, na própria linguagem. É assim que surge o poema eivado de perplexidade e paradoxos, apresentando, através dessas dimensões, o questionamento da vida, do amor, da história da política e da religião que, obliquamente, subjaz a tudo, sustentada por uma forte cadência musical (“pitch”) e caracterizada pela economia e precisão das palavras.

Continuando a análise num plano meramente secular, não só através da poesia, mas também através do ensaio que está a ser abordado, pode-se compreender que a perplexidade para Hill, na sequência de Wordsworth, tem a força da ambivalência, onde o limite se torna força e a força é limite. A alusão a Wordsworth não é inoportuna, pois Hill refere-se a ele várias vezes, inclusivamente a propósito da ambiguidade e perplexidade. Geoffrey Hill é um poeta dos nossos dias, mas simultaneamente enraizado na tradição inglesa e aberto ao cosmopolitismo característico do Modernismo. Referindo-se a

Wordsworth, às suas palavras-chave, Hill faz a seguinte afirmação que também nos faculta uma maior compreensão de si próprio:

Those other Wordsworthian key-words ‘gleam’ and ‘perplexity’ gather their reciprocating force from this blank recognition: from the sense that without the perplexity there would be no gleam and the ‘blindness’⁶ embodies them both (Hill, 1984: 151).

Estão evocadas as possibilidades fecundas do poder da ambiguidade numa concepção propriamente hilliana que se aproxima de Wordsworth sem com ele se identificar. Para além da ambiguidade que reside no coração do Homem, Hill sublinha a que também existe na própria textura da linguagem e na relação do autor com essa mesma linguagem, concepção que o seu ensaio teoriza, constituindo um desafio e um paradoxal poder, almejando o “atonement” como objectivo e meio.

Para Wordsworth esse poder é prioritariamente um poder negativo e reside na pessoa, como se procurou demonstrar nesta tese (cf. páginas 201-202). A visão do poder negativo na concepção de Paul de Man pode ser elucidativa no presente contexto. Para este crítico, todos os textos têm a sua origem nos tropos e toda a linguagem enquanto tropo é sempre de privação. Quando escrevemos, declara De Man, somos dependentes dessa linguagem, e todos nós, à semelhança do “Dalesman” da *The Excursion*, somos surdos e mudos:

In writing, we are dependent on this language we all are, like the Dalesman in the *Excursion*, deaf and mute – not silent, which implies the possible manifestation of sound at our own will, but silent as a picture, that is to say eternally deprived of voice and condemned to muteness” (De Man, 1984: 80).

Segundo De Man, a relação do poeta com a linguagem é sempre privativa, limitada. Contudo, fazendo alusão à linguagem poética de Wordsworth, mais explicitamente à de *The Prelude*, afirma a validade

⁶ ‘Blindness’ é uma das palavras-chave de Wordsworth a que Hill se refere no ensaio

desta linguagem que ultrapassa as barreiras da limitação e da privação: “[it] is sustained beyond and in spite of deprivation” (Paul de Man, 1984: 73), diria Hill, na senda de Wordsworth: “gleam”. Assim, como se pode considerar que essas figuras emblemáticas dos poemas de Wordsworth são um gritante apelo à restauração, igualmente os poemas de sofrimento que Hill escreve e que fazem parte da *Collected Poems*, apelam igualmente à restauração à redenção ao “Atonement”.

Se a evocação de Wordsworth nos pareceu oportuna para melhor se perceber a epígrafe em questão, a referência a Barth afigura-se-nos exigível, pois permite situar a epígrafe no seu contexto que é o comentário deste teólogo ao capítulo VII da Carta aos *Romanos*, donde, como acima referido, a epígrafe foi retirada:

I find then, the reality of the law exposed in that, to me who would do good, evil is present. For I delight in the law of God after the inward man: but I see a different law in my members, warring against the law of my mind, and bringing me into captivity under the law of sin which is in my members (Romans 7: 20-21).⁷

Barth comenta a dualidade experimentada pelo Homem, na sua relação com Deus, entre o seu querer profundo de se conformar com a vontade de Deus e a lei do pecado inscrita na sua carne, na sua realidade de homem, por natureza, frágil, e que o impede de fazer o que profundamente quer. Daí, afirma a dramaticidade da desarmonia no interior do homem, ou mais especificamente, da harmonia em tensão. O homem que não sente essa dualidade e se sente unificado no seu ser é um homem acomodado que não reflecte sobre a sua relação com Deus, ou desconhece que a tem. Pensamos que estará aqui presente a dimensão ontológica da relação do Homem com Deus. A desarmonia é

⁷ Esta citação não é da Bíblia de King James, usada nesta tese, mas a transcrição da citação de Barth no seu Comentário. É uma tradução moderna.

também um sinal da transcendência do homem que se relaciona com Deus:

A man at one with himself is a man unacquainted with the great problem of his union with God. (...). By the law, through which I know God, I am enabled *to will to do good*: by the same law, through which I am known by God, my success in doing evil is clearly exposed (Barth, 1932: 266).

Hill tras põe estes sentimentos, para caracterizar a poesia, ou mais especificamente, para caracterizar o poeta enquanto autor. Aliás, para melhor situar a questão, é importante perceber o que refere Mackinnon, na obra acima citada, *The Problems of Metaphysics*, de 1974. Duas questões essenciais emergem desta obra, a saber, se temos conhecimento do transcendente e, em caso afirmativo, se podemos dizer algo sobre ele. Se, à primeira questão, a sua resposta é claramente positiva, a segunda parece mais complicada devido aos limites da linguagem com os quais terá de lutar quem se enveredar por esta matéria. A esse respeito, Mackinnon evoca Kant cujo pensamento considera fascinante, apesar de ser “uma amálgama de elementos díspares”. Contudo, é a ele que particularmente se refere no que diz respeito à metafísica, considerando que o seu ponto de vista é o mais significativo:

[Kant] sees the metaphysical as something lying beyond the frontiers of the intelligible descriptive discourse, yet as something that presses on us with a directness and an immediacy which requires no argument to convince us of its reality (Mackinnon, 1974: 55).

Para Mackinnon o transcendente impõe-se-nos praticamente não só pela ética, como defende Kant, mas também através da própria arte. A arte transcende-se a si própria, porque ultrapassa a simples percepção: “(...) a preoccupation with that which transcends because it goes beyond easy perception” (Mackinnon 1957: 145). Geoffrey Hill parece assumir

esta postura na sua poética, como aliás foi referido nesta tese em relação à transcendência na poesia de Hill: “That poetry makes its world from the known world, that it has a transcendence” (cf. p. 113 -114).

Deste modo, somos induzidos a ler os seus poemas não de um modo superficial, mas tentando descortinar o que está por trás da nuvem, por vezes escura. Com efeito, nenhum poema pode ser completamente obscuro, porque nenhum poema pode desinteressar-se completamente do sentido lógico ou inteligível, embora não se confine à veiculação de ideias. Numa das vertentes neotomistas essa questão é equacionada entre o sentido poético e o sentido lógico e, nessa linha, parece-nos pertinente recordar o que afirma Raïssa Maritain:

Le sens logique ou rationnel n'est pas exigible en poésie pour lui-même, il semble même extrinsèque à la poésie comme telle. Et cependant, d'une manière ou d'une autre, à un degré quelconque, il accompagne toujours l'œuvre poétique: ou bien d'une façon explicite ou bien en faisant implicitement appel au concours de l'intelligence (Raïssa et Jacques Maritain, 1938: 13)

Consideramos que Hill fez um “at-one-ment” entre o sentido poético e o lógico que lhe permitiu, garantindo a beleza imagística e sonora, suscitar questões ao leitor. Contudo, não se pode esperar que todos os poemas de Hill possuam uma dimensão metafísica, mas sim suspeitar que, por mais prosaicos que alguns possam ser ou parecer, o seu autor foi, provavelmente, confrontado com questões ontológicas e metafísicas. A outra questão, a sua luta com a linguagem, tema já abordado nesta tese, ganha mais força nos seus ensaios e será objecto de análises posteriores.

O ensaio que estamos a analisar pretende responder a essas duas interrogações: “‘Menace’ from what and to whom? ‘Atonement’ by whom and for what?” De um modo interrogativo esboça incipientemente uma

possível resposta, deixando perceber que nunca haverá uma resposta completa: “Is one offering to atone for the menace of one’s own jargon?” (Hill, 1985: 1). A resposta a essa questão terá de ser explorada pelo leitor a quem se deixa o trabalho, não de elaborar uma síntese, mas de aprofundar uma pesquisa com base no que o autor explícita ou elipticamente diz, sugere ou, simplesmente, refuta.

A atitude de Hill perante a palavra e o seu uso na poesia é, pois, reforçada pela sugestiva epígrafe referida. A sua vocação de fazer poesia é caracterizada de uma forma paradoxal e superlativa: a sua mais nobre capacidade, a sua mais nobre oportunidade e o seu mais nobre dom, são equacionados com mais profunda perplexidade, extrema angústia e mais escura ameaça. No entanto, a quem se debruce sobre ela, não pode deixar de perceber o brilho (“gleam”) da sua musicalidade e da profundidade do seu pensamento que interpela o leitor, como se pôde perceber na leitura proposta de alguns dos seus poemas, que considerámos emblemáticos dentro da temática escolhida.

Para Hill, o poema não é uma obra acabada e perfeita, permanecendo sempre imperfeita e apelando constantemente a uma perfeição jamais atingida. O sentimento de plena satisfação por parte do autor, que não será o caso de Hill, não se confunde com a perfeição objectiva. Consideramos ser nesta perspectiva que se deve compreender a sua opinião face às estátuas inacabadas de Miguel Ângelo: a sugestão de poderosas figuras que estão presas e procuram libertar-se, aplica-se com mais propriedade às artes da palavra do que à própria arquitectura:

That common-place image, founded upon the the unfinished figures statues of Michelangelo, ‘mighty figures straining to free themselves from the imprisoning marble’, has never struck me as being an ideal image for sculpture itself; it seems more to embody the nature and condition of those arts which are composed of words (Hill, 1984: 2)

Creemos ser legítimo afirmar que Hill destaca a poesia entre as artes que usam a linguagem. A poesia está intimamente relacionada com a vivência do homem concreto, com o mundo, o que lhe confere o carácter de imperfeição e simultaneamente constitui um apelo à totalidade e à perfeição, no fundo, a raiz da redenção: “However much a poem is shaped and finished, it remains to some extent within the ‘imprisoning marble’ of a quotidian shapelessness and imperfection” (Hill, 1984: 2).

Duas vertentes parecem presentes nesta afirmação: o poema nunca é uma obra acabada e nunca é perfeita, pois, está é feita do barro imperfeito do quotidiano dos homens; e nunca se conseguirá dizer na perfeição o que se pretende dizer, algo que radica na linguagem e no autor. Geoffrey Hill considera a arte que usa a linguagem como a mais impura das artes e, embora apenas faça uma alusão explicativa, a verdadeira explicação terá de fazer apelo à sua própria poesia, sobretudo aqueles poemas, como por exemplo os sonetos “Annunciations” acima analisados, e os poemas sobre o Holocausto onde se sublinhou este aspecto.

Na nossa perspectiva, estes sonetos podem ser considerados uma *teoria-prática sobre a poesia*, dando realce à sua origem e conclusão em que está implicada a palavra e a sua relação com o mundo. Hill é um *poeta de encarnação* e não é por acaso que dá o título de “Annunciations” aos sonetos que caracterizam iconicamente a sua poesia e a palavra com tudo o que têm de impuro e veladamente luminoso. Os poemas sobre o Holocausto, sobre os que foram perseguidos ou mortos por causa das suas ideias, o sofrimento e a morte que percorrem os caminhos da história, os poemas de amor, onde é sublinhada a imperfeição, como o amor do poeta Sebastian Arruruz e mesmo a violação e comercialização do amor, também presentes em “Annunciations”. Toda esta trama de violência e sofrimento apela à redenção, ao “Atonement”. Aliás, a imagem

das estátuas inacabadas de Miguel Ângelo, lutando por uma libertação, aponta para um potencial de redenção e de libertação que existe nas palavras e à qual o poeta dá forma.

Porém, perante todo o diversificado material humano e linguístico que habita o poeta, difícil se torna chegar ao momento de uma satisfação plena com o que escreve. No entanto, existe o momento de uma satisfação relativa que é aquele em que o poeta sente ter concluído o seu poema: é o momento da realização do “atonement” através do “at-one-ment”. Nesta linha, Hill apresenta Yeats e T. S. Eliot como dois exemplos altamente ilustrativos do acto de “atonement”. Quando Yeats afirma: “(...) a poem comes right with a click like a closing box” (cit. Hill, 1984: 4), ele está a exprimir a sensação de alívio e de satisfação de um poeta cujo poema atingiu um aperfeiçoamento desejado. Por seu turno, Eliot, embora por outras palavras, exprime essencialmente a mesma ideia:

When the words are finally arranged in the right way – or in what he comes to accept as the best arrangement he can find – [the poet] may experience a moment of exhaustion, of appeasement, of absolution, and of something very near annihilation, which is in itself indescribable (*Ibidem*).

Christopher Ricks reage à apropriação que Hill faz das citações de Eliot e de Yeats para explicar o momento de “atonement”, considerando-as opostas - “(...) the words of Eliot are not at one with those of Yeats” (cit. Robinson, 198: 63), e afirmando que a agilidade ou facilidade expressa nesta frase de Yeats está longe de se reconciliar com dificuldade dolorosa e morosa em chegar a esse momento de “satisfação” da prosa de Eliot - “(...) a pained protracted refusal to click” (*Ibidem*), em que este confessa ser 'indescritível'. Acrescenta Ricks:

There cannot be a reconciling, a uniting in harmony, of Yeats’s and Eliot’s acts of witness here, any more than there can be of their

intransigently inimical poetry. Hill, who has chosen to write criticism in passionate praise of Yeats, has chosen not to write criticism at all of the poet even more important to his own poetry: Eliot (Robinson, 1987: 63)

Sendo a frase completa de Yeats, “The correction of prose, because it has no fixed laws, is endless, a poem comes right with a click like a closing box” (Eliot, 1957: 98), considera Christopher Ricks que estas palavras não se harmonizam com o sofrimento do poeta sobre o qual Hill se detém, o qual, aliás, seria mitigado se a poesia tivesse “leis fixas”. Mas a grande questão, refere esse crítico, consiste no facto de Hill não tentar unificar estas duas diferentes descrições do acto de “atonement” [(...) does not attempt to set at one these two different descriptions of the act of atonement” (Robison, 1987: 63)].

Consideramos que Hill não estava preocupado nem em explicar os contextos nem em tornar clara a sua ideia; as imagens também são os sinais luminosos e nebulosos. O que nos parece de realçar é o carácter literário do seu ensaio. Com efeito, este é um ensaio escrito por um poeta. Tanto na sua poesia como na sua prosa, Hill é sempre elíptico, críptico, deixando ao leitor a tarefa de prosseguir e interrogar-se sobre o que diz ou escreve.

Para o Professor Ricks não há possibilidade de reconciliação entre as poéticas de Yeats e de Eliot, as quais identifica como “inimigas”. Consideramos que não terá sido esse o objectivo de Hill. Com efeito, ele procede, antes, a uma reconciliação de duas frases que nasceram de situações diferentes e de poetas diferentes que chegaram a um resultado semelhante, que é o sentido de uma certa satisfação da obra concluída e não a apreciação das obras. Embora as poéticas de Eliot e de Yeats sejam distintas, não será diferente o esforço na sua elaboração. Se a citação de Eliot evidencia essa característica, também é conhecido o

esforço que Yeats despende na composição da sua poesia, como o próprio Hill acentua numa outra circunstância:

It is as though the very recalcitrance of language – and we know that Yeats found the process of composition arduous – stood for the primary objective world in one of his forms of cruelty and indifference; but also for that other objectivity, won through toil... (Hill cit.Sherry, 1987: 109)

Jon Stallworthy, baseando-se na autobiografia de Yeats, diz que esse poeta compunha lenta e penosamente:

He tells us in his autobiography that ‘five or six lines in two or three laboriously hours a day’s work, and I longed for somebody to interrupt me.’ His manuscripts show the slow evolution of his best poems, which sometimes began with a prose sketch, were then versified, and underwent numerous revisions. In many instances, even after the poems have been published, Yeats continued to revise them, sometimes drastically, in later printings. (Stallworthy, 1968: 19)

Para além da semelhança existente entre Yeats e Eliot no processo de criação poética, há igualmente a considerar que a Hill interessa unicamente a parte da frase de Yeats que citou e, como sempre, é fiel à sua característica de fazer alusões sem explicações acabadas.

A frase de Eliot, no contexto do ensaio “The Three Voices of Poetry”, revela que o poeta é como que atormentado por um impulso obscuro, enfeitado por um demónio contra o qual se sente impotente. O poema que escreve é uma forma de exorcismo deste demónio, a libertação de uma forte sensação de desânimo. Embora Eliot não aluda à expiação ou à redenção, podemos considerar a sua pertinência neste âmbito. Com efeito, o poeta experimenta um momento de exaustão, de aniquilamento, o que é uma forma de expiação, e, simultaneamente,

absolvição, pacificação, que se pode considerar um correlativo de “atonement”, como escreve Hill, ou de redenção. O próprio Hill diz que a exaustão que experimenta o poeta no fim da sua obra é um dom da arte criativa:

A certain kind of exhaustion can be a great gift to a creative artist, but it is not exhaustion which comes from from the attrition of daily life, for that is nothing but destructive. It's the kind of exhaustion that is involved with prolonged and intensive labour on the work in hand. (...); it can release quite unexpected graces of inspiration. (...) this inspiration comes at the end of a work, when may be only a word or phrase or a few sentences are wanting, and they will not come, and you struggles for hours, days, even weeks in agony of mind trying a hundred variants, and suddenly the word or phrase is there with that marvellous click like a closing box that Yeats talks about. (cit. Haffenden, 1981: 83)

Quando as palavras se tornam “at-one”, produz-se no poeta a sensação de que se deu um instante algo epifânico, sendo assim alcançado o “atonement”. Só a partir deste momento, o poeta entrega o seu poema ao seu destino independente, o que exige um certo “despojamento” de que Eliot se refere em *Four Quartets*, condição de transfiguração.

Geoffrey Hill amplia a sua reflexão a este nível através da convocação de Ezra Pound: “The poet's job is to *define* and yet again define till the detail of the surface is in accord with the root in justice” (cit. Hill: 3), e explica esta asserção da seguinte forma: “From the depths of the self we rise to a concurrence with that which is not self” (Hill, 1984: 3). Se há uma convergência entre a afirmação de Pound e de Hill, parece haver igualmente uma relação entre elas e o que Eliot diz acerca do demónio interior com que o poeta se confronta. Hill propõe um “at-one-ment” entre o “eu” e o “não eu” que habita profundamente o “eu”, ou, segundo a expressão de Pound, o esforço de harmonização da

profundidade com a superfície; isto é, do que vive no plano exógeno – no “interior do poeta”, com o que ele exprime em poesia.

Consideramos, deste modo, que as duas afirmações podem ser enquadradas na perspectiva de “atonement”. Poder-se-á questionar quanto à identidade desse “não eu” a que Hill se refere, se será possível identificá-lo com o demónio interior de Eliot ou se envia para a existência concreta e objectiva que interpela a subjectividade do poeta: o passado histórico tecido de paixões e angústias, paz e violência que se confrontam com a ansiedade e o sentimento de culpa do poeta, ou a própria divisão interior de que fala a *Carta aos Romanos* (cf. pp. 177-178), comentada, aliás, por Barth. Na nossa opinião, é tudo isso que se concentra na própria força coerciva da linguagem, e que faz com que a poesia permanentemente lute para se libertar do mármore da existência quotidiana. É essa a razão que justifica a afirmação de Hill, segundo a qual a arte feita de palavras é a mais impura das artes.

Hill será atormentado pelos males que, de um modo atroz, mancham a História dos homens, e que isso o habita, pelo que a poesia apresentar-se-á como uma forma de libertação. Nesse aspecto há uma semelhança com o que Eliot diz do “demónio” que habita o poeta e que o poeta exorciza quando chega a concretizar a poesia. A semelhança não significa, porém, sobreposição de identidade, pois, para Hill, a questão centra-se na própria linguagem, mantendo a máxima de que o poeta também é um homem dividido interiormente.

Eliot, no ensaio supracitado, “The Three Voices of Poetry”, defende que o primeiro esforço do poeta deveria consistir em atingir a clareza para consigo mesmo, para deste modo ter a certeza de que o poema é um verdadeiro resultado do processo pelo qual passou, fazendo notar que a pior forma de obscuridade é a do poeta que não foi capaz de se expressar claramente para consigo mesmo. Hill defende um trabalho exaustivo de

clarificação que a re-conciliação (“setting into one”) exige, e que é também um acto de “atonement”, como ele mesmo escreve noutro lugar, uma reconciliação, o que, uma vez mais, implica uma prova redentora.

Por seu turno, Pound defende um trabalho exaustivo que redunde em harmonização pormenorizada entre o que está na raiz do poema - a origem do poema, e o poema já realizado, o que exige um trabalho de clarificação. Para Hill, nisto consiste a unificação do “eu” e do “não eu” e noutros termos e com outros cambiantes, ao “demónio” de Eliot. Porém, o que Hill afirma fica aquém do que faz e do que escreve noutros passos ou momentos. Por conseguinte, toda esta gama de situações deve entrar em consideração para uma maior compreensão da questão.

Seja qual for a explicação, há algo que nos remete para um ressurgimento, noutros termos, da questão romântica do “*self*”, sem ignorarmos, sobretudo em Eliot, a sua preocupação em ocultar o “eu”. Eliot enfatiza uma noção de impersonalidade, através da qual defende a objectividade, em detrimento do subjectivismo e da expressão meramente auto-referencial. No ensaio “Tradition and Individual Talent”, Eliot refere a “contínua extinção da personalidade” (“continuous extinction of personality”) como exigência da submissão do artista a algo que é mais valioso do que ele, esclarecendo em seguida que só quem tem riqueza de personalidade e emoção é capaz de compreender o que significa esta asserção (cf. pp. 43-44). O facto de em “Four Quartets” usar o pronome pessoal pode ser entendido de modos diferentes, mas não cabe no âmbito deste trabalho desenvolver este tema, antes prosseguir neste passo a dialéctica do eu e não eu na perspectiva já iniciada. Já não é o confronto do “eu” com o objecto, a natureza, por exemplo, para penetrar no mistério da pessoa, na sua mente, ou no processo de desenvolvimento da sua mente, como por exemplo em Wordsworth, mas talvez seja o confronto do “eu” com a linguagem através dos seus labirintos e da sua

recusa em se deixar manipular. O poeta, também um ser decaído, não manipula a língua, tem consciência da sua complexidade como força produtiva e ameaçadora, portadora de luz e sombras. A poesia faz a redenção a partir da ameaça das próprias palavras, enquanto sujeito de forças que se repelem. Pode-se questionar se o tema do ensaio não estaria mais próximo do conteúdo se fosse “Poetry as ‘atonement’ of ‘menace’”.

Neste ensaio o poeta denomina “força coerciva” a indocilidade das palavras em se deixarem manusear. Para melhor se compreender o sentido da força coerciva da linguagem, temos de penetrar mais profundamente no pensamento de Hill e no próprio sentido de “atonement” que está em correlação com essa força.

Em “Redeeming the Time”, Hill refere-se à “inertial drag”, a resistência da língua à arte do poeta, uma força negativa contra a qual o poeta deve lutar: “(...) since language gravitates and exerts a gravitational pull” (Hill, 1984: 90); mas ela é também aquilo que torna possível a poesia. Em *Our Word is our Bond* o autor já não fala da “inertial drag”, mas usa uma outra metáfora “our word is our bond”, e localiza esta força negativa na linguagem comum.

No seu ensaio, “The Enemy’s Country”, o autor sublinha a importância da relação das palavras individualmente consideradas e a relação da obra literária com as condições que lhe são extrínsecas:

I take to signify the relation of word to word and the body of words to those contingencies and accommodations marginally glossed among the Laws of Nature in Leviathan: ‘covenants of mutual trust,’ ‘covenants extorted by fear’, ‘justice of manners and justice of actions’, submissions to arbitrement, etc.(Hill, 1991: xi)

Como foi acima referido, Dryden teve de fazer face às circunstâncias sociais desfavoráveis para se afirmar como poeta. Porém, manifestou nos seus escritos a resistência às circunstâncias; escreve Hill a propósito: “Dryden’s work manifests albeit with varying degree his command of the essential facts: That a poet’s words and rhythms are not his utterance so much as his resistance” (Hill, 1991: 4).

De acordo com esta perspectiva, Dryden teria vivido num “país inimigo” (‘enemy’s country’),⁸ o que exigiu dele um árduo trabalho e uma vigilância perante a ameaça dos que estão ‘maliciously in Ambush’. Para Hill, a arte de Dryden, assim conseguida, redime o facto de, apesar de ter de se adaptar, de conviver com o mundo que o rodeava, e produzir obras para esse mesmo mundo, conseguiu também resistir às circunstâncias.

Seja qual for o contexto, o poeta admite que as palavras tenham um poder coercivo que se exerce sobre as pessoas e que é sentido particularmente pelo poeta, cuja missão será a de redimir, reunir, reconciliar, sem fugir dessa força limitativa e, de certo modo, tirânica. O poeta vence, deste modo, a força coerciva da língua, procurando dar-lhe um novo sentido, a partir da riqueza de vários sentidos, e redimindo-a assim da força corrosiva do tempo. Não é um processo pacífico, mas fecundo, e a própria tensão não é negativa, mas motor da criatividade.

O poeta aceita este desafio da linguagem e, simultânea e perseverantemente, constrói o seu poema. Para este poeta e crítico, a linguagem é decaída, “fallen”, pelo que existe uma inevitável culpabilidade no próprio acto de se exprimir. O poeta terá de fazer um esforço considerável para resistir a este constrangimento e a poesia, arte feita de

⁸ O título ‘Enemy’s Country’ é tirado de Thomas Nashe e William e Davenant. Thomas Nashe na “Epistle Dedicatoire” de *Strange News*, recomenda o seu livro ao seu amigo Apis Lapis (Mr. Baeston): “Let it be the taske of thy best termes to safeconduct this book to the enemy’s country (Nashe, 1958: 178); Davenant, no Prefácio do Author: “To Gondibert” refere-se a: ‘the vast field of Learning, where the Learned ...lye... maliciously in Ambush’ [the author] ‘travails... through the Enemy’s Country.’ (cf. Hill, 2008:173)

palavras, só poderá ser concebida a partir dessa experiência que é um acto de “Atonement”.

Ora, para Hill, a linguagem do homem é o índice da sua natureza e não se pode separar a dimensão estética da dimensão ética:

I would find harder to disagree with the proposal that form is not only a technical containment, but it is possibly an emotional and ethical containment. One is constantly confronting and assessing the various kinds of moral and immoral pressures of the world, but all these things happen simultaneously in the act of self-critical decision (Hill cit. Knottembelt, 1990: 261).

Hill preconiza uma poesia emocional, como o diz no ensaio “Poetry as ‘Menace’ and ‘Atonement’”: “Milton’s dictum that poetry, though ‘less subtle and fine’, is ‘more simple’ sensuous⁹ and passionate’ than rhetoric is a saying to which I am sympathetically inclined” (Hill, 1984: 1)¹⁰

No entanto, a língua, elemento em que o poeta trabalha e através da qual a sua obra é julgada, dificulta a clareza da característica da poesia; isso porque a linguagem é “decaída”. A concepção da linguagem decaída está em relação com a humanidade decaída e a crença no pecado original, (*Fall*) ou no pecado que fez com que os homens tivessem perdido o estatuto de inocência e da harmonia inicial. Está aqui obviamente subjacente a ideia da criação e da queda e a necessidade da purificação, reconciliação e redenção, ultrapassando, embora implicando, a simples concepção do carácter coercivo. Existe assim um potencial de

⁹ Sensuous- Aparentemente inventado por Milton para evitar certas associações à palavra *sensual* (cf. Hill, 2008: 274)

¹⁰ Esta citação foi retirada da versão incluída em *The Critical Writing of Geoffrey Hill*. Julgamos que se deverá ao facto de Hill ter verificado que a palavra “simples” não se adapta perfeitamente ao seu poema. Segundo alguns críticos, isso é devido à repetição desta citação à saciedade.

redenção, de libertação no interior dessa linguagem decaída, fruto também da humanidade decaída em quem permanece o desejo de libertação.

Hill elucida que o desenvolvimento do seu tema se faz sob a forma de mimese, conceito que emerge da perspectiva de Auerbach, e da de D. M. Mackinnon, percebendo-se, porém, que Hill se aproxima muito mais de Mackinnon do que Auerbach. Com efeito, para este último, a mimese é o método de colocar o problema de modo que a solução desejada esteja contida na própria forma como o problema é posto (cf. Auerbach, 1957: 366).

Refira-se que Hill mostra preferência pelo ponto de vista de Mackinnon quando este manifesta a relação da vida com a poesia, e o carácter não manipulador do poeta, ou de qualquer escritor. Para Mackinnon, a metafísica de Platão tem como ponto de partida a vida e morte de Sócrates. Trata-se, portanto, de uma pessoa concreta que viveu e morreu por causa da coerência entre a sua vida e as suas palavras, que foi motivo ou ponto de partida para a elaboração da sua teoria filosófica. Sem pretendermos fixar-nos na dimensão filosófica, consideramos poder afirmar que, tanto para Mackinnon como para Hill, só a excelência moral dá consistência à obra, a qual se torna inteligível se tem exequibilidade na vida, ou se, de algum modo, encontra nela a sua origem:

(...) that moral excellence achieved in and by an individual is properly taken as a point of departure (I have almost said the point of departure), for the revisionary metaphysician. This excellence is glimpsed as something unintelligible apart from the manner in which the man of whom it is predicated led his life (Mackinnon, 1974: 110).

Hill não se considera filósofo metafísico mas a perspectiva da mimese situa-se na relação da poesia com o mundo e não no simples

'domínio' das palavras pelo poeta, o que é diferente do que a citação de Auerbach deixa entrever. A mimese consiste numa concreção, uma simultaneidade de imagens, tendo a sua origem no mundo, na religião, na literatura, na história e que ele exprime em poesia. Este trânsito constitui uma provação para o poeta, semelhante ao sentido de culpa, acusação e auto-acusação, ligados à eloquência própria aos Românticos e que Coleridge resume nestes termos: "Poetry – excites us to artificial feelings – makes us callous to real ones" (Coleridge, 1957: 154).

O sentimento de culpa habita assim o poeta na sua própria actividade poética, e cremos ser isso parcialmente a ameaça de que fala no ensaio, embora, como foi referido e sugerido pelo autor, não se deva ignorar a força coerciva da linguagem, que consideramos poder identificar, em parte, como uma ameaça. Hill transmite a ideia de que o título que escolheu não é tão desafiante como possa parecer, e define-o pela negativa:

I have to say, therefore, that the 'menace' to which I propose to refer is not that species of anti-bourgeois terrorism... Nor is the menace of the poetry of Négritude... Nor is that menace to which Hugh Kenner alludes in his epitaph for the American poet H. D.: 'Her grown life was a series of self destructions, her poetic discipline one of these (Hill, 1984: 4).

Apesar de ter consciência de um enfoque teórico contemporâneo, que, muitas vezes, se revela dominante, segundo o qual a arte seria destructiva e que toma a violência como sucesso, Hill distancia-se voluntariamente desta perspectiva: "I may chose to ignore this theory, but I can't seem to be ignorant of it" (Hill, 1984: 4)

Torna-se claro que não podemos inserir simplesmente a obra de Hill numa tradição determinada e conclusiva. A ameaça não é simplesmente a força coerciva da linguagem, mas com ela está

relacionada, é também o sentimento de culpa que acompanha a sua arte poética, na poesia e no processo de fazer poesia, de acordo com a visão do seu Ensaio. A culpa clama pela redenção, pelo que Hill apresenta de novo o tema de “atonement”, não o limitando a um simples “at-one-ment” técnico, mas relacionando-o com a literatura penitencial que, aliás, acrescenta, não ser desconhecida da idade moderna. Neste sentido, o termo “atonement” aproxima-se do conceito de expiação: “As for ‘atonement’, the modern age is not unfamiliar with a literature of penitence. There is even, one may add, a literature of penitential literature” (*Ibidem*).

Neste sentido, o poeta alude à apreciação que Thomas Mann faz da sua obra *Doctor Faustus*, a qual é importante para o conceito de literatura penitencial, motivo pelo qual a cita: “[Doctor Faustus] ‘is confession and sacrifice through and through’” (Thomas Mann, 1961: 175). Também para Hill, o pecado do protagonista da obra, o compositor Adrian Leverkühn, é semelhante àquilo que Jacques Maritain considera “angelismo”, referindo-se ao pensamento de Descartes. Segundo a interpretação de Nathan Scott (Scott, 1965: 53-54), assumido por Hill, esse angelismo consiste na recusa da criatura em se submeter ou deixar-se guiar pelas exigências da ordem natural criada.

Ao consultarmos o texto de Maritain, constatamos, porém, que a frase tem um cambiante um pouco diferente, embora no fundo acabe por ser semelhante:

Le péché de Descartes est un péché d’angélisme, il a fait de la connaissance et de la Pensée une Perplexité sans remède, un abîme d’inquiétude, parce qu’il a conçu la Pensée humaine sur le type de la Pensée angélique. Pour tout dire en trois mots: INDÉPENDANCE À L’ÉGARD DES CHOSES (Maritain, 1975: 297)

Jacques Maritain demonstra como o pensamento de Descartes não respeita a ordem de criatura humana na sua realidade corpo e espírito cuja forma de conhecimento parte do sensível para o intelecto, antes faz repousar o seu conhecimento na ideia. Nessa concepção, a percepção não tem por termo o objecto, mas a ideia, e não representa nenhuma realidade extra-mental. Esse tipo de conhecimento só pode ser de um puro espírito e não do homem:

Mépris du corps dans l'oeuvre de la science, refus de la connaissance animale qui nous lie d'abord à la création. Refus de cette condition proprement humaine de ne pouvoir connaître que par les sens et l'intellect ensemble ce que l'ange connaît par l'intellect tout seul Maritain, 1975: 312)

Consequentemente, Hill reflectirá nas consequências de um “angelismo” que, pairando acima das condições reais da existência e do Homem enquanto criatura espiritual e material com todas as consequências daí decorrentes, se guie simplesmente por ideias e, eventualmente, por ideologias que acabam por destruir o próprio homem. Esse “angelismo”, opina Hill, tem sido visto como o crime do capitalismo, imperialismo, tecnologias modernas e guerras tecnológicas. E neste sentido, acrescenta:

So there is a sense in which the modern artist is called upon to atone for his own illiberal pride and a sense in which he is engaged in vicarious expiation for the pride of the culture which itself rejects him. (Hill, 1984: 4).

Duas ideias aparecem, assim, claramente ligadas ao conceito de “atonement”, a expiação pessoal pelo próprio orgulho, simbolizado no orgulho de Adrian Leverkühn, redimido pelo seu sofrimento e a própria

confissão; a expiação vicária do artista pelo orgulho da cultura que o rejeita.

Mas, em que medida essa expiação é real e em que medida é puramente ficcional, alheia e indiferente à realidade humana em toda a dramaticidade? Será a arte e, nomeadamente a poesia, capaz de expiar ou redimir? Essa é uma questão que pretendemos auscultar através da poética de Hill, principalmente ao longo deste Ensaio.

É de salientar que Hill usou o termo “expiation” e não “atonement” o que nos legitima a, um título suplementar, considerar o sentido de “atonement” para além do horizonte de expiação, embora o possa implicar, como já se referiu nesta tese (cf. supra p. 35-36). Noutras instâncias usa outras expressões ou ideias. O poeta faz a expiação vicária através do seu poema (cf. supra). O facto de Hill se referir a uma expiação “vicária”, pode indiciar uma perspectiva da sublimidade da missão do poeta: “my noblest gift”. Ecoa a missão do poeta do “Genesis”, poema de juventude. Se no “Genesis” esta missão foi essencialmente a de criador numa participação com Deus, a perspectiva da redenção foi, porém, firmemente esboçada.

Neste passo do Ensaio ocorre como que uma “transferência” da missão de Jesus ou do sacerdote para o poeta que, neste caso, expia os pecados, entenda-se, os erros da sociedade. Quando Hill quer mencionar “expiação” usa o termo adequado, “expiation”, que é um termo mais restrito do que “atonement”; aliás, uma das expressões do mesmo.

Segundo Leopold Sabourin S.J., a Reforma marcou uma nova tendência na exegese e na doutrina. No que diz respeito ao tema em questão, é importante sublinhar o interesse crescente dos reformadores pela concepção sacrificial da Redenção, tendo influenciado outros teólogos que não aderiram à Reforma (cf. Lyonnet & Sabourin, 1970:

190). Parece importante sublinhar que Sabourin emprega o termo “Redemption” e não “Atonement” que, neste contexto, seria empregue por um protestante anglófono, ou pelo menos da Inglaterra.

Afigura-se-nos ser atinente considerar a sequência “An Apology for the Revival of Christian Architecture in England” (*Tenebrae*) onde o conceito de “atonement” se apresenta na sua vertente de “expição vicária” pelo orgulho da Grã-Bretanha. Porém, não deixa de ser, simultaneamente, um “atonement” ético da história da Grã-Bretanha, na acepção usada no capítulo 2º desta tese. O contexto desta sequência é a história da Grã-Bretanha do século XIX, destacando-se o Império Britânico no centro da Inglaterra Vitoriana com o seu cientismo, o seu orgulho e as suas ambíguas expectativas. Considerada sobretudo como uma época de altas realizações humanitárias, de estabilidade na política externa, melhoramentos das condições de vida da classe trabalhadora, entre outros vectores eufóricos, também poderá ser vista de um modo mais crítico e menos apologético. Consideramos dever ser nessa linha que se situa a sequência.

Para Michael Roberts, esta sequência é percorrida pelo sentido de perda, reconhecimento das injustiças do passado e anseio de reconstruir a verdade histórica:

The sequence as a whole, whilst mourning losses, consistently acknowledges the oppression and injustices of the past, and the relative nature of nostalgic constructions of historical truth (Roberts, 19:50).

Partilhando desta perspectiva de Roberts, podemos concluir que Geoffrey Hill faz não só uma expiação mas uma reparação com o objectivo de reconstruir a verdade histórica. Não se fez alusão a esta sequência no capítulo sobre “Redenção da História ...”, porque foi escrita concomitantemente ou pouco antes do Ensaio “Poetry as ‘Menace’ and

‘Atonement’”. Pareceu-nos preferível a sua alusão nesta fase da tese onde ganha uma maior consistência dentro do tema, pois, como opina Ricks, Hill pretendeu através de “Tenebrae” ilustrar o “at-one-ment” e “atonement” (cf. pp. 153-154). São de ressaltar algumas características desta sequência que justifiquem a nossa asserção, destacando, antes de mais, o título e as epígrafes que são indicativos do tema da sequência.

O título é retirado da obra do arquitecto e crítico A W. Pugin que muito contribuiu para o renascimento da arquitectura gótica medieval na Inglaterra vitoriana. Defende Pugin que esse estilo se adaptava perfeitamente à Inglaterra do século XIX que preservara muito do seu antigo sistema, em oposição ao Continente, devastado pela guerra, revolução e secularização. Segundo este arquitecto e crítico, o renascimento do gótico está ligado ao patriotismo, ao enraizamento no passado, emergindo como uma alternativa ao caos industrial da Grã-Bretanha. Pugin sublinha a disponibilidade dessa arquitectura para testemunhar a fé e recuperar os laços sagrados que unem o homem ao seu passado: “(...) the venerable form and sacred detail of our national and Catholic architecture’ ought to be adopted ‘on consistent principle ... on authority ... as the expression of our faith, our government, our country’” (cf. Roberts, 1991: 52).

As epígrafes de Coleridge e de Disraeli denunciam o industrialismo e revelam a nostalgia do passado inglês. Enquanto para A W. Pugin a resposta à situação está no retorno à arquitectura gótica, o que denota uma certa regressão ao passado, característica do Romantismo de que Coleridge é exemplo. Para Coleridge o retorno à Inglaterra “platónica e espiritual” encontra-se na poesia, na tradição de Sydney, Shakespeare, Milton, Bakon, Swift e Wordsworth, enquanto para Disraeli a resposta é do âmbito político:

the spiritual platonic old England...
S. T. COLERIDGE, *Anima Poetae* (Hill, 1985: 152)

'Your situation, said Coningsby, looking up the green
and silent valley, 'is absolutely poetic'
'I try sometimes to fancy' said Mr Millbank, with a
rather fierce smile, that I am in the New World.'
BENJAMIN DISRAELI, *Coningsby* (Ibidem)

Como diz Sherry, o título e as epígrafes evocam uma sociedade tradicional e hierarquizada: "Together, the title and epigraphs frame his evocation [in the sequence] of a local, traditional, graded society" (Sherry, 1987:156). Esta asserção não anula a devida distinção entre o que o poeta escreve, dando voz à sociedade, e aquilo que o poeta sente. O que subjaz à escrita de Hill será, essencialmente, um sentimento de vergonha que implicará o pedido de absolvição e o desejo de redenção; algo que ele tentará realizar através da própria poesia, mais do que um sentimento de nostalgia. Aliás, essas epígrafes são mais o ponto de partida do poema do que a ilustração integral da sequência. Sem entrar em detalhes, podemos ver nesta Apologia uma dimensão ambivalente: a celebração da beleza da paisagem inglesa de outrora e o desejo de redimir esse tempo marcado por injustiças na própria grandiosidade que ostentou:

I think the sad serenity and elegance of the eighteenth century country house landscape was bought at a price. Not only the suffering of English labourers but also of Indian Peasants (Haffenden, 1981: 93).

A propósito do sentimento de nostalgia de que é alvo de críticas, Hill sustenta que só quem não prestou uma cuidada atenção à sequência poderá caracterizar o seu sentimento como nostalgia, o que considera uma injúria, pois o poeta pretende fazer um diagnóstico da sociedade em que a nostalgia está presente:

To be accused of exhibiting a symptom when, to the best of my ability, I'm offering a diagnosis appears to be one of the numerous injustices which one must suffer with as much equanimity as possible (Haffenden, 1981: 93).

Aliás, noutra ocasião, já tinha afirmado a distinção entre a nostalgia de um povo como tal e a sua posição pessoal perante a história que não é, de modo algum, nostálgica:

I think my sense of history is in itself anything but nostalgic, but I accept nostalgia as part of the psychological experience of a society and of an ancient and troubled nation (Knottenbelt, 1984:152).

Realmente, o poeta pretende celebrar algo que ele mesmo não apoia e com o qual não se sente conivente, como também não o é com o sistema social que o produziu. O seu objectivo é outro. Embora possa ser legítimo pressentir uma nostalgia da “green England”, importa recordar que o autor não se sente identificado com esta apreciação relativamente ao passado, com todas as injustiças que ele encerra. Com efeito, Hill denuncia-as e, ao fazê-lo, redime esse passado através da sua poesia:

The celebration of the English landscape is bound, in the texture of the sequence, with an equal sense of the oppression of tenantry. If one writes lyrics nostalgia is an essential element, naïve or malicious critics will say that the nostalgia must be one's own (Haffenden, 1981: 93).

Hill concorda com a afirmação de Haffenden, segundo a qual esta sequência é como a “Funeral Music”, simultaneamente cominação e aleluia. Poder-se-á concluir que é algo que justifica a expiação concebida pelo poeta. Através dela redime o tempo passado que também se repercute no tempo presente, do qual todos os britânicos se devem sentir solidários. Como já vimos acima (cf. pp. 41 ss.), a memória do passado faz parte da vivência do presente.

Podemos constatar a semelhança e a diferença face a Eliot nos *Four Quartets*: “Time present and time past/ Are both perhaps present in time future, / And time future is contained in time past.” (Eliot, 1970: 14 – vv. 1-3). Contudo, enquanto Eliot, por este motivo, chega à conclusão de que o tempo é irredimível (“If all time is eternally present/ All time is unredeemable”), sendo a redenção só possível na eternidade intemporal (Ibidem vv. 4-5) Hill considera o tempo redimível. A esse tema dedicaria, aliás, um ensaio, “Redeeming the Time”.

Nele Hill demonstra que o poeta redime o tempo através da sua obra. Essa redenção faz-se pela linguagem, porque é a linguagem que manifesta a culpa na sua resistência à arte. Aqui o “atonement” é redenção. Se a linguagem resiste, e nisso consiste o seu pecado, o poeta ao reconciliá-la, ao fazer “at-one-ment”, ao ponto de conceber uma obra de arte, faz com que ela se redima e, ao redimi-la, redime também o tempo que está como que encapsulado na palavra. O tempo é o tempo humano com toda a sua carga de experiências humanas ambíguas.

Parece-nos pertinente fazer o enquadramento desta visão hilliana chamando a atenção para alguns aspectos que consideramos essenciais no Ensaio “Redeeming the Time”, no qual ele questiona a ideia da linguagem como forma de comunicação racional. Hill contraria aí a concepção de Iris Murdoch, para quem a Europa, nos séculos XIX e XX, apesar da fragmentação, desunião e mesmo incoerência, pode ser considerada um mundo único onde é possível a comunicação sobre qualquer tópico. Para Hill, esta visão é problemática e enganadora, visto ser marcada por uma drástica quebra de ritmo e perturbação dos padrões da fala (cf. Hill, 1984: 84). A asserção de Hill não deixa de nos surpreender quando coloca o problema no ritmo (*tempo*). Com efeito, se a questão é de ordem racional, a questão do ritmo não deixa de causar perplexidade. Com efeito, parece existir alguma semelhança com o passo

de Coleridge acima citado (cf. p. 57-58), quando se refere ao uso dos parênteses num discurso que seja racional e emotivo, pois, o parêntese também constitui uma quebra, não só de pensamento, mas também de ritmo. Contudo, é a Hill que recorreremos para melhor compreender que o fulcro da questão está na resistência da linguagem:

An enquiry into the nature of rhythm must first attempt to account for the inertial drag of speech. Language gravitates and exerts a gravitational pull (Hill, 1984: 87).

O ritmo está prioritariamente ligado à linguagem falada, embora a ela não se restrinja; daí que a resistência letárgica da fala seja redimida pelo ritmo. A linguagem, enquanto capacidade de discurso ou fala, exerce uma força gravitacional, afirma o poeta-ensaísta. Na verdade, o signo que está na base de “gravitate” e “gravitational” é “gravity” que remete para duas dimensões correlativas: a atracção entre os corpos, transferida para a atracção entre as palavras, e a gravidade, enquanto força de atracção que a terra exerce sobre os corpos, transferida para a atracção àquilo que é terreno, carnal e até à própria corrupção, propriedades que se encapsulam na linguagem, como já tivemos ocasião de referir.

Poder-se-á depreender que a linguagem enquanto sistema e capacidade de discurso e a sua própria expressão oral é, muitas vezes, uma música dissonante e caótica, muito diferente da música das esferas (harmonia das esferas) da qual se falou pela negativa a propósito da “Funeral Music”. A missão do poeta, ou de qualquer outro artista da palavra, será a de a transformar numa sinfonia tão perfeita quanto possível, embora saiba que a sua obra permanece sempre imperfeita, ainda que apelando à perfeição. A missão do artista da palavra de “redimir o tempo” passa pela redenção do “ritmo”. Estamos perante uma outra expressão do “atonement”.

Michael Edwards defende a opinião de que a linguagem oral é regenerada pela linguagem escrita (cf. p. 30), o que, embora problemático em si, na prática pode ser defendido. Hill apresenta particularmente dois poetas que, de um modo especial, terão redimido o tempo: Wordsworth e Hopkins. A propósito do primeiro, cita três versos da “Ode Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”. Na 8ª e 9ª estâncias, o verso “Heavy as frost, and deep almost as life” que cede à pressão do hábito dos versos jâmbicos, é remido pelos dois versos que se lhe seguem e que quebram a continuidade com a sua simplicidade, brevidade e espontaneidade: “O joy! That in our embers/ Is something that doth live...”. [Wordsworth, vol I, 1977: 527]. O que a esse respeito escreve Hill é ilustrativo:

The Ode is indeed broken but that break far from an injury sustained, is a resistance proclaimed. If language is more than a vehicle for the transmission of axioms and concepts, rhythm is correspondingly more than a physiological motor. It is capable of referring, mimetically, deep shocks of recognition (Hill, 1984: 87).

Hopkins, numa Carta ao cónego Dixon, evidencia como Wordsworth, através desses versos, apreendeu o “choque de reconhecimento” que constitui algo de glamoroso no poeta e que Wordsworth exprime pela quebra do ritmo:

There have been in all history a few men, whom common repute, even where it did not trust them, has treated as having had something happen to them that does not happen to other men, as having *seen something*, whatever that really was ... human nature in these men saw something, got a shock ... in Wordsworth when he wrote that ode human nature got another of those shocks ... his insight was at its very deepest, and hence to my mind the extreme value of the poem ... The rhymes are so musically interlaced, the rhythms so happily succeeded (surely is a magical change ‘O joy that in our embers)... (Hopkins cit. Hill, 1984: 87)

Importa notar que essa musicalidade, nas perspectivas de Hopkins e de Hill, que o cita como o maior contributo ao estudo do ritmo, está associada a algo de extraordinário que o poeta, que assim compôs o poema, terá “visto” ou deslumbrado. Esse deslumbramento que parece algo de abrupto, um choque, será, portanto, a fonte da beleza do ritmo e da música. Segundo Hill, esta “mudança mágica” na “Ode Intimations of Immortality” é talvez o maior momento da poesia inglesa do século XIX.

Portanto, quando Hill se exprime em termos de “redimir o tempo” através do ritmo, ele evidencia a assunção de que isso só é possível a um poeta em que a natureza humana teve um choque de excelência. Hill sublinha a parte da citação de Hopkins que diz respeito ao conhecimento-visão de Wordsworth: “Wordsworth’s ‘insight was at its very deepest’ and he ‘saw’ rhythmically” (Hill, 1984: 88). Retomamos, neste passo, o que já foi referido no que concerne o conúbio entre a ética e a estética (cf. pp. 101-102, etc.), e especialmente quando se realça que a linguagem é um índice da natureza do homem. Deste modo, Hill faz o trânsito da linguagem para a caracterização do próprio autor que a usa, o que não deixará de surpreender. Na perspectiva de Eliot, Hill tentará ocultar a presença do “eu” autoral do poema, procurando salvar a objectividade da obra e porventura a sua universalidade, embora nunca se tenha referido a esse último aspecto. Hill contrapõe “selfhood” do poeta que escreve à “personality” do poeta, termo usado por Eliot (cf. p. 43).

Os exemplos que Hill menciona a propósito de Hopkins e que nos mereceram maior atenção, são citações que revelam o ponto de vista desse poeta a respeito do ritmo, ou aquelas citações em que Hill faz alusão à poesia e prosa de Hopkins que declara escrever num “sprung rhythm”. Esta caracterização do ritmo suscitou questões ao Padre Walter Ong, S. J., que toma como premissa que o ritmo da linguagem existe

antes de o poeta nascer; este nasce numa língua já existente e com um ritmo próprio:

If Hopkins' claims for his rhythm are acceptable, he must have been consciously or unconsciously, hearing it everywhere ... the rhythms of a language are already rooted when the poet arrives, and the real questions to be answered concerning Hopkins' sprung rhythm is, What was this thing he was discovering all around him? (Ong cit. Hill, 1984: 101).

Esta é uma questão que não cabe no âmbito deste trabalho, visto exigir um aprofundamento que nos afastaria do tema proposto. No entanto, interessa-nos perceber que a perspectiva de Hill nos faculta a compreensão de uma outra dimensão do “atonement”, a “redenção do tempo” através do ritmo. A visão hilliana é ilustrada também pela sua resposta à questão suscitada por Ong:

One answer to Father Ong's question 'what was this thing [Hopkins] was discovering all around him?' could be 'increasing tempo'; another answer could be 'the ambivalent power of "short words"'. The short words are neither rooted nor uprooted, graced nor ungraced; they may go with the 'tempo' or they may be to react against it. They are the most elemental material, and they are the abrupt selving of prayer: "We lash with the best or worse/ Word last!" (Hill, 1984: 101)

Essa afirmação de Hill também se compreende dentro da sua perspectiva da missão do poema católico, tomando como referência a leitura que faz de Hopkins. De um modo curioso, Hill compara a missão do poeta católico à missão da freira que diz ter cristianizado o seu “eu” mais selvagem. Essa perspectiva está patente no seu ensaio sobre Robert Southwell, referido nesta tese, sobretudo a citação na sua entrevista com John Haffenden (cf. supra p. 166-167).

Hill associa toda esta problemática ao martírio, particularmente aos mártires católicos do tempo da Rainha Isabel, destacando Campion e Southwell, para além dos mártires Cartuchos martirizados em 1535 em

Tyburn. Esses “ais”, adverte Hill, podem ser considerados como a reconciliação da disciplina mística da “oração curta” de paixão e fé com a melodia do canto gregoriano. Esta última asserção deixa-nos algo perplexos, visto relacionar os “ais” de sofrimento e oração ao canto gregoriano. Aliás, só um poeta será capaz de ver com verdade esta relação. Um crítico que seja também poeta tem uma forma de abordagem não só racional como sensível, apaixonada, como aliás Coleridge declara a propósito do discurso “racional e emotivo” (cf. pp. 58 e 266). No que concerne Hopkins, objecto de apreciação neste Ensaio, esclarece Hill: “To one with Hopkins’s theological and poetic discipline the cries could be more meaningfully assimilated into the liturgy and emblems of martyrdom” (cf. Hill 1984: 101).

O próprio Hopkins mostra o apreço pela melodia do canto litúrgico, dos salmos: “The only good and truly recitative is that of plain chant; ... It’s a natural development of the speaking, reading, or declaiming voice” (cit. Hill 1984: 102). Consideramos relevante o que escreve Donald Davie, que, apesar da crítica algo despropositada a propósito de Hopkins, faz esta afirmação esclarecedora quanto ao declínio do gosto da época a que Hill se refere, e ao lugar que os poemas de Hopkins têm neste contexto: “Much of his work, in criticism and poetry alike, is concerned with restoring to a jaded palate the capacity for enjoyment” (Hill, 1984: 103). A restauração é uma expressão de “Atonement”; situa-se dentro da perspectiva da Redenção.

É ainda Hill que, convocando, de novo, a linguagem e o ritmo com ela relacionada, mostra a resistência de Hopkins à decadência tanto sob o ponto de vista ético como estético: “(...) against all this [falling, decadence] Hopkins’s poetry established a dogged resistance. Both ethically and rhythmically, his vocation was to redeem the time” (Hill, 1984: 103).

A expressão “redimir o tempo”, que se tem vindo a expor, tem a sua origem na versão autorizada da Bíblia de King James, *Ephesians* 5: 15-16 - “see then that ye walk circumspectly, not as fools, but as wise, Redeeming the time, because the days are evil”, e *Colossians* 4: 5 - “Walk in wisdom toward them that are without, redeeming the time”. Embora as traduções modernas não falem em “redeeming the time”, mas “making the most of your time” ou “making the most of every opportunity”, fixamo-nos na versão de King James, visto ser a que Hill usa. A palavra grega usada é *exagorazo* que veio de duas palavras gregas *ek* (de,...) e *agorazo* que significa compra, aquisição, donde o termo redimir.

A palavra “tempo” não é inócua. “Kairos” (tempo), em grego, significa, não a sucessão de horas minutos e segundos mas um tempo determinado ou um tempo oportuno. Hill não se refere expressamente ao *kairos*, mas indicia-o: o tempo enquanto experiência de vida temporal, ultrapassando igualmente a visão de sucessão de minutos e segundos. A sua redenção faz-se pelo ritmo, como foi acima considerado. Trata-se de um “atonement” estético e ético e, conseqüentemente, uma transfiguração, porque a ética e a estética apontam para o transcendente que através delas se revela. Não é de balde que Hill usa esses termos emprestados à Bíblia e à Teologia, conferindo-lhes um sentido secular. Nesta perspectiva, o sentido secular aponta para o transcendente; transcende-se, o que é próprio da arte. Há como um movimento circular que parte do teológico para o secular e deste, através da ética e da estética, regressa ao teológico como uma perspectiva sugerida e aberta, nunca imposta.

O Ensaio “Redeeming the Time” é posterior a “Poetry as ‘Menace and ‘Atonement’”, porém, não podemos deixar de o mencionar a propósito deste, visto considerarmos constituir ele um inegável complemento, que em germen nele estava já contido. Aliás, o mesmo se pode dizer de “My

Word is my Bond” e “The Enemy’s Country”, já evocados nesta tese. Todos os poemas analisados na perspectiva da redenção ou “atonement” se esclarecem a luz do conjunto desses documentos. No fundo, através das diferentes expressões de “atonement”, estético ou ético, e mesmo teológico, subjaz a ideia de redimir o tempo histórico no qual se realizaram tantos actos de barbárie. Hill sente-se vocacionado sobretudo a expiar, a reparar, para redimir.

No que se refere à História da Inglaterra do século XIX, cujas consequências fazem directamente parte da vida de Hill e dos seus contemporâneos, mais se evidencia a consequente necessidade de expiação e redenção. A reflexão sobre o Ensaio “Poetry as ‘Menace’ and ‘Atonement’” dá maior amplitude e credibilidade à leitura já proposta dos poemas e também da “Apology” do livro *Tenebrae* que ocupa agora a nossa atenção. O poeta assume na sua poesia - e em si mesmo - os erros numa atitude de expiação, procurando redimi-los e lembrando os valores ou simplesmente características específicas inglesas como algo a ser preservado. É o sentido da História e da tradição, e o sentido da reconstrução e redenção.

A reflexão sobre “Redeeming the time” teve lugar no contexto da redenção da História em *Tenebrae* após ter evidenciado o carácter expiatório da poesia. O título do primeiro soneto da “Apology”, “The Quaint Mazes”, é retirado de *The Midsummer Night’s Dream* de Shakespeare, em cujo cenário crepuscular se situa o lamento de Titiana, rainha das fadas, perante o marido, Oberon (com quem estava sempre em conflito). Titiana explica que os emaranhados labirintos se tornaram indistintos, dificultando o encontro por falta de trilho: “and the quaint mazes in the wanton green, / For lack of tread, are undistinguishable” (Shakespeare, 1971: 203 vv. 99-100). Essa desolação e desordem estende-se aos animais, atingindo os homens e as suas tradições:

The fold stands empty in the drowned field,
And crows are fatted with the murrion flock
And nine men's morris is filled with the murrion flock (vv. 96-98).

.....
The human mortals want their winter here;
No night is now with hymn or carol blest (vv 101-102).

Titiana lamenta, assim, a decadência e a reclusão a que o seu povo estava votado. A confusão total é manifestada até na descaracterização das estações e a correlativa desorientação do próprio mundo em que já ninguém conhece a verdadeira identidade das coisas, entendendo-se o valor das mesmas:

The seasons alter.....
.....
The spring, the summer
The chiding autumn, angry winter, changed
Their wonted liveries; and the mazed world
By their increase, now knows not which is which
(Shakespeare, 1971: 203 vv. 107 e 110-114.)

O lamento da Tatiana (vv. 81-117) refere-se à perda de valores culturais, ao desprezo pelas tradições populares, à confusão, num enquadramento cósmico que denuncia a confusão do mundo. Esta visão ecoa no soneto "Quaint Mazes", de Hill. Com efeito, este aponta para um mundo que se tornou fantasmagórico pelo seu apego insistente ao passado vitoriano e racionalista - "it is to them we return ... / lords of unquiet or quiet sojourn,/ those muddy-hued and midge-tormented ghosts" (1ª estrofe - Hill, 1985: 152), entenda-se, para aquelas figuras que personificam a antiga ordem social. A 2ª estrofe introduz-nos na complexidade da religião do coração, ou pietismo, enredado nas religiões antigas expressas por "sacred well e hidden shrine" (*Ibidem*).

A exuberância da vegetação contrapõe-se aos fumos da Inglaterra industrializada: "blustery lilac-bush ... bloom/ Linnean pentecosts/ put their pronged light". A expressão "pronged light", remete para uma luz que

magoa, que fere, imagem reiterada em Hill (“wounds of light”, cf. p. 164). O paradoxo expresso por “chilly fountain burns” (2ª estrofe), parece evocar prioritariamente *The Little Gidding*, de Eliot: “the brief sun flames the ice” (Eliot, 1970: 64 – v. 5). Para este poeta, aquela imagem é sinal da presença divina num mundo devastado pela guerra, o que o leva a denominá-lo: “pentecostal fire/ In the dark time of the year between melting and freezing/ The soul’s sap quivers” [(T. S. Eliot, : 75) (vv. 5; 10-12)]. Segundo A. V. C. Schmidt, “Linnaean pentecosts”, do soneto de Hill, relaciona-se com o dom das línguas, o que é, aliás, algo de recorrente no poeta. De acordo com este crítico, opinião que partilhamos, é uma forma de re-sacralizar o ambiente normal com uma dimensão de transcendência, o que se coaduna perfeitamente com a visão circular já aludida:

Hill seems to see Linnaean’s classification of the world’s botanical species as exemplifying the Pentecostal “charism” of tongues – the finding of a universal language which all can understand. This achievement does not contravene, but springs from that ‘Religion of heart’ which he evokes as a part of the pre-industrial ‘spiritual old England’ of the epigram of Coleridge (Schmidt, 1985: 213).

Se subscrevemos a referência ao dom das línguas, fruto da religião do coração e a sua ligação à ‘Inglaterra espiritual’, também detectamos uma crítica, como os tercetos seguintes evidenciam: as consolações misturam-se à violência, a alegria é envenenada pelos hinos de servidão, delapidando os vestígios da cultura popular religiosa. O soneto termina com o fogo, não pentecostal, queimando uma cruz na Inglaterra verde, simbolizando todas as devastações paisagísticas, destruição de símbolos religiosos de outras religiões, sinal de iconoclastismo e centrismo religioso:

haunting the sacred well, the hidden shrine.
It is the ravage of the heron wood;

It is the rood blazing upon the green (Hill, 1985: 152).

De novo está-se neste soneto perante o “atonement” em que ocorre um “at-one-ment” entre a visão do texto de Shakespeare e o de Eliot. Por outro lado, há um “atonement” que é o de reparar para redimir.

No segundo soneto “Damon’s Lament For His Clorinda” (Hill, 1985: 153)¹¹, os fantasmas desaparecem e dão lugar a um lamento pelo desaparecimento da exuberância das árvores, cujas folhas são fustigadas pelos ventos, as pontes derrubadas pelas enchentes, pelas casinhas dos pastores ameaçadas e batidas pelo mar, e pela fugacidade do brilho do sol: “No sooner has the sun/ swung clear above earth’s rim than it is gone./ We live like gleaners of its vestiges” (Hill, 1985:153).

A morte não podia deixar de estar ausente nesse poema elegíaco: “knowing we flourish, though each year a child/ with set face of a tomb- weeper is put down/ for ever and ever”. É a ameaça da mortalidade à vida nascente. Toda essa imagem de perda e decadência parece um lamento a um racionalismo e cientismo frio, vazio de sentido e beleza: “Why does the air grow so cold?” (1º terceto) Uma pergunta absolutamente retórica que mais parece um sinal de alarme e que pode ser compreendida na perspectiva de T. S. Eliot: “Time present and time past/ Are both perhaps present in time future” (B.N. vv 1-2)

Os três sonetos que se seguem, compreendendo “A Short History of British India”, ilustram os crimes a que Hill faz referência - capitalismo, imperialismo, e que ele se propõe expiar para reparar. A submissão da Índia, cuja civilização remontava já há trinta séculos e que se deixou dominar, é paradoxal, como escreve no segundo soneto: “Suppose they

¹¹ Notas extraída de Henry Hart, 1986: 240: Damon é um músico comemorado na *República*, de Platão, que aparece em Milton e Marlowe; Clorinda, a irmã do pastor falecido, chora a morte de Sir Philip Sidney, em “Astrophel”, de Spenser. Ambos aparecem em *Clorinda and Damon*, de Marlowe.

sweltered here three thousands years/ patient for our destruction” (Hill, 1985:156). A resposta é ambígua e irônica: “Destiny is the great thing...” (*Ibidem*). Hill não restringe o seu lamento à sede de domínio e de poder do império britânico, estendendo-a à falta de resistência de uma nação tão antiga como a Índia. É por esse império, potência dominadora e dominada, que Hill faz uma expiação vicária. Embora a expiação não esteja implicada na “explicação” que Hill dá do conceito de “atonement”, está, porém, contida no mesmo Ensaio dedicado a este tema.

Nota-se uma evolução na explicitação do conceito de “atonement”, tanto sobre o ponto de vista literário como ético e estético. A perspectiva religiosa toma um lugar de relevo com a sequência “Lachrimae” que foi objecto de análise mais detalhada, em “The Pentecost’s Castle” e “Tenebrae”, apenas mencionados. Geoffrey Hill insere a concepção de “atonement” no contexto de literatura penitencial, enquadrando esta última num contexto mais vasto da relação entre a Teologia e a Literatura cujo estudo proliferou a partir dos anos 60, fazendo particular menção ao Professor Nathan Scott e aos seus colegas da Divinity School de Chicago que se basearam em Jacques Maritain, Paul Tillich e Bonhoeffer:

[They] have produced and have inspired others to produce a considerable body of criticism and exegesis which may fairly be described as being ecumenically nourished by the work of the Catholic Maritain and the Protestants Tillich and Bonhoeffer (Hill, 1985: 6).

Hill concorda com o ponto da situação levado a cabo por esses críticos, na sua maioria, teólogos, que integram a sua visão no movimento geral da crítica literária numa reacção ao ‘reducionismo’ científico. Hill critica o ‘reducionismo’ estético que consiste em reduzir o poema a uma mera estrutura da gramática e sintaxe. O poeta refere-se, antes de mais, ao “New Criticism” que proclama a autonomia do texto, fechando-o nos

muros da palavra escrita e dos jogos gramaticais, sem qualquer relação com a realidade exterior.

Nathan Scott, que se interessou por este assunto e lhe dedicou alguns livros no seu estudo sobre Literatura e Teologia, apela para a “atenção” e “meditação” como qualidades que permitem a contemplação e a preocupação com o transcendente: “... an active contemplation of minute particulars and a resistance to sentimental substitution but also an ‘ultimate concern’ for ‘the world of existence that transcends the work’” (Scott, 1964: 163). Embora Hill concorde com os princípios na medida em que preconizam uma regeneração da experiência pelo artista, condição básica para que corresponda às exigências da sua vocação, afasta-se, porém, daquilo que Scott considera a ‘substância da experiência’ (Scott, 1964: 163), por a considerar mais discursiva e menos consistente do que se poderia esperar pela sua exposição de princípios.

A interpretação feita por Scott da obra *Henderson the Rain King*, como “adventure in atonement”, e da comédia de *Herzog*, “a comedy of redemption”, em que o drama se transforma em “drama of reconciliation”, é criticada por Hill devido à sua superficialidade. Em contraposição, o poeta exhibe a concepção de Mackinnon: “(...) the language of repentance is not a kind of bubble on the surfaces of things” (Mackinnon, 1957: 138). Segundo Hill, Mackinnon coloca a tónica no devido lugar, que aliás se harmoniza com a concepção de Rago:

When the language is that of imagination, we can be grateful enough to read that language as it asks to be read: in the very density of the medium, without the violence of interpolation or reduction” (Rago in Scott, 1968: 50).

Para Hill é importante a diferença entre o tipo de discurso em que o homem se responsabiliza pelo que diz ou escreve, e a simples descrição

de acontecimentos com fins apologéticos ou outros. Nesta dinâmica perguntar-se-á se o poeta e ensaísta propõe uma linha condutora para a leitura da sua obra e a resposta, que ele dá encontra-se, pela negativa, nas primeiras linhas do Ensaio:

In taking poetry, and particularly modern poetry as my own theme, I shrink from any implication of special pleading, disdain the 'confessional mode' as currently practised, but distrust enigmas. (Geoffrey Hill, 1985: 1)

A decisão de não fazer nenhuma defesa especial, parece estar relacionada com a posição de não pretender fazer uma definição da poesia; assim se explica que as palavras “menace” e “atonement” surjam entre aspas. Se Hill realmente se afasta do modo confessional - como é praticado correntemente, da auto-exploração psicológica e da revelação de experiências pessoais, a sua suspeição face aos enigmas não deixa de suscitar alguma interrogação ao leitor perante alguns poemas seus, que só a expensas de muito esforço consegue desvendar o sentido ou sentidos e melhor apreciar a sua beleza. Não constituirão alguns deles, de certa forma, enigmas, *puzzles*?

Na verdade, muitas vezes constituem enigmas, *puzzles*, que só são decifrados depois de colocadas todas as peças necessárias, algumas das quais estão fora do horizonte visual ou cognitivo do leitor comum. Hill não escreve para leitores comuns, escreve para leitores curiosos e convida-os à criatividade e ao estudo, à procura de fontes e à minúcia de análise, à exploração etimológica e à relação de sentidos. O terreno que o leitor vai pisar é país inimigo, no sentido em que tem de estar preparado para fazer face às ameaças que se lhe vão deparar.

No seu ensaio, *The Enemy's Country*, Hill cita Davenant a propósito do vasto campo do conhecimento “where the Learned... lye

maliciously in ambush”. (Geoffrey Hill, 1991: xi). Geoffrey Hill faz face aos constrangimentos da linguagem e dos leitores, com consciência de que escreve para um “país inimigo” e aposta numa poesia densa e críptica, livre da ignorância, intelectual, pois só esta poesia terá capacidade de subsistir:

Since I follow MacDiarmid in desiring ‘a learned poetry wholly free /of the brutal love of ignorance’ and hold, with John Berryman, that ‘all the artists who have ever survived were intellectuals...’ (...). (Geoffrey Hill 1991: xi).

Se parece ser evidente que todo o escritor se preocupa com a sobrevivência da sua obra, Hill procura garantir essa sobrevivência através do carácter intelectual da mesma. Contudo, noutra instância repete a ideia de Coleridge, segundo a qual o poeta tem de lutar contra a resignação do intelecto, conquistando o seu próprio caminho: “winning one’s way up against the stream” (cit, Hill, 1984: 6). Hill tem consciência dessa luta por uma independência pessoal, face às pressões sociais e literárias desde a juventude (cf. supra p. 21)

Num mundo constantemente em rápida mudança, em que podemos dizer que as eras parecem confinar-se a décadas ou mesmo a uma década (embora essa percepção possa ser algo abusiva e redutora), nada deixa prever que o esforço intelectual dirigido às letras seja garantido no futuro. Porém, a posição de Hill parece preconizar que só a *poesia intelectual* passará a ter público, mesmo que este seja reduzido, e que leitores não intelectualmente exigentes deixarão de se interessar pela poesia.

Hill preconiza uma poesia emocional, ética e simultaneamente intelectual que, por um lado, não se acomoda àquela que será a

mentalidade pragmática e simplista do público, e que, por outro, não se fecha em si mesma:

I don't write for a 'reading public'; one can't. One writes for some 'other'. Someone once suggested that it might be the other half of one's mind or being. One certainly writes *under judgement*. In every poem I write I have a sense of someone of acute sensitivity and judgement seeing what I write and I'm conscious that I want to satisfy the most stringent demands of that other. This has to be distinguished very, very carefully from 'reading public'; once a poet begins to write for that, he is in great peril. Equally I think that if any poet says "I write only for myself", he is also in great peril – he is in danger of solipsism and self-love (cit. Knottenbelt, 1990:63).

A poesia de Hill é o testemunho de um poeta que parece ausentar-se voluntariamente da maior parte dos seus poemas, mas que não deixa de estar presente pela leitura que faz do mundo que nele deixou feridas profundas que o tempo não conseguiu sanar. Hill pretende dar voz àqueles que já não têm voz ou mesmo nunca a tiveram plenamente; dar voz à História passada, para que a memória não desapareça; dar voz à política e à religião que constituem forças poderosas no fazer e na interpretação da própria história e da alma humana:

The poet's true commitment must be first to the vertical richness of language. The poet gift is to make history and politics and religion speak for themselves through the strata of language (Hill cit. Knottenbelt, 1990: 17).

Hill parece sublinhar uma unidade e não uma oposição, como Ferdinand Saussure, entre essas duas vertentes, a diacrónica e a sincrónica; a primeira, mais imaginativa e mais rica, seguindo a linha da evolução, em que a História da etimologia funciona como recurso da linguagem, e uma aceção da linguagem sincrónica, porém não estática, diferenciando-se mais uma vez de Saussure, na medida em que a

linguagem exprime vivências e valores de diferentes grupos ou comunidades da mesma língua ou por vezes de línguas diferentes.

A poesia surge nesse ponto de intersecção entre essas duas coordenadas, apontando para um horizonte de paradoxal significado em que a ambivalência é uma característica acentuada e fonte do seu múltiplo sentido. O poeta será confrontado, necessariamente, com problemas metafísicos, problemas de sentido e de valor, de vivências transmitidas e re-vividas, de certezas e questionamentos.

Se a expiação para a redenção dos erros e crimes da sociedade foi objecto de alguma reflexão, a perspectiva da expiação pelo seu orgulho pessoal, como foi ilustrado por Leverkühn na obra *Faustus* (cf. p. 258-259), não é visível em nenhum dos poemas inseridos nos *Collected Poems* (1985). Duas hipóteses interpretativas se apresentam ao leitor de Hill: ou o poeta se sente isento dessa 'culpa', ou faz a expiação de outro modo. A primeira hipótese parece estar fora de qualquer cogitação, pois, tanto na sua poesia como neste Ensaio em particular, Hill manifesta a culpa do poeta no próprio acto de escrever. A explicação mais plausível será a de que essa expiação é feita de outra forma, evitando, assim, o modo confessional. Aliás, ele próprio refere: "I ...disdain the 'confessional mode'" (Hill, 1984: 1). Por outro lado, toda a sua poesia é, também, expiação pessoal, é reparação, e todo o poema seu exige um esforço, um martírio, que se resolve numa libertação, numa redenção, num "atonement", aspectos já referidos.

A expiação está relacionada com o sentido de culpa. Hill distingue a "culpa empírica", expressão usada pelo teólogo, P. T. Forsyth - "empirical guilty conscience" (cf. Rogers, 1965: 40) que corresponde à culpa vivida real e pessoalmente na sua dramaticidade, de um conhecimento formal da condição humana de ansiedade e culpa.

Segundo Hill, são duas acepções teológicas, a primeira acentuando o carácter prático, e a segunda, uma visão teórica:

It is one thing to talk of literature as a medium through which we convey our awareness, or indeed our conviction, of an inveterate human condition of guilt or anxiety; it is another to be possessed by a sense of language itself as a manifestation of empirical guilt. (Geoffrey Hill, 1984: 6).

Retoma-se, noutros termos, a temática da linguagem decaída enquanto manifestação da culpa empírica, i.e., a culpa no quotidiano das nossas existências com expressão concreta na linguagem. Apesar de todo o cuidado em esclarecer o sentido da culpa empírica, Hill parece vir a identificá-la e reduzi-la à expressão verbal inadequada ou desaire social, provocando eventualmente no leitor um choque, não de excelência, ou de reconhecimento (cf. p. 267), mas de perplexidade:

Under scrutiny, this is the essence to which my term 'empirical guilt' is reduced: to an anxiety about *faux pas*, the perpetration of 'howlers', grammatical solecisms, misstatements of fact, misquotation, improper attributions. It is an anxiety only transiently appeased by the thought that misquotation may be a form of re-creation (Hill, 1984: 7).

Parece tratar-se de uma redução em que a redenção toma a forma de recriação através daquilo mesmo que constitui a matéria da culpa empírica que, neste último caso se identifica com uma "culpa", literária. A eventual perplexidade perante a redução do sentimento de culpa a questões meramente linguísticas e gramaticais, em solecismos, citações não apropriadas, etc., leva a questionar essa mesma afirmação. Contudo, de acordo com a perspectiva de Hill, segundo a qual a perplexidade está ligada à ambivalência, fica, por conseguinte, em aberto a possibilidade de ulteriores explorações. Em Hill, a palavra caminha por lugares

desconhecidos “the word has been abroad” (Hill, 1985: 62), como se viu no primeiro soneto “Annunciations” (cf. p. 103). O leitor poderá perguntar-se até onde Hill o vai conduzir na sua ambiguidade de que não só a poesia é expressão, mas a própria prosa?

Progressivamente e de uma forma oscilante, Hill acaba por nos colocar perante a totalidade do sentido de culpa empírica. Será, deste modo, pertinente seguir os passos desta caminhada para melhor se compreender a eventual unidade entre a prosa - mesmo quando é um ensaio, e a poesia.

Como na poesia, a perplexidade desafia-nos a prosseguir (“without the perplexity there would be no gleam” [cf. p. 241]), na esperança de que algo brilhe na nossa pesquisa e que ultrapasse essa aparente incoerência redutora a que Hill dá forma e da qual tem consciência. A reflexão conduz-nos à descoberta que não se trata de uma simples redução, mas de um processo de “at-onement” em que há um conúbio indissolúvel entre o pensamento e a palavra para depois concluirmos que a palavra e a acção também não se separam. Pensamos, então, ser pertinente inserir Hill numa tradição wordsworthiana quando o poeta romântico manifesta a seriedade que se deve ter face ao uso das palavras, dado a sua potencialidade ambivalente:

Words are too awful an instrument for good and evil to be trifled with:
They hold above all other external powers a dominion over thoughts. If
words be not ... an incarnation of the thought but only a clothing for it,
then surely they will prove an ill gift (Wordsworth, 1988: 361)

Embora seja uma reflexão secundária no âmbito desta tese, parece-nos legítimo questionar a distinção que Wordsworth estabelece entre a palavra como veste do corpo e a palavra como encarnação do pensamento. Na verdade, essas duas acepções não são plenamente

antitéticas, exibindo, aliás, algo em comum que é a sua visibilidade, a sua acessibilidade aos sentidos. Contudo, percebe-se também uma oposição, na medida em que numa acepção, a palavra, enquanto veste, é exterior ao corpo, portanto, ao homem; na outra, a relação entre o corpo e o pensamento enquanto atributo do espírito, é íntima e, mesmo, ontológica. É neste sentido que se aproxima de Hill no que respeita a esse conúbio palavra-pensamento.

Hill não se revê, porém, nesta distinção entre “ill gift” e “good gift”, antes, se revê na concepção de Rago no que se refere à densidade da linguagem (cf. p. 276). Para o poeta, esta *densidade* não é apenas aplicável à linguagem da imaginação, visto ser propriedade de toda a linguagem. Nesta perspectiva, podemos compreender que não se trata de redução, mas de um processo de “at-one-ment de pensamento-palavra-acção”.

Num outro ângulo de visão, se compreende que a literatura, arte feita de linguagem, é “a mais impura das artes” (cf. p. 245. 250), por a linguagem ser manifestação da culpa empírica. Os erros e imperfeições da linguagem manifestam que a linguagem não foi redimida pelo escritor, o que contradiz a missão de qualquer artista da palavra, e especialmente o poeta, cuja missão consiste em redimir fazer “atonement” da linguagem. Hill consegue ser original e criativo na sua poesia, mesmo quando usa temas já tratados por outros poetas e, de modo algum, compactua com as pressões literárias ou outras, não cedendo à resignação do intelecto a que se refere Coleridge. Essa criatividade será, também, uma forma de “atonement”.

Geoffrey Hill cita G. K. Chesterton que, no seu estudo sobre Charles Dickens, considera que, se há absolvição pelo arrependimento do pecado, não há nenhuma absolvição para um um passo em falso: “a saint after repentance will forgive himself for a sin; a man about town will never

forgive himself for a *faux pas*” (Hill, 1984: 7). Cita igualmente Gilles de Vannes em *Canon of Notre Dame*: “For one can repent and be absolved of a sin, but there is no canonical repentance for a mistake” (Hill, 1984: 7). Nesta acepção Hill pretende que também se compreenda a sua expressão, “empirical guilt”, simplesmente um desaire social.

Nota-se, assim, uma grande ambiguidade e ambivalência na definição da “empirical guilt” em Hill. Mantendo-nos fiel à proposta já enunciada, segundo a qual a ambiguidade não é uma barreira de compreensão, mas sim uma fonte de um maior entendimento, somos, de novo, induzidos a perscrutar a complexidade do seu pensamento. Hill coloca-nos perante problemas teológicos para imediatamente nos apresentar um aspecto trivial - erros gramaticais, por exemplo -, posteriormente associando a culpa empírica a *faux pas* e a manifestações de ansiedade pelos deslizes sociais. É que, para Hill, a estética não se separa da ética. Uma incorrecção estética é também ética e, sendo ética, é envolvida no domínio do teológico e religioso.

As oscilações ou identificações entre questões literárias e éticas, entre a forma e o sentido, não deixam de ser um desafio para o leitor, permanentemente à procura de uma solução. Mas Hill não apresenta soluções, apresenta perspectivas abertas que também são formas de “recriação”. O leitor terá de, com ele, fazer um “at-one-ment”, numa tensão entre o extremamente simples e o extremamente complexo, passando pela prova redentora como o poeta no processo de fazer poesia. Consideramos que, como sempre, é necessário ultrapassar o que Hill escreve num dado momento, para o relacionar com o que diz ou escreve noutros, porventura duas linhas anteriores ou posteriores. A ‘empirical guilt’ é um termo-chave ambivalente, portador de luz e sombra.

Neste âmbito, a perspectiva de “atonement” encontra-se numa desconfortável posição. Há certos erros que podem ser em si mesmos

regeneradores; um erro da citação imprópria pode-se transformar numa forma de re-criação que alivia, pelo menos, temporariamente. Trata-se, então, de um “atonement” temporário sob a forma de pacificação, alcançada pela criatividade literária. Ao leitor caberá descobrir se, perante citações inadequadas, está perante um erro, que é a manifestação da culpa empírica, ou se está perante uma recriação poética que é uma forma de redenção. Isso não supõe uma arbitrariedade ou liberdade absoluta, antes, uma atenção que lhe permite discernir e distinguir o objectivo da citação, o que o escritor pretende e o que o leitor entende. Exige esforço e estudo, se o leitor não tem a mesma cultura abrangente como o escritor, e, no caso de Hill, creio que é evidente que exige estudo por parte do investigador, pelo menos do investigador comum e com um horizonte cultural diferente e menos amplo, como já me referi.

Voltando à reflexão iniciada, toda essa questão se compreende na consideração da consciência culposa comum a toda a pessoa humana - “the “race’s guilty conscience” (Fosyth, 1952: 66) - devido à sua relação com o pecado. Hill opina que os homens escrevem, mesmo quando reconhecem que o fazem por motivos impuros, como a necessidade, desejo de fama e glória, motivos eróticos, entre outros. O poeta-ensaísta considera o erótico impuro, na medida em que o relaciona com a concupiscência. Como se viu na sua entrevista (cf. p. 134), Hill descreve duas espécies de experiências eróticas, uma que desperta a alegria e outra que dá origem ao remorso. No entanto, quando fala do erótico como motivo impuro parece restringi-lo a este último que, parece ser mais comum nas nossas sociedades. Pensamos que uma breve alusão a esta dimensão humana é pertinente na obra de Hill que retrata o mundo: “depicts the world”.

Eros, originalmente, o deus do amor na mitologia grega, sugere habitualmente o desejo sexual. Segundo Nietzsche, o Cristianismo deu o

veneno a beber ao *eros* e este, embora não tivesse morrido, degenerou em vício (cf. Bento XVI, Deus é Amor, nº 3). Os gregos consideraram o *eros* como a exaltação no sentido de inebriamento, a capitulação da razão pela loucura divina, traduzindo-se em religião pelos cultos da fertilidade. Dentro deste âmbito se situa a prostituição sagrada. A divinização do *eros* não se coaduna com as religiões monoteístas e nomeadamente com o Cristianismo. Aliás as prostitutas sagradas eram meros instrumentos para provocar a loucura divina, donde essas pessoas eram usadas para suscitar esta espécie de deslumbramento. Como diz, Bento XVI,

Não são deusas, mas pessoas humanas de quem se abusa. Por isso, o *eros* inebriante e descontrolado não é subida, “**êxtase**” até ao Divino, mas queda, degradação do homem. Fica assim claro que o “**eros**” necessita de disciplina, de purificação para dar ao homem, não o prazer de um instante, mas um antegozo do vértice da existência, daquela felicidade para a qual tende todo o nosso ser. (São necessárias purificações e amadurecimentos, que passam também pela estrada da renúncia. Isto não é rejeição do “*eros*”, não é o seu “envenenamento”, mas a cura em ordem à sua verdadeira grandeza (Ibidem nº 4 e 5).

Nitzsche terá razão em dizer que o Cristianismo deu veneno a esse *eros* como muitas vezes é entendido, não ao *eros* enquanto força humana de atracção e extâse. Sem pretender fazer um historial da concepção do *eros* na cultura cristã ocidental, que poderia ser uma tese válida, mas inconcebível dentro desta, pode-se ter presente que exageros, heresias, más concepções do *eros* humano entre cristãos terão favorecido a concepção nitzscheana.

Quando o *eros* é encarado numa linha egoísta em que só há o desejo de possessão e embriaguês, sem um enquadramento holístico, estaremos perante a concupiscência a que Hill se refere. Realmente o amor carnal em Hill é profundamente dilacerado pelo pecado - “the specific gravity of human nature as such” (Hill, 1984: 62), e daí a

dramaticidade do amor sugerido, sobretudo, em “Annunciations” e “Sebastian Arruruz”.

Hill oscila na sua poesia entre o *eros* que se opõe à *Caritas* e o *eros* que procura unir-se à *Caritas*. Essa tensão acompanha a sua poesia e em “The Pentecost Castle” aparecem unidas, sem realizarem, porém um completo conúbio. Contudo, no mesmo livro *Tenebrae*, realça o amor carnal como aquela força na qual o homem se sente em ambiente próprio: “Amor Carnalis is our dwelling place” (Hill, 1985: 173), em oposição ao amor divino que é uma forte atracção que crucifica, como aparece nos sonetos “Lachrimae”: “you are the crucifier who crucifies” (Hill, 1985: 148); “You do not dwell in me nor I in you” (Hill; 1985: 145).

A aliança do escritor e da palavra é altamente sentida e vivida por Hill. Segundo o poeta, a força do *eros* manifesta-se na própria linguagem: “Eros is the power that can be felt in language when a word or half-finished phrase awaits its consummation” (cit. Paul Batchelor, *TLS* 02-11-2012), donde se poderá depreender que Hill encena desejo e tensão sexuais nos seus poemas, com as frases inacabadas, com elementos da mesma frase separados em versos diferentes. Contudo, analisando os seus poemas, somos levados a considerar esses recursos poéticos como criatividade rítmica, sugerindo a dilaceração, o sofrimento ou momentos apocalípticos.

Contudo, no âmbito de motivos egoístas a que Hill se refere, interessa-nos o *motivo* erótico que, pelo menos, na perspectiva do autor, não será o seu. O remorso é o motivo impuro, relacionado com a “culpa empírica”, que Hill considera o seu. Escreve por remorso e aspira à redenção dessa culpa que será uma pacificação temporária. O facto de continuar a escrever, nessas situações, desejando permanentemente expurgar-se desta culpa através dessa matéria de culpa, não deixa de ser paradoxal e sugestiva (cf. p.121):

If that is so, let us postulate yet another impure motive, remorse, and let us suggest that a man may continue to write and publish in a vain and self-defeating effort to appease his own sense of empirical guilt. It is ludicrous, of course (Hill, 1984: 7).

No passo citado, o conceito de “empirical guilt” oscila entre os simples erros ou desvios gramaticais inerentes à actividade criadora ou literária, e a vivência de realidades mais dramáticas da vida que Hill parece querer redimir através da escrita, sendo também esta actividade motivo de remorso. Hill não separa questões literárias ou estéticas das éticas e estas das teológicas, e não escreve por motivos triviais, como tivemos ocasião de ver nos capítulos de reflexão sobre a sua poesia. O seu remorso consiste exactamente em escrever sobre temas de um grande dramatismo face aos quais o poeta, na sua grande sensibilidade ética, se sente pungentemente exterior e, de certa forma, invulnerável na sua endógena vulnerabilidade, como se atestou nos poemas apresentados, sobretudo aqueles sobre o Holocausto (cf. pp. 73-102).

Porém, atesta o poeta-ensaísta, é possível escrever por um um motivo nobre que teria sido o caso da mulher de Osip Mandlestam (poeta judeu russo, natural da Polónia, morto em 1938 sob o governo de Staline), que escreveu por amor. Nos seus livros *Hope Against Hope* (1970) e *Hope Abandoned*, (1973) convocou/evocou a memória do seu marido para testemunhar a vida e morte de um homem que não permitiu ser reduzido a um número, tendo-se erguido como homem.

Podemos questionar se o motivo que levou Hill a escrever sobre o sofrimento dos poetas (cf. p. 124), não ultrapassa a vergonha e o remorso para se elevar a algo muito parecido com amor e admiração. Consideramos que o sentimento de remorso o acompanha na sua elaboração quer devido aos limites e decadência da linguagem, quer devido ao facto de escrever sobre algo dramático que não foi por ele

vivido e que ousa invocar. A acrescentar este peso há o da própria “gravidade” da pessoa humana. Podemos atestar que esse sentimento é também fruto de uma grande humildade que a leitura atenta de Hill nos tem levado necessariamente a reconhecer. O objectivo é o de reparação e perpetuação da memória. Continuamos, assim, dentro do contexto de “Atonement”.

A título exemplar, o poema que dedica a Mandlestam (Geoffrey Hill, 1985: 81) é paradigmático de tantos outros em que Hill celebra os mártires da história. Mandlestam morreu por causa do que escreveu, por causa das suas ideias, o que está muito longe da preocupação com os “solecismos, erros linguísticos e gramaticais”. Esse é um outro exemplo de escrever por motivos nobres; motivos de que Hill se sente infinitamente distanciado, mas, na leitura que fazemos da sua poesia, somos obrigados a tirar uma ilação diferente. Não é simplesmente vergonha e remorso, é a nobreza da alma do poeta que se manifesta nessa vergonha e remorso, entendendo este no sentido já enunciado (cf. p. 38).

A indicação das datas do nascimento e da morte de Mandelstam como epígrafe ao poema “Tristia: 1891-1938”, constitui, por si, um lamento face a uma vida precocemente sacrificada, tomando o carácter epitáfico em que as palavras se reduzem ao mínimo, em perfeita harmonia com o silêncio da morte e da morte silenciada. Na economia verbal transmite realidades abrangentes - “difficult friend” (1ª estância), em duas palavras mostra a solidariedade com o poeta e a distância que os separa, não permitindo sequer comunicação. Estamos perante a realização da concreção que noutros lugares Hill defende em teoria (cf. Hill, 1984: 3) e na prática poética (pp.46. 87. 106. 185-187, entre outros). Ocorre aqui um encadeamento de imagens expressivas que em três estâncias revelam toda uma vida.

Hill está consciente de que é tardio o tributo que presta a esse poeta, morto havia já trinta anos. A elegia parece, deste modo, já não ser

possível - “I am too late. Too late/ The salutes...” (*Ibidem*), adicionado ao facto de que tanto Mandelstam como as outras vítimas de Staline terem sido confinados ao silêncio por um regime totalitário: “The dead keep their sealed lives”. A segunda estância faz alusão aos que morreram, torturados e executados pela força das suas crenças e ideias na Rússia Soviética, e àquilo a que foram votados escritores como Mandelstam: desemprego, interrogatórios, prisão, exílio para os campos de trabalho, etc. A apreciação de Knottenbelt sobre estes versos é muito elucidativa:

They are especially bitter since they also recall Mandelstam’s use of hands to describe the poetic act as a crafting by hand; where he and his colleagues’ reduction to silence (empty-handedness) meant that there was nothing that might defy the ravages of anarchic time or ensure a continuity between the old and the new (Knottenbelt, 1990: 130)

Na última estância Hill parece focar exactamente o carácter de exterioridade da tragédia que a poesia procura imortalizar, ficando o poeta irremediavelmente exterior - “Tragedy .../It will not touch us but it is there...”- e implacavelmente atinge o seu objectivo: “reaching its own end” (*Ibidem*). Esta é, para o poeta, uma fonte de sofrimento de culpa e de remorso, dos quais procura redimir-se através da própria escrita.

Hill manifesta, portanto, uma refinada consciência de culpa. Com efeito, a responsabilidade de quem escreve é grande e grandes podem ser as consequências que daí advêm. É neste sentido que se pode interpretar o que escreve no poema *The Mystery of the Charity of Charles Péguy*. Hill interroga aqui se Péguy não seria responsável pela morte do socialista pacifista Jean Jaurés, devido às palavras que escrevera, embora estas não tivessem por objectivo a sua morte. O ardor com que se bateu contra ele e o apelo lançado ao povo, não teria sido a causa do

assassinato de Jaurés ou pelo menos não teria contribuído para esse lamentável acontecimento?

Did Péguy Kill Jaurés? Did he incite
the assassin? "Must man stand for what they write?"
as by their camp-beds or hey weaponry
Or shell-shocked comrades while they sag and cry?" (Hill, 1985: 183)

A responsabilidade perante a palavra é algo a que que o poeta atribui importância considerável: "Must man stand for what they write/...?"

Retoma-se de outra forma a imagem "my word is my bond" na qual está presente tanto o compromisso em relação à palavra como a ligação que escraviza. Parece-nos conveniente situar esta frase no contexto da obra que é um Ensaio que Hill escreve, contestando a asserção de Austin para quem a poesia usa uma linguagem parasitária e portanto nunca poderá dizer: "our word is our bond". Para Hill, é possível aplicar à poesia o dito "my word is my bond" considerando a sua complexidade contraditória, revelando a complexidade contraditória do próprio mundo. Defende-se Hill nestes termos: "'Our word is our bond' (shackel arbitrary constraint, closure of possibility) is correlative to 'our word is our bond' (reciprocity, covenant, fiduciary symbol)" (Hill, 1984: 151). A interpretação do simples ditto no contexto transaccional, no qual estaria toda a verdade, será uma afirmação redutora e restritiva.

A consciência da responsabilidade do escritor perante a linguagem é também compreendida na alusão que faz a Simone Weil e a Wimsatt. Simone Weil é, para Hill, exemplar no que respeita a associação do acto de escrever ao "crime específico", apesar de a considerar algo radical. Para Weil, tem-se todo o direito de intentar uma acção judicial contra aquele que comete um erro, que podia ser evitado, num texto impresso ou numa emissão radiofónica (meios de comunicação então existentes). Quem tal erro cometeu merece ser condenado à prisão ou a

trabalho forçado: “Anybody, no matter who, discovering an avoidable error in a printed text or radio broadcast, would be entitled to bring an action before the [special] courts.” (Weil, 2003: 36-37)

Wimsatt situa-se na perspectiva de Weil, embora de um modo menos radical, realçando o cariz de instituição social e pública da gramática. Refere-se à responsabilidade social do poeta no uso da linguagem que é em si um meio traiçoeiro de comunicação: “‘fulness of [the poet’s] responsibility’ as a public performer in a complex and treacherous medium” (Wimsatt, 1954: 269). Por seu turno, Hill relaciona o sentido da responsabilidade do escritor como artista público da linguagem com o pecado, discordando da concepção de Eliot que, na personagem de Lord Claverton, em *The Elder Statesman*, distingue o crime legal do pecado, algo que, segundo Hill, não fará sentido:

It’s harder to confess the sin that no one believes in
Than the crime that everyone can appreciate.
For the crime is in relation to the law
And the sin is in relation to the sinner
(Eliot:1969: 573)

Geoffrey Hill cita alguns críticos que se debruçaram sobre esta obra de Eliot para concluir que algo eludiu este poeta na própria densidade do meio (de comunicação ou expressão) que é a linguagem: “the very density of the medium” (Hill, 1984: 9). Segundo Hill, em *The Elder Statesman* e, em particular, neste excerto, Eliot pretende demonstrar que o pecado é mais grave do que o crime, tendo por fundamento uma pseudo lógica segundo a qual é objectivamente mais difícil confessar algo que ninguém a não ser o próprio sente que deve confessar.

Concordamos quanto à inadequação da apreciação de Claverton no que aos dois últimos versos dizem respeito. Porém, os dois primeiros

versos fazem uma simples declaração sobre a dificuldade de confessar um pecado em que ninguém acredita, o que é algo que se impõe por si. Na obra de Eliot acompanha-se a dificuldade que teve Claverton em confessar o seu erro à filha que por ele tinha, e continuou a ter, uma extraordinária afeição, mesmo depois da revelação do seu erro de juventude. Claverton não afirma que o crime é mais grave ou menos grave, mas sim que a confissão de um crime é mais simples por ser do conhecimento público. Contudo, a afirmação de Eliot, segundo a qual o crime surge no âmbito da lei, e o pecado face ao pecador (cf. supra p. 293) é uma distinção que não se compreende, com a agravante de pretender ser uma explicação à primeira parte da estância eliotiana.

Opina Hill que tanto em *The Elder Statement* como na *Family Reunion*, Eliot não distingue perfeitamente o pecado dos outros estados mentais psíquicos (Hill, 1984: 8). Julgamos que nessas peças de Eliot não se trata de confusão entre pecado e estados psicológicos, mas que estes são vistos como consequências do pecado. Estaríamos mais de acordo com Hill se falasse da pouca consistência dessas personagens. Parece-nos que as peças foram escritas para pôr em cena o que Eliot pretendia comunicar, mas não é nosso objectivo enveredar a nossa reflexão nesta direcção, restringindo-nos à apreciação de Hill em *The Elder Statesman*. Nessa peça, os sentimentos de Claverton são considerados por Eliot como devastações pessoais, sociais e espirituais que o pecado provoca. Para Hill é a consequência da nossa natureza humana decaída, “criaturas do pecado”. A diferença é ténue mas, uma vez que Hill faz dela motivo de posteriores reflexões, parece-nos conveniente citá-la: “In a secular age we experience anxiety until we learn to read ourselves aright and know that we act and suffer as creatures of sin.” (Hill, 1984: 9)

Subscreveríamos o ponto de vista de Hill se ele não se referisse às duas peças de Eliot. Se é necessário distinguir a ordem de prioridade

entre o pecado e a ansiedade, no caso de Lord Claverton, em *The Elder Statesman*, a ansiedade aparece como consequência do pecado, e este é difícil ser confessado, como evidencia a própria personagem. O pecado de Lord Claverton contrasta fortemente com a aparência de quem o cometeu e dele deveria ser responsável. Isso exigiria de Claverton a resistência ao conceito que dele tinha a sociedade envolvente e, em particular, a filha. Esta ansiedade está ligada ao pecado, não sendo um simples factor psicológico, fruto da natureza decaída, embora também o seja. Hill, estabelecendo a diferença entre o pecado e a ansiedade, situa a poesia no fulcro da tensão entre essas forças:

It seems to me, however that in determining the order of priority between 'sin and anxiety' 'the kind of pleasure that poetry gives' is to be experienced through contact with the force-fields of these conflicting yet colluding entities. To control such forces demands an askesis rather than an 'ascetic rule which Eliot laid down for himself in the writing of dramatic verse: the ascetic rule to avoid poetry which could not stand the test of strict dramatic utility' (Hill, 1984: 9).

A explicação de Hill é inusitada; parece uma reflexão sobre a sua experiência da elaboração da poesia de que Eliot, pela negativa, apenas serve de modelo. Reencontramos o método que preconiza para este ensaio, baseando-se num parágrafo do ensaio de Hannah Arendt sobre Walter Benjamin: "She argues that to describe him and his work at all adequately 'one would have to make a great many negative statements.'" (Hill, 1984: 4) Hill afirma a virtude positiva das frases negativas conforme sublinhou a respeito do ensaio de Hannah Arendt.

Tendo estabelecido a determinação da ordem das prioridades entre pecado e ansiedade, o ensaísta-poeta reivindica que o prazer proporcionado pela poesia se encontra no contacto entre as forças dessas entidades em conflito, embora coniventes. Torna-se difícil compreender a sua perspectiva quanto ao conflito entre o pecado e a ansiedade. Se considera a ansiedade como consequência da gravidade

da nossa natureza humana, marcada pelo pecado, em que sentido ansiedade e culpa são forças antagônicas? Também não deixa de ser paradoxal essa espécie de prazer que resulta da poesia assim concebida. Hill propõe um treino, uma prática para dominar essas forças, uma *askesis* e não uma ascese, como pretendia Eliot. A *askesis* do poeta domina, harmonizando essas forças, reencontramos a missão do poeta segundo “Pound: definir e redefinir...” (cf. p. 249).

That ‘poetry’ which is excluded on utilitarian grounds is, I would argue, that very element which could master the violence of the conflict and collusion between the sacramental and secular, between the dogmatic exclusiveness of ‘sin’ and the rich solipsistic possibilities of ‘anxiety’ (Hill, 1984: 9).

A poesia, despida de pretensões utilitárias, harmoniza a violência do conflito e conluio entre o “sacramental” e o “secular”, pelo imperativo da sua própria gênese e objectivo intrínseco, que não se confunde com utilitarismo, embora não lhe seja totalmente estranha. A poesia é responsável: “Poetry is responsible. It is a form of responsible behavior, not a directive. It is an exemplary exercise” (Hill, 1981: 99). Ao fazer um “at-one-ment” entre as forças que se repelem e se atraem, Hill está a lidar com uma matéria ética, e esse atonement, através de “at-one-ment” - embora não possamos deixar de o relacionar com a reconciliação dos opostos, reivindicada pelos românticos, assume uma forte dimensão ética e teológica.

As ricas possibilidades “solipsísticas” da ansiedade apontam para a sua fecundidade dentro do poema e no seu elaborar. É um processo redentor que passa pelo sofrimento, como tantas vezes se percebe na sua poética e na arte de fazer poesia. O prazer é o fruto de “at-one-ment” e “atonement”. Há como que uma estética de redenção em que o sentido religioso e o sentido secular se unificam na arte poética através da

disciplina, que o termo *askesis* em vez de *ascese* parece sugerir. Contudo, “Atonement” ultrapassa largamente a visão de aperfeiçoamento técnico, como foi acima referenciado e comentado.

Mais uma vez Hill se afirma como um poeta para quem a visão teológica é determinante para a compreensão da sua poesia com todos os cambiantes seculares que lhe são próprios. Segundo P. T. Forsyth, “religious question is moral at its heart” (Forsyth, 1952: 66). Hill passa do teológico para o literário e deste para o ético, apontando de novo para o universo religioso ou teológico, mantendo sempre a preocupação pela arte. A sua perspectiva é a de *reconciliar* e nunca de *fugir*, seja em que aspecto for.

Hill reage com veemência à linguagem de Eliot, “aloof and ingratiating, unambiguous yet ambivalent” (Hill, 1984: 9). Ele escreve a partir de sentimentos ambíguos e a sua linguagem é ambígua e ambivalente. Referindo-se a Eliot, reconhece-lhe uma linguagem ambivalente, porém, não ambígua, o que lhe suscita algumas questões. Onde podemos assumir que Hill associa a ambivalência à complexidade, o que se adapta perfeitamente à leitura que fizemos dos seus poemas. A perspectiva de Hill parece enquadrar-se na de Empson quando defende que a ambiguidade não deve ser procurada por si mesma:

An ambiguity, then, is not satisfying in itself, nor is it, considered as a device on its own, a thing to be attempted. It must in each case arise from, and be justified by, the peculiar requirements of the situation. On the other hand, it is a thing which the more interesting and valuable situations are more likely to justify (Empson in Selden, 1988: 296).

Quando as situações são complexas exigem ambiguidade de expressão e resolvem-se em ambivalência. Hill faz a poesia da carne e do sangue e distancia-se do angelismo. Tendo apontado o pecado como a

específica gravidade da natureza humana, e tendo optado por fazer poesia de situações ligadas ao drama dos homens, como tivemos ocasião de referir, a ambiguidade implica naturalmente e conseqüentemente a ambivalência. Com efeito, Empson sublinha o facto de os romances ingleses manifestarem que o inglês falado por pessoas cultas simplificou a gramática a um grau extraordinário:

People sometimes say that words are now used as flat counters, in a way which ignores their delicacy; that English is coming to use fewer of its words, and those more crudely. But the journalism flatness does not mean that the words have simple meanings, only that the word is used, as at a distance, to stand for vague and complicated mass of ideas and systems which the journalist has no time to apprehend (Empson in Selden, 1988: 297).

A problemática da adequação da linguagem pode suscitar respostas diferentes, pelo que, apesar dos pontos de contacto, evidencia-se uma certa diferença entre a perspectiva de Hill e a de Eliot. Um aspecto contundente é a questão da relação entre música e poesia. Hill denuncia o refúgio de Eliot na música, na sua teorização da poesia e drama, alegando que este evita enfrentar as dificuldades que a poesia oferece: Eliot aponta a música como alternativa àquilo que a poesia não consegue exprimir; as palavras parecem insuficientes para exprimir a delicadeza frágil de sentimentos refinados:

(...) a fringe of indefinite extent of feeling which we can only detect, so to speak, out of the corner of the eye and can never completely focus ... At such moments, we touch the border of those feelings which only music can express (Eliot, 1957: 86-87).

Hill distancia-se da perspectiva de Eliot na medida em que considera como centro da poesia, o seu *focus*, a própria densidade da língua, com a qual o poeta se deve confrontar seja qual for o sentimento, cansaço, repulsa, ou amor que mal se distingue do ódio. Segundo Hill, a

atitude de Eliot, evidenciada na citação acima transcrita, denota uma capitulação, através da música, que corresponde a um gesto de desespero e ao próprio desejo de silêncio; uma forma, portanto, de capitulação.

Se fizermos apelo à “Funeral Music”, obra anterior a *Tenebrae* e ao ensaio que está a ser objecto de investigação nesta fase da tese, percebemos que Hill também sonha com uma reconciliação pela música - “silent music” (cf. p. 57), manifestando que o anseio da música é algo que o poeta acaricia. A diferença está em que, na “Funeral Music”, esse “silent music” não passou de um sonho, e, na realidade, é a sua poesia que é altamente musical. A *askesis* do poeta também se exprime nessa luta por uma poesia musical, através do ritmo da relação entre as palavras, aliteraões, das suspensões, parênteses, não permitindo ser vencido pela força gravitacional da linguagem decaída, antes criando uma poesia que pretenda que seja “simple, sensuous and passionate” (cf. pp. 266-269. **321**), embora a primeira característica só apareça ocasionalmente em alguns poemas, não sendo, de forma alguma, um traço característico deste poeta.

O amor à música em si mesma é bem evidente na entrevista concedida a Haffenden:

We've not yet talked about my deep and passionate love of music, and my envy of the composer, who seems to have several advantages over the poet: he unites solitary meditation with direct, sensuous communication to a degree greater than the poet (cit Haffenden, 1981: 91).

Hill não deixa de admitir uma certa inveja face à composição musical, em detrimento da poesia, realçando o seu desenvolvimento em que os signos são traduzidos em sons e através dos instrumentos revelam a sua própria força o que a poesia nunca consegue fazer:

In the first instance musical composition is the scratching of pen upon paper but then those signs are translated into the immediate, sensuous configuration of sound, the actual iconic presence of brazen instrument and shaken air, in a way that poetry can only envy. (...) I do see poetry as a sensuous art (cit. Haffenden, 1981: 91).

Geoffrey Hill salienta que a sequência “The Pentecost Castle” teve a sua origem após ter ouvido um recital de cravo por Rafael Puyana que incluía uma peça do século XVI do compositor espanhol, Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre el canto del Caballero. O tema destas variações era uma música folclórica que deu a Lope da Vega motivo pela sua peça, *El Cabalero de Olmedo*:

I had ben browsing through the penguin Book Spanish Verse and had discovered one of the religious sonnets of Lope de Vega which enchanted me so much that I began to ty to translate it. These two figures, Cabezón and Lope de Vega, were united by this tiny thread of folk song. I began to read my way into Lope de Vega’s work – that play in particular – and I pursued every clue I could between Cabezon piece and that snatch of folk song. The words of the little folk song became the first lyric of the ‘Pentecost Castle’ sequence (cit Haffenden, 1981: 92).

Creemos poder avançar a ideia de que houve uma evolução na forma de Hill equacionar o relacionamento da música e da poesia de “Funeral Music” em *King Log a Tenebrae*, sem contudo anular esta disposição que sublinhámos na “Funeral Music”, característica aliás presente, poderemos dizer, em todos os poemas de Hill, ao ponto de refutar energicamente a asserção de Eliot. Essa nova forma de unir a música à poesia parece ser contemporânea de *Tenebrae* e significar um outro modo de alcançar um “atonement” através de “at-one-ment”. Realmente em ambos os casos não há capitulação da poesia perante a música.

Contudo, não se poderá excluir dentro desta mesma perspectiva a afirmação de Eliot segundo a qual, em certos casos, há sentimentos que só a música consegue exprimir. Geoffrey Hill diz invejar o compositor e

ainda acrescenta que a poesia pode invejar a música. Nesse sentido, parece nada haver de extraordinário na afirmação de Eliot.

Se compreendemos a asserção de Hill dentro da perspectiva que temos estado a desenvolver, interrogamo-nos se não haverá um preconceito contra Eliot. Cremos que é exactamente a semelhança que existe entre Eliot e Hill, ou mesmo a influência do primeiro sobre o segundo, que não permite que este lhe dedique a atenção e apreço que dedicou a Yeats, pois, de certa forma, constituiria uma modalidade oblíqua do “modo confessional”, embora por transferência, com todas as reticências que coincidem com as diferenças, as quais são, aliás, objectos de crítica neste mesmo Ensaio, para além de um certo antagonismo derivado de diferenças de personalidade.

Dada a sua relevância dentro do tema desta tese, a sequência “The Pentecost Castle” não pode passar despercebida, tanto pela sua relação com a música, como pela sua revelação de “atonement”. Realmente, sendo a sequência uma canção, faz ressaltar a união da música à poesia, o que, não sendo exclusivo de Hill, não deixa de ser elucidativo dentro do contexto em foque. Poder-se-á pôr em questão se o poeta-analista cometeu um erro de “imitação” no primeiro poema o que denotaria uma culpa empírica, ou se se trata antes de uma criatividade que redime essa culpa. O poeta altera não só a disposição dos versos, como introduz certas palavras que lhe dão um cunho mais ambíguo. Toda a sequência revela uma criatividade que, na perspectiva hilliana, parece confundir-se com transfiguração e redenção.

O tema de Pentecostes aparece mais de uma vez nos poemas de Hill, embora não seja apresentado de modo unívoco, como lhe é característico. Em “History as Poetry” (Hill, 1985: 84), Hill celebra a poesia relacionando-a com o Pentecostes: “Poetry ... taste/ Of Pentecost’s ashen feast. Blue wounds. /... Unanswerable the knack of the tongues” (cf. p: 99-

94). O dom das línguas remete para o dom do poeta de fazer poesia que são feridas pentecostais, cujo fogo é reduzido a cinzas, o que insinua o holocausto judaico. Há algo simultaneamente debilitante e epifânico que transparece neste verso e que é característica da missão do poeta e da própria poesia na acepção que vem sendo desenvolvida.

O dom, como feridas de luz, feridas pentecostais, feridas que sangram, é reiterado em Hill (cf. 164; 189, entre outros). O próprio Bloom qualifica a poesia de Hill, baseando-se essencialmente nos sonetos “Annunciations”, enquanto os considera uma poética, como “bleeding wounds”, tema já tratado nesta tese (cf. pp. 119). Em “The Pentecost Castle”, o amor humano e o divino entrelaçam-se. Poder-se-á dizer que ocorre um “at-one-ment” em tensão. Hart avança uma interpretação que, embora com algumas reservas, se nos afigura válida:

Sacred and profane love coexist in uneasy proximity. (...) in Hill's “Pentecost Castle” as the title implies, the Provençal *chanson* and the mystic's love lyric stand side by side. The castle to which the caballero rides (...) promises both the fire of mundane sexuality and the pentecostal fire of ascetic inspiration. It is both the medieval knight's fortress and the Christian temple into which the resurrected Christ spoke with tongues of fire (Hart, 1986: 196).

A opinião de Hart parece consistente, embora consideremos que nesta sequência o amor humano é celebrado em toda a sua extensão e não apenas como “fogo da mundana sexualidade”. A “inspiração ascética” não se coaduna com a inspiração poética de Hill, apesar de alguns autores lhe conferirem essa dimensão. Poder-se-á dizer que a ascese aparece nesse poema como qualidade do amor, realidade que Hill tem uma certa dificuldade em assumir.

A sequência “The Pentecost Castle” inicia-se com uma lírica baseada em Cabezon, “El Cabalero d'Olmedo”, e termina com a ferida pentecostal que não sara. Toda a sequência tem a beleza lírica de

Cântico dos Cânticos e, a nosso ver, como este pode ser lido sob duas perspectivas diferentes que Hill reunifica numa só sequência. Pode-se considerar um drama sem uma estrutura definida, sem um enredo fechado. O poeta entende-o como um drama apenas esboçado:

One or two critics have suggested that a coherent, consecutive drama is being conveyed: I don't think it's so. I had no such intention; there is no plot but there are little shadowy hints of one (cit. Haffenden, 1981: 92).

Escreve Hart que, quando apareceram algumas secções de “The Pentecost Castle” na *Agenda*, tinham uma epígrafe de R. O. Jones celebrando o amor divino e humano:

San Juan de la Cruz sang, as he danced holding in his arms an image of the Infant Jesus snatched from a crib, the words of an old love song: “Si amore me han matar/ agora tienen lugar” (Hart, 1986: 198)

Na nossa perspectiva, partindo desta epígrafe, poderemos compreender que se trata do amor divino em termos de amor humano, e, simultaneamente, o amor humano que imbrica com o divino, com todas as semelhanças e diferenças, unificadas na ferida que sangra que é a poesia. Como João da Cruz e Teresa de Ávila na sua poesia, Hill faz um “at-one-ment” do amor humano e do amor divino através das feridas de amor. As feridas de amor abundam no *Cântico Espiritual* de S. João da Cruz. Destacaremos apenas alguns versos que podem ser exemplificativos: “Fugiste como o veado, / havendo-me ferido” (Cruz, 1977: 564); “Ah! Quem poderá sarar-me?! (...) Porquê, tendo chagado / Meu pobre coração, o não saraste? (...) Olha que esta doença / De amor, já não se cura, / senão co'a presença e co'a figura” (Cruz, 1977: 565-566)

O título do poema terá sido inspirado pelo *Castelo Interior* de Teresa de Ávila ou “as Moradas” (Teresa de Ávila, 2000) em que o esposo espiritual, Cristo, arrebatava a alma contemplativa causando-lhe

ferida, sofrimento. Na sexta morada (*Ibidem*, cap. I: 604-605) a alma está consciente de ter recebido uma deliciosa ferida e reconhece-a como a graça mais preciosa, esperando que a ferida nunca se cure.

Se em *Lachrimae* Hill inverte o texto de Southwell - “Loves I allow and passion I approve” (Hill 1985: 149), aqui canta esses dois amores numa linguagem única, a linguagem do amor humano. Segundo Weatherhead (in Bloom, 1986:126), este poema encerra em si o sentido de colheita na qual o trigo reunido é uma figura de Cristo na crucificação. No entanto, as conotações exibidas estão em harmonia com a epígrafe retirada de Yeats que inicia o paradoxo: “It is terrible to desire and not possess, and terrible to possess and not desire” (Hill, 1985: 137).

Os poemas da sequência são breves: doze curtos versos divididos em três estâncias. Embora não apresentemos a sequência em todos os detalhes, destacaremos apenas alguns aspectos que nos parecem incontornáveis no âmbito do tópico em análise neste trabalho. A título de exemplo, devemos começar por citar na íntegra o primeiro poema espanhol de Lope de Vega e o de Hill, e outros poemas ou versos que sejam exigíveis pelo desenvolvimento do argumento:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Sombras le avisaron
que no saliese
ye le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo (Vega in Cohen, 1965: 236)

They slew by night
upon the road

Medina's pride
Olmedo's flower

Shadows warned him
not to go
not to go
along the road

weep for your lord
Medina's pride
Olmedo's flower
There in the road (Hill, 1985: 137)

Na primeira estância, Hill reescreve Lope de Vega, substituindo “caballero” (knight) por “lord”, deste modo permitindo que o universo religioso e o profano melhor se confundam. Na segunda estância as sombras que o aconselharam a não prosseguir, funcionam como o coro da tragédia grega e, porventura, o coro do *Cântico dos Cânticos*. As sombras intensificam o ambiente noturno e soturno, e, simultaneamente, o anonimato que, porventura, revela o medo dos que o aconselham a não prosseguir a viagem, sabendo que o conduzirá à morte.

Com efeito, o tema do amor e da morte é comum à lírica, aos cantos populares e aos poemas religiosos. Não se pode deixar de notar também a semelhança com Cristo ao subir a Jerusalém, aconselhado por Pedro a não fazer esta viagem que o conduzirá à morte. Na terceira estância, “weep for your lord” tanto pode ter conotação religiosa como profana. Na tese aparecem momentos em que são exclusivamente religiosos e como tradição na literatura a que fizemos alusão, sobretudo evocando os poetas metafísicos que influenciaram Hill. Chorar “weep” por amor e por amor malogrado é um lugar-comum e está bem presente em “Songbook of Sebastian Arruruz” (135 ss.).

Contudo, quem lê apenas o primeiro soneto de “The Pentecost Castle” só percebe que o poeta canta o amor humano trespassado pela morte, mais concretamente o assassinato de um famoso senhor, orgulho

de Medina e flor de Olmedo, o que nos coloca na linha de Lope de Vega, em que a amada lamenta a morte do Amado, o cavaleiro de Olmedo. A musicalidade do poema flui com os seus versos curtos e melódicos, com o seu carácter simples e mesmo popular que contrasta com os outros poemas de Hill. Neste poema aplica-se o que Hill considera dever ser a poesia, assumindo o ideal de Milton: “simple, sensuous and passionate” (Hill, 1984: 1).

Segundo Weatherhead, a perspectiva da sequência é religiosa: “The poems dwell on the speaker’s relationship with Christ, on Christ’s wounds and death, and on the wounds inflicted by Christ the speaker. (...) The poem avoids engagement with its subjects by moving into various fictions” (in Bloom, 1986: 127). À maneira de S. João da Cruz que, na cela da sua prisão, ouviu um excerto de uma canção de amor - “Si amore me han matar/ agora tienen lugar” (Hart, 1986: 198), e foi inspirado a usar o amor humano nos seus poemas religiosos, o mesmo parece suceder com Hill. Na verdade, a relação do eu poético com Cristo no sétimo poema faz lembrar S. João da Cruz em “Noite Escura da Alma”:

I went out early
to the far field
ermine and lily
and yet a child

Love stood before me
in that place
prayers could not lure me
To Christ’s house

Christ the deceiver
took all I had
his darkness ever
my fair reward (Hill, 1985: 140)

“Love stood before me” não anuncia uma perfeita comunhão, mas uma presença exógena que se encontra perto mas de que se sente

desejo de aproximar, de entrar em sua casa, na certeza que as orações não podiam iludir. Trata-se da Casa de Cristo onde há intimidade e comunhão. No entanto, este desejo é malgrado, daí brotar a frase que é um lamento e uma revolta: “Christ the deceiver”. Parece uma linguagem de uma criança perante um adulto em quem confia ou quase que atinge o nível da revolta “de não possuir o que se deseja”, remetendo-nos para a epígrafe da sequência. cremos que as duas dimensões estão presentes.

A ausência de Cristo e o despojamento por este provocado deixam a *persona* na noite escura. O início da relação com Ele não fazia prever esse desnudamento, essa noite escura; por isso é um enganador, “deceiver”. Porém, nos dois últimos versos revela-se a mudança na atitude da *persona* que reverte a epígrafe de Yeats e a primeira parte da de Weil, transitando para a segunda parte desta última: “If what we loved in them/ was their desire, then we should love them as ourself” (Hill 1985: 137). A *persona* aceita ser despojada de tudo e a escuridão é a sua recompensa: “my fair reward”. Neste caso, não é terrível não possuir o que se deseja, porque se deseja o que Aquele a quem se ama pretende. Ultrapassa mesmo a citação de Weil, na medida que o Amado é mais amado do que a si própria. O que é aplicado à relação da *persona* com Cristo pode ser transposto para o amor esponsal. Esta noite agónica será sempre um grande desafio para o Amor seja em que dimensão se coloque. É a passagem do *Eros* à *Caritas* que Hill muitas vezes sugere nos seus poemas, sem contudo chegar a uma solução [(oposição e tentativa de transcendência pela poesia: 116-117) oposição e atracção: pp. 130-131; ambiguidade e anseio pela unificação: pp. 138-139)]. A solução aparece em Pentecost Castle, pela primeira vez, segundo pensamos, apresentada em imagens de despojamento.

Compararemos Hill a Eliot que como já o fizemos noutras circunstâncias por razões óbvias.

Em Eliot essa mensagem flui, como se viu no breve apontamento sobre *The Four Quartets*, embora seja muito mais teórico e simbólico. Por seu turno, Hill utiliza um quadro pré-existente para manifestar algo que ambiciona que a sua poesia exprima e simultaneamente algo que o faz estremecer, como acima observámos. De novo se afigura pertinente a opinião de Hart: “The pentecost Castle is a series of transfigurations or redemptions in which dark turns to light and light to dark” (Hart, 1986: 204).

A força do amor é capaz de matar e essa morte é livremente aceite por aquele que anseia encontrar o amado:

This love will see me dead
he has the place in mind
where I am free to die
be true at last true love

.....
Where you dwell I
dwell also says my lord

dealing his five wounds
so cunning and so true
of love to rouse this death
I die to sleep in love (Hill, 1985: 141).

Também o amado, nesse caso Cristo, tem as chagas do amor que fazem despertar dessa morte e a *persona* morre livremente a tudo o que não seja o amor para com ele dormir. O verso é ambíguo, pois, transita para o amor humano, sem deixar de permanecer amor divino. A dificuldade da comunhão está expressa na segunda estância pela colocação de “I” num verso e “dwell” no verso seguinte. A problemática da comunhão do homem com Deus, presente nos sonetos “Lachrimae” analisado nesta tese tem muito a ver com esta sequência ora analisada [(“Lachrimae Verae”, “You do not dwell in me nor I in you” (cf. p. 168) e “Lachrimae Coactae”, “You are beyond me, innermost true light” [cf. p.

199]). Essa dificuldade provém essencialmente do homem, como se comprova pelo soneto “Lachrimae Amantis” no qual se canta todo o amor de Jesus pelo homem - What is there in my heart that you should sue/ so fiercely for its love? /.../ seeking the heart that will not harbour you”, e se conclui numa ambígua esperança de um encontro futuro: ‘tomorrow I shall wake to welcome him’ (cf. p. 213).

Nesta sequência, “The Pentecost Castle”, Hill analisa o amor como um jogo de perda e ganho, possessão e despossessão:

If the night is dark
and the way short
why do you hold back
dearest heart

though I may never
see you again
touch me I will shiver
at the unseen

the night is so dark
the way so short
why do you not break
o my heart (Hill, 1985: 142)

Segundo Hart, o casamento místico ou o casamento secular não se realizam, tudo cai em ruína. A ferida nunca se cura e não se deseja que se cure (Hart, 1986: 206). Não subscrevemos a perspectiva de Hart, visto considerarmos que Hill se situa num quadro místico com uma terminologia específica e de cariz essencialmente católico. Na nossa opinião, Hill pretende exactamente exhibir o carácter desértico desse amor da noite escura da alma, como refere S. João da Cruz.

Em S. João da Cruz e Santa Teresa o objectivo da meditação é o casamento místico da alma com Cristo. S. João da Cruz exprime-se do seguinte modo:

E já entrou a Esposa
P'ra dentro do horto amado desejado
E a seu saber repousa o colo reclinado
Sobre os braços dulcíssimos do Amado (Cruz, 1977: 568).

Em Hill, a escuridão passa a ser classificada de “esplendidamente-brilhante” a partir do momento em que há um encontro que se deseja continue para sempre, não se trata de um casamento místico:

Splendidly-shining darkness
Proud citadel of meekness...
.....

And soul for soul discover
no strangeness to dis sever
And lover keep with lover
A moment and for ever (Hill, 1985: 143).

Os dois últimos sonetos da sequência chegam a uma hesitante conclusão:

I shall go down
to the lovers' well
and wash this wound
that will not heal

beloved soul
what shall you see
nothing at all
yet eye to eye

depths of non-being
perhaps too clear
my desire dying
as I desire (Hill, 1985: 137; 144)

As palavras de Weatherhead sobre a conclusão da sequência serão esclarecedoras: “We are attuned by this time to find that the “nothing” that is seen is everything and “non-being” fullness” (Weatherhead in Bloom, 1986:128).

O Pentecostes faz-se sentir com o seu poder de ferir e causar feridas, feridas que não se curam. O poeta não celebra apenas as feridas de amor, mas também o dom poético enquanto ferida que não se deseja que sare, pois tem a missão de recolher todas as lágrimas da humanidade que, de algum modo, tocam o poeta que as redime. Por esta poesia, Hill redime os desvios do amor humano e erótico transitando-o para o amor divino, recriando, de um modo ambíguo, S. João da Cruz, Teresa de Ávila, e fazendo subir o Cavaleiro de Olmedo aos umbrais do Castelo de Pentecostes, onde se encontra o poeta ferido pelo dom pentecostal.

Ultrapassando as figuras de Teresa de Ávila e João da Cruz, apraz-nos invocar Teresa de Lisieux (Santa Teresinha), através do olhar penetrante de Tomás Halik, teólogo católico, que sublinha o facto de Teresa de Lisieux, que também viveu a experiência da noite escura, especialmente nos últimos momentos da sua vida e que a encarou como a sua “solidariedade para com os não crentes” Halick, 2012: 96).

Uma outra figura contemporânea se nos impõe, Teresa de Calcutá, cuja experiência dolorosa da noite escura foi-nos revelado pelo seu diário organizado e comentado por Brian Kolodiejchuck e o Cardeal José Saraiva Martins (que escreveu o Prefácio), não pode passar sem ser apontada. Com certeza, esta obra não foi lida por Geoffrey Hill, pelo menos antes de escrever os poemas dos *Collected Poems*. No entanto é um instrumento que pode permitir uma melhor compreensão da obra de Hill, em tudo o que, directa ou indirectamente esteja relacionada com a apreciação que faz da noite escura dos homens, em diferentes situações. A título de exemplo citarei um extracto elucidativo, entre tantos outros, de Teresa de Calcutá:

Meu Deus – que dolorosa é esta dor desconhecida. Dói sem cessar. –
Não tenho fé. – Não me atrevo a proferir as palavras e os pensamentos

que me povoam o coração - & me fazem sofrer uma agonia indescritível. São tantas as perguntas sem resposta que vivem dentro de mim – tenho receio de as trazer à luz – por serem blasfemas (Kolodiejchuck & Saraiva de Carvalho, 2008: 195).

Enquanto nessas duas personalidades, Teresa de Lisieux e Teresa de Calcutá há claramente um desejo apostólico bem presente, em Hill há um diagnóstico minucioso que parte de alguém para quem a realidade da fé ou da sua ausência é algo importante na vida da humanidade. É uma noite escura colectiva que Hill incarna em situações particulares ou porventura, minimamente, localizáveis. Teresa de Calcuta disse: “Se eu alguma vez vier a ser Santa - serei com certeza uma santa da “escuridão” Hei-de estar permanentemente fora do céu – a iluminar os que na terra se encontram na escuridão (KoloKolodiejchuck e Saraiva Martins, 2008: 235).

Na poesia de Hill tudo brota de uma experiência de vida, especialmente do século XX, não excluindo a própria, pensado e reflectida tão profundamente quanto possível e celebrada em poesia bela, simples, apaixonada e musical.

Apesar de termos apontado no comentário às poesias de cariz histórico que este poeta repõe a verdade dos factos, permitindo assim a redenção dos mesmos, aponta, contudo no seu ensaio uma outra forma da verdade da poesia.

Avança no seu Ensaio mais uma característica da arte de um poeta que consiste em reconciliar a parte com o todo, identificando-o com a verdade da poesia. Contudo, a frase também condicionada pela palavra “would”, mais uma vez nos coloca perante o carácter não vinculativo da sua proposição: “I would suggest however that the proof of a poet’s craft is precisely the ability to affect an at-one-ment between the local vividness and the ‘overall shape’ and this is truth-telling.” (Hill, 1984: 10)

Se a prova da arte de um poeta reside na integridade, na capacidade de fazer uma harmonização no interior da poesia, de modo que a parte não ofusque o todo, parece-nos poder considerar uma visão holística do poeta na linha de Coleridge: “[A poem (...) is a composition which proposes] “to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part” (cit. Wimsatt, 1954: 238-239).

Wimsatt, por seu turno, opina, com algumas reservas, que bons poemas podem ter partes entediantes e maus poemas podem ter partes brilhantes e igualmente se interroga se a parte pode remir o todo:

(...) to what extent a loosely constructed whole may be redeemed by the energy of individual chapters or scenes. Yet the validity of partial value as a general principle in tension with holism seems obvious (Wimsatt, 1954: 239).

Para Hill é absolutamente claro, num plano teórico, que a parte não redime o todo. O todo só se alcança com o “at-one-ment” das partes cujo brilho não pode ofuscar o todo. Mas algo fica pouco nítido quando Hill reduz o todo à “forma total”, embora esta se esclareça à luz do que a forma significa para ele. A importância do todo está relacionada com o momento do “clique” em Yeats, de “pacificação” em Eliot, da “harmonização da profundidade com a superfície” de Pound, e o de “atonement” em Hill. É o momento em que se realiza o “atonement” da estética e da ética e, nesse sentido, “atonement” pode ser compreendido como expressão de harmonização entre o que é belo e o bom e a poesia se aparta da afirmação de Austin referente à falta de seriedade da poesia, pois exige a união procurada da estética com a rectidão do juízo, é, nessa medida que a ética e a estética coincidem: “When a poem ‘comes right with a click like a closing box’ what is effected is the atonement of aesthetic with rectitude of judgement” (Hill, 1984: 10).

Para Hill, Sorley fez o “atonement” pela brilhante precisão e economia com que fez uma crítica a Brooke numa carta: “I even suggest that it atones for Brooke’s ‘sentimental attitude’; that is, it brings together detail and perceptions which the sentimental attitude has arbitrary set apart and at odds” (Hill, 1984: 10-11). É um “atonement” através de “at-one-ment” que também tem um outro aspecto ético visível, para além da rectidão do juízo que é prioritariamente do poeta que escreve, embora lhe seja também relacionada: a integridade pessoal.

A precisão e economia da linguagem, não são meros aspectos técnicos, apontam para uma realidade extra-linguística: “Sorley’s perceptive statement redresses and redeems the rhetoric of the *Times* obituary and establishes a sounder basis for judging the nature of exemplary conduct” (Hill, 1984: 11). Esse é um aspecto que acaba por pôr em causa o princípio de holismo que pareceu esboçar-se nas citações anteriores. Aqui é uma frase que redime. Em “Rhetorics of Value and Intrinsic Value”, Hill vai fazer duas afirmações:

It is not true to say that the intrinsic value of a line or phrase cannot be assessed and proven in close and particular detail.
(...) I am left with no other course but to say that the great poem moves us to assent as much by the integrity of its final imperfection as by the amazing grace of its detailed perfection. (Hill, 2008: 277).

Penso que tanto no que se refere ao holismo quanto a outros aspectos, Hill abre vários caminhos paradoxais: o obituário de Churchill sobre Brooke aplica-se com propriedade, não a Burke, mas a Sorley que teve uma morte exemplar: “who died an exemplary death” (*Ibidem*). A precisão da linguagem está relacionada com um juízo ético; de outro modo, essa mesma linguagem precisa de ser redimida ou pela palavra, como temos estado a desenvolver, mas também com a vida que redime a palavra. Consequentemente, podemos não só questionar como faz Hill,

mas inferir pela sua própria forma de abordagem que não há “atonement” estético sem “atonement” ético: “Charles Sorley’s brief life was remarkably ‘at unity with itself’; and one must inevitably ask to what extent ‘exemplary atonement’ is possible when the life is otherwise” (Hill, 1984: 11).

A precisão da linguagem tem uma importância considerável neste poeta e crítico, não só como exigência meramente literária, mas igualmente no plano do pensamento e do carácter. Assim se justifica o seu elogio a Charles Péguy (*Collected Poems - Notes*), cuja obra é, segundo ele, caracterizada pelo rigor, pela minúcia levada ao escrúpulo. Mas o elogio não se confina à obra, abrangendo também o seu carácter, assim evidenciando a união da estética e da ética. Deste modo, emerge a admiração de Geoffrey Hill:

A man of the most exact and exacting probity, accurate practicality in personal and business relations, a meticulous reader of proof, he was at the same time moved by violent emotions and violently afflicted by mischance.

(...) I admired him and admire him still. (...) Péguy, stubborn rancours and mishaps and all, is one of the great souls, one of the great prophetic inttelligences, of our century (Hill, 1985: 206. 207).

Se na primeira parte do Ensaio “Poetry as ‘Menace’ and ‘Atonement’,” Geoffrey Hill defendeu que tanto a ameaça como o “atonement” se podem encontrar na ‘extensão indefinida’ da língua, agora ele amplia o seu argumento sobre o “atonement”:

Having persistently stressed that we encountered both ‘menace’ and the atoning power of poetry within the ‘indefinite extent’ of language itself, I now make my appeal to something else. In seeking to present Sorley as an atoning agent, I support my appeal to the ‘poet’s intelligence’ with a gesture towards something beyond words. (...) ‘utterance’ and act are not distinct entities. (Hill, 1984: 11)

Há um crescendo no modo de compreender a linguagem ao longo do seu ensaio. Hill esclarece o seu pensamento, citando o filósofo Rush Rhees, segundo o qual a linguagem está necessariamente ligada à vida, e em relação com o modo de ser e sentir dos que nos precederam. Nesta perspectiva se compreende que o facto de Hill escolher temas bíblicos ou teológicos, significa que esses caminhos de vida lhe interessam e estão voluntariamente presentes na obra, convidando o leitor a uma tomada de posição face a eles. O “atonement” tem permanentemente subjacente a concepção teológica. “For we speak as others have spoken before us. And a sense of language is also a feeling for ways of living that have meant something” (Hill, 1984: 11).

A linguagem do quotidiano também revela quem somos e a nossa sensibilidade em relação àquilo que significou algo na vida de outras pessoas que viveram antes de nós e que as usaram. É também por isso que o que escrevemos participa da nossa personalidade. Por seu turno, a personalidade e o carácter revelam-se também através do fracasso e da forma como são encaradas. O exemplo poético de Coleridge e de Wordsworth é, para Hill, ilustrativo do “atonement” na medida em que aquele conseguiu apresentar através de um poema bem conseguido, a sua vida destroçada e as suas fracassadas aspirações como objecto de meditação. Por outro lado, sobre um passo de *The Ancient Mariner*, escreve Hill: “I would call an outstandingly beautiful image of the attainability of atonement” (Hill, 1984: 12):

In his loneliness and fixedness he yearned towards the journeying Moon, and the stars that still sojourn, yet still move onward; and every where the blue sky belongs to them, and is their appointed rest, and their native country and their own natural homes, which they enter unannounced, as lords that are certainly expected and yet there is silent joy at their arrival (cit Hill, 1984:12)

Hill reconhece que o seu argumento divide-se finalmente em duas perspectivas divergentes, conclusão a que inesperada e facilmente chega o seu leitor. A propósito de Sorley e do obituário sobre Brooke, o ensaísta-poeta pretendia ilustrar a reparação vicária pelos pecados por acções ou omissões de outros escritores. Ao referenciar o poema de Coleridge a Wordsworth, Hill sugere que o poeta pode transfigurar a sua dissipação por uma metáfora que a compreenda: “a poet can transfigure his dissipation by a metaphor that comprehends it” (Hill, 1984: 13). Fazer “at-one-ment” de tudo o que escreve Hill é um terrível desafio.

Alguns aspectos evidenciados levam-nos a concluir que a beleza e a concisão podem redimir. Nesta perspectiva, a estética pode redimir a ética. O próprio Hill se dissocia do que diz num dado momento, o que nos leva a perguntar se atingiu uma síntese de pensamento ou se deixa que as reflexões soltem como experiências inacabadas. Parece-nos que não pretende que sejam de outra forma. Assim publica o livro, ele que aposta na precisão e perfeição da linguagem. Esta é uma razão suplementar para a escolha feita de o seguir a par e passo no ensaio. Deste modo, o ensaísta-poeta põe em causa e ironiza sobre que escrevera:

But I have added a comic sub-plot, this business of ‘empirical guilt’ which, as I seem to have conceded, appears to be nothing more than a trivial bourgeois anxiety about upsetting the soup. What credence can be given to remorse over a faux pas in a world of actual terror, in which poetry is increasingly asked to be ‘prophetic, menacing, terrorist, violent, protesting’? (Hill, 1984: 13)

Hill sublinha aquilo que, segundo ele, será o ridículo da consideração da ansiedade por um deslize social como motivo de preocupação do artista num mundo de violência, no qual se apela a um papel activo e violento de denúncia social por parte do poeta. Contudo, não se revê também nesse tipo de poesia preconizada. Poderemos

deduzir que Hill não retrata o que afirmara, mas sente o seu carácter ridículo como aliás fizera referência. O sentido da ‘culpa empírica’, cujo cunho ético e teológico lhe adveio de P. T. Forsyth (cf. p. 280), acaba por estar envolvido numa simples revisão de leitura culposamente descuidada.

Esse não será, todavia, um aspecto relevante, pois imediatamente apela para a visão de Mackinnon com quem se identifica e que, a seu ver, consegue transmitir com clareza o que ele a custo consegue exprimir. Considerando, mais uma vez, que Mackinnon é, entre os teólogos contemporâneos, quem melhor articula essa problemática da relação da estética e ética, assume a sua perspectiva: “suggestion of an ‘ought’ somehow imposing itself upon us out of the matter of the actual’ (...) strikes us as as ill-conceived and old-fashioned (...)” (Mackinnon, 1957: 188). (Note-se que Mackinnon escreve: “at first sight this suggestion of an ‘ought’...”.) Esta citação enquadra-se na reflexão sobre a complexidade da obrigação moral que, segundo Butler, se fundamenta na complexidade da natureza humana circunstanciada que Mackinnon resume deste modo: “(...) that it is when we come to terms with the particularities of our actual nature that we are made most sharply aware of the transcendent claims of morality.” (Mackinnon, 1957:187)

O que pode parecer antiquado à primeira vista impõe-se, pois está de acordo com a nossa natureza e, além disso, a nossa consciência é o princípio do juízo que fazemos de nós mesmos. As exigências da moral são transcendentais, daí a noção do “dever” já referido:

What Butler wants to say is that taking stock of our nature as we find it, refusing to be distracted from acknowledgement of its actualities, is where human beings are concerned, necessarily pregnant with moral import ... (...) morality consists in following human nature; (...) human goodness bears some relation to the stuff of which we are made; (...) Conscience is supremely authoritative. It is a principle of reflection by

which we judge ourselves, which in us bears a unique, disposing authority (Mackinnon 1957: 188-189).

Nesse âmbito, a reflexão sobre Deus aparece num segundo tempo. Butler não concebe a moral como obediência ao mandamento divino, embora advogue que o homem deve tratar a sua natureza como um dom: “It is an empiricism that is over-arched by belief in the reality of God” (Mackinnon, 1957: 199). Quando Hill declara que esse seria um modo de encerrar o ‘cisma’ quer entre a política e a moral, quer entre a literatura e a moral, poderá estar na base este quadro que esboçamos. O que interessa perceber é que, no acto de “fazer” um poema ou qualquer outra obra artística, somos necessariamente entregues a um juízo, refere Hill. Consideramos que este julgamento é a voz da consciência circunstanciada, mas relacionada com o transcendente. Não é de balde que Hill emprega termos teológicos: “a sense of language is also a feeling for ways of living that have meant something” (Hill, 1984: 11).

Não pretendemos identificar Butler e Hill, mas apenas focar algo que nos parece semelhante neste contexto. Para Hill, porém, Deus e a teologia ocupam um lugar de referência, embora a forma de encarar a questão, segundo pensamos, não seja, por vezes, muito diferente da de Butler. No seu Ensaio Hill deixa um questionamento forte à estética literária: em que medida esta não tem sido conivente com o sentimentalismo e cinismo da cultura contemporânea recente, caracterizada pela obediência aos *slogans*, pela sua adoração aos carismas, feitiçaria, e tudo o que seja “tecnicamente doce” (cf. Hill, 1984: 14).

Neste contexto, o poeta cita de novo Mackinnon: “one can never be quite at ease in the presence of a suggestion that ... a theological ethic need not have the slightest truck with utilitarianism” (Mackinnon, 1957: 5-

6). Mais do que em qualquer outra observação ou citação, Hill define o sentido da sua poética, que se situa na ética teológica exigente e não conformista com o *status quod* social. Inusitadamente, esclarece que a poética tem uma função, ou pelo menos tem, possivelmente, uma finalidade prática. Coloca-se-nos a questão de saber se Hill se situa ao mesmo nível de Eliot em “Religion and Literature”, no que concerne a relação da literatura e teologia, ou seja, em oposição ao que se assumiu tacitamente durante alguns séculos que não há nenhuma relação entre elas? Eliot declara que o objectivo desse ensaio é o de dar as bases para a compreensão de que a crítica literária deve ser completada por um ponto de vista ético e teológico:

This is not to deny that literature – I mean, again primarily works of imagination has been, is and probably always will be judged by some moral standard. But moral judgements of literary works are made only according to the moral code accepted by each generation, whether it lives according to that code or not. (...). I am not concerned here with religious literature but with the application of our religion to the criticism of any literature (Eliot, 1975: 97).

Eliot distingue três modos da relação entre a literatura e a religião. O primeiro será o tratamento de uma obra religiosa, por exemplo, a Bíblia ou os escritos de Jeremy Taylor como literatura. O segundo é a chamada poesia religiosa ou devocional. O terceiro diz respeito à obra literária dos que estão sinceramente envolvidos na promoção da causa da religião: “that which may come under the heading of Propaganda”. Eliot defende, afinal, neste Ensaio, uma literatura que seja inconscientemente cristã: “What I want is a literature should be unconsciously, rather than deliberately and defiantly Christian” (*Ibidem*).

Ultrapassando a apreciação de Eliot do primeiro e último ponto, deve merecer a nossa atenção o segundo modo no âmbito da perspectiva a que nos propomos. Neste modo, Eliot aponta como exemplos Vaughan,

Southwell, Crashaw, George Herbert or Gerard M. Hopkins, definindo o que os caracteriza e o que caracteriza os seus admiradores:

The religious poet is not a poet who is treating the whole subject matter of poetry in a religious spirit, but a poet who is dealing with a confined part of this subject matter. Who is leaving out what men consider their major passions and thereby confessing his ignorance of them. I think this is the real attitude of most poetry lovers towards such poets as Vaughan, or Southwell, or Crashaw, or George Herbert, or Gerard Hopkins (Eliot, 1975: 99)

Esta attitude de suspeição de Eliot perante esses poetas não deixa de ser curiosa, tendo em consideração os seus poemas religiosos e o que afirma no ensaio referido: “Our religion imposes our ethics, our judgment and criticism of ourselves and our behaviour towards our men” (*Ibidem*). Se a crítica literária deve ser completada com o ponto de vista teológico, não se percebe por que razão um texto poético não possa ter um carácter especificamente religioso, e a crítica dessa obra não possa igualmente ter um ponto de vista teológico.

Geoffrey Hill, por seu turno, critica Eliot por se cingir unicamente à esfera do anglicanismo. Essas duas posturas são opostas na sua semelhança, diferindo apenas na realidade dos factos que Hill não se cinge ao anglicanismo. No entanto, parece justo aceitar que o poeta tenha a liberdade de celebrar nos seus poemas a fé que professa, desde que não o faça por motivos propagandísticos, o que, tanto para Eliot (pelo menos teoricamente), como para Hill são inaceitáveis. Creio que esta perspectiva é legítima, mas, como referiu o próprio Hill, a poesia está ligada à personalidade de poeta, mas não é um mero veículo dos seus sentimentos pessoais. A poesia exige uma filtração dos sentimentos pessoais. Nessa medida, a poesia não pode deixar de estar relacionada com a personalidade do poeta: “the true selfhood”: “Poetry is not a self-

expressive of vulgar spontaneous kind. The crux of the matter turns upon creative expression of personality versus commodity exploitation of personality” (Hill, 1984: 17).

Não há poesia meditativa sem uma personalidade que a ela subjaz, e que pode até morrer para dar voz a outras vozes. O poeta passa muitas vezes pela *kenose*. Com efeito, isso não implica que tenha, necessariamente, de passar sempre por este tipo de *kenose*. Hill, como foi já referido, mostra a sua admiração pela poesia meditativa. Estes mesmos poetas que Eliot critica, são admirados por Hill e, estamos longe de insinuar a possibilidade da ignorância de Hill do “assunto” (“subject matter”) da poesia. Mesmo no que a Crashaw diz respeito, Geoffrey Hill confessa que a princípio nutrira um certo preconceito contra ele, o que teria acabado por desaparecer, dando lugar à admiração. Aliás, vimos na análise dos sonetos “Lachrimae” a influência considerável de Crashaw. Na entrevista concedida a Haffenden, Hill revela a sua empatia face a estes poetas:

Of the Metaphysicals, I believed I most admired Donne, but I was more haunted by Vaughan and Herbert. (...) I shared the common prejudice against Crashaw. It's only in recent years that I have come to an understanding and admiration of his work. (...) There was an intellectual strength in the Metaphysicals which obviously appealed to me, but that was only part of the appeal, since their intellectual strength is always complemented by a quality which is best summed up in Milton's phrase about poetry being more simple, sensuous and passionate than either logic or rhetoric (Haffenden, 1981: 79. 80).

Não se percebe na crítica de Hill que haja um “assunto” próprio à poesia, mas sim, qualidades que devem sobressair: força intelectual, maior simplicidade, sentimento, sonoridade em relação à lógica e retórica. Nenhum assunto, se faz parte da vida e da paixão dos homens e constitui uma força na vida das pessoas e no desenrolar da própria história, está fora do universo da poesia. Na abordagem que Hill faz da

estética literária, constata que a ela tem transgredido tanto a tradição como o decoro, e que esse facto devia ser objecto de debate de todos os que por ela se interessam. A nosso ver, Hill sublinha, por um lado, o elemento estético e ético que o termo *decoro*, parece sugerir, e, por outro, realça um outro aspecto, a tradição. Se é teoricamente inquestionável que esse deveria ser um argumento aberto a todos, como o próprio Hill refere, podemos-nos questionar em que medida a ética teológica se enquadra na tradição da estética literária e se durante séculos esteve ausente, como Eliot realça, e se ainda pertence à tradição.

Sem pretender esgotar o assunto numa simples afirmação ou sugestão, pensamos que é exactamente este fosso de centenas de anos que Hill e Eliot querem recuperar, cada um usando um enfoque próprio.

O que parece impor-se à nossa interpretação é que o facto de apelar para o decoro da arte poética o coloca, nesta vertente, na linha dos neo-clássicos que, por sua vez, passando pelo Iluminismo, se interessaram pela Antiguidade. Se Platão defendeu o decoro, Aristóteles, estendeu-o à ética:

A partir do Renascimento, sobretudo, os teóricos da literatura insistem na salvaguarda do *decorum* na construção das personagens nas obras literárias, por um lado, e no estilo utilizado pelos autores, por outro. Esta preocupação estética é quase uma regra de ouro para os escritores neo-clássicos do século XVIII (Ceia, "Decorum," *E-Dicionário de Termos Literários*)

Hill afasta-se dos que usam a quebra de decoro como recurso estético, como uma forma de literatura. Podemos alvitrar que Hill é um poeta tradicionalista no sentido em que Eliot define o termo "Tradition":

It involves a historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year;

and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but its presence. (...)

No poet, no artista of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists (Eliot, in Selden, 1989: 408).

É o sentido da pertença a uma história, condição de uma maior inteligibilidade da história presente. A sua poesia é tradicional, na medida em que recria poemas de autores do passado, ou se coloca na senda deles, criticando-os, imitando-os criativamente, mas nunca ignorando as grandes figuras, e não só, da poesia inglesa e de outros horizontes culturais. O sentido da história e, inclusivamente, da história literária, faz parte do seu depósito literário. No que concerne a inter fusão entre a estética e outros ramos de conhecimento e saber humanos que denotam uma preocupação por atingir um horizonte mais vasto e espiritual, Hill menciona nomes como, Julia Margaret Cameron, Alasdair Chalmers MacIntyre, Walter Johannes Stein, Harry Guntrip e Fr. Martin Jarrett-Kerr (um monge anglicano autor de um livro intitulado *Religion and Imagination*). Para esses artistas e escritores a teologia, a literatura, a filosofia, a psicologia, a arte fotográfica, a história e a moral, inclusive a moral política, conjugaram-se.

Hill reivindica que o caminho por ele percorrido, foi por outros trilhado anteriormente. Não pretende ser discípulo destes, considerando-se apenas um retardatário que ensaia um caminho já seguido por eminentes académicos: “mere stumbling latecomer to a field or fields, already traversed by distinguished scholars” (Hill, 1984: 15). Nessas circunstâncias, opina Hill, é mais delicado e mais exacto ser considerado um apóstata (usando sempre a terminologia religiosa, à qual atribui um sentido mais abrangente). Hill transita por vezes para o universo mítico, fazendo ouvir essa voz do passado que também carrega consigo a força

da poesia, embora não faça deste universo o lugar da sua habitação permanente, tanto como poeta, como crítico.

A fonte preferencial da poesia hilliana de incidência religiosa é o Cristianismo, embora não se atenha a uma única confissão cristã. Se por vezes se situa como um anglicano, outras escreve poemas de parâmetros católicos e ainda outras, parece situar-se no mesmo campo que os Calvinistas e mesmo Luteranos, sobretudo quando sublinha que o pecado corrompe a natureza humana. Contudo, por vezes ironiza sobre os próprios sentimentos cristãos, chegando até a indiciar a blasfêmia, fiel à perspectiva traçada de que a poesia deve compreender o máximo de crenças e descrenças, pois não é a voz do poeta, mas é a voz do mundo que ela veicula. No entanto, esta analogia com a blasfêmia deve ser entendida num processo oximórico em que há atracção e repulsa por aquilo que amamos e face ao qual sentimos, de certo modo, não estar em perfeita comunhão que pode até atingir a forma de luta. Tomás Halík, teólogo católico, refere à luta com Deus em termos semelhantes aos que já mencionamos anteriormente nesta tese, usando a figura de Jacob:

A nossa fé também assume, por vezes, a forma de uma disputa com Deus, como quando Jacob lutou com Ele no escuro, num vaudo Jaboc. Jacob, obviamente, saiu vitorioso. No auge da luta, no momento da catarse desse drama nocturno, agarrou o seu adversário com toda a força e suplicou-lhe (ou antes, exigiu-lhe) que lhe desse a sua bênção – mas ficou ferido (Halík, 2014: 159).

É o mesmo sentimento que Hill exprime no que concerne a relação do poeta com a sua obra, o amor que mal se distingue do ódio. Este é o sentimento que também exprime a resistência do poeta no elaborar da sua obra, que comporta uma luta que termina num esgotamento, um cansaço, que é uma *kenose*, um meio de “atonement” e de transfiguração, é um dom da ferida pentecostal.

Como Geoffrey Hill admite na entrevista a Haffenden, muitas vezes citada, pode ser um grande dom que liberta a graça da inspiração (cf. p. 236). E o poeta prossegue a sua obra “com amor que mal se distingue do ódio”, como acabámos de referir. É nesse sentido que, na nossa opinião, se pode essencialmente perceber a vituperação e o louvor de Hill “*Laus et vituperatio*” (Hill, 1999: 78).

Hill não se apresenta como um arrogante crítico, e sabe que se expõe à crítica por enveredar por domínios que não lhe são próprios nos quais se sente como um amador sem credenciais: “I also sense that I have made myself vulnerable to accusations of having strayed upon domains of knowledge which I have no right to ‘profess’, where I can speculate like an amateur without credentials” (Hill, 1984: 15).

Hill faz sua a afirmação de Auden, segundo a qual o meio que usa o poeta não é propriedade privada: “it is both the glory and the shame of poetry that its medium is not its private property” (Auden, 1962: 23). A poesia não é propriedade privada do poeta, pois filósofos, teólogos, críticos, a ela recorrem. A esse mesmo título se justifica que um poeta faça a sua incursão na teologia, não sendo teólogo, mas sendo, contudo, “amador sem credenciais”. Nesta dinâmica, o poeta-ensaísta destaca um movimento de filósofos, teólogos, historiadores e sociólogos que procuram na Literatura fonte de informações, visto reconhecerem esse terreno comum. O movimento em sentido contrário, defende Hill, tende a ser considerado mais suspeito.

Hill insiste em esclarecer que a sua posição nada tem a ver com a de um usurpador, visto estar apenas a seguir um caminho que outros já percorreram: “Let me say only that I am trying to follow a thread; I am not attempting to trample a right-of-way” (Hill, 1984: 15). Parece sobressair aqui a humildade do poeta que uma leitura atenta acaba por descobrir. Contudo, é preciso considerar sempre a sua forma muito original e, creio

que, única de encarar estas realidades e as tornar presentes na sua poesia e prosa. Hill não restringiu a poesia a trabalhos escritos em rima e metro, tornando-se desnecessária qualquer apologia nesse sentido, pois, como afirmara já Sir Philip Sydney: “since there have bene many most excellent Poets that never versified, and now swarme many versifiers that need never answer to the name of Poets” (Hill, 1984: 15). Contudo, o poeta-ensaísta põe a tónica na poesia versificada: “that which I ellect to call ‘poetry’” (*Ibidem*).

O poeta ensaísta concorda com Claude Lévi-Strauss quando compara o poeta ao engenheiro: “The poet behaves with regard to language like an engineer trying to form heavier atoms from lighter ones” (Hill, 1984:15). Assume igualmente a declaração de Karl Barth que considera o pecado como a gravidade específica da natureza como tal (cf. Shebbeare, 1929: 302):

Karl Barth remarked that Sin is the ‘specific gravity of human nature as such’. I am suggesting that it is at the heart of this heaviness that poetry must do its atoning work, this heaviness which is simultaneously the ‘density’ of language and the ‘specific gravity of human nature (Hill, 1984: 15).

Consideramos que esta é uma das frases emblemáticas deste Ensaio que sintetiza o conceito de “atonement” na poesia de Hill. A densidade da língua e o pecado, a específica gravidade da natureza humana, são pontos de partida para o “atonement” da poesia. A relação entre a frase de Barth e a de Strauss não é tão inócua quanto parece. Strauss sublinha o processo de construção cujas partes são mais ligeiras, mais leves que o todo, que é a obra acabada com toda a beleza e/ou utilidade que ela pode apresentar. A poesia no seu processo de elaboração também ergue pequenos átomos, palavras ou metáforas que, através do processo de “at-one-ment” e “atonement”, se erguem como um

todo harmónico, portador de sentido e música. O manuseio desses átomos primeiros não é tarefa fácil para o poeta porque a palavra encerra o peso da gravidade da natureza humana decaída, tendendo à dispersão e à desordem. A obra acabada é, em certo sentido, mais leve do que o material de construção que são as palavras, porque o poeta já as reconciliou, já as transfigurou.

Os dois processos, o do engenheiro e do poeta, não coincidem em todas as suas vertentes. O trabalho do engenheiro parte do mais simples para o mais completo e o do poeta parte da complexidade da sua natureza decaída, a “específica gravidade da natureza humana” e da linguagem decaída e lida com átomos que também são pesos gravitacionais, palavras e metáforas oximóricas. Kevin Hart interroga-se sobre o sentido da “específica gravidade” a que Hill se refere: “And we simply do not know if Hill takes “specific gravity” to be the burden of original sin, the weight of actual sin, or the concupiscence that remains after baptism”. (Kevin Hart, Summer/Fall 209: 3).

A concepção do pecado, segundo Hill, seja o original, seja a sua consequência, compreende-se dentro do horizonte teológico que se enquadra na história da salvação. É também a partir daí que se compreende o “atonement”, esteja ele vestido com roupagens seculares, seja ele manifestamente religioso. A história da salvação será a garantia da sua autenticidade:

I am not indifferent to Ricoeur’s warning: ‘We never have the right to speculate on either the evil that we inaugurate, or on the evil that we find, without the reference of the history of salvation’ ... nor am I oblivious to the danger and responsibility which may be incurred when, for whatever reason, one is unable to give real assent to the terms of Ricoeur’s caveat. (Hill, 2008: 282)

Como se tem vindo a realçar, a teologia está subjacente ao que Hill escreve. Não raras vezes ele evoca Barth e Mackinnon, teólogos protestantes por quem sente uma sóbria admiração, e cujas afirmações, segundo ele, resumem do melhor modo o que ele mesmo quer transmitir. Kevin Hart, enquadrando a obra de Hill no contexto da literatura e teologia, sublinha a sua especificidade sobretudo no que respeita à doutrina do pecado das origens (fazendo notar que a edição de *Critical Writings* (2008) usa o termo pecado “sin” com “s” minúsculo, ao contrário de *Lord of Limits* que usa o “S” maiúsculo):

The emphasis on “atonement” and “menace” remains, and serves to guide us through the thirty-three essays that follow it. The two words in the title are important: each in its own way speaks of sin. Hill is a rare critic, even among those who work in “religion and literature,” in that he affirms the doctrine of original sin in all its terrible weight. . The word “sin” sounds time and again in this volume, even though it is now written with a lower-case “s.” (Kevin Hart, Summer/Fall 2009).

Apesar da dramaticidade da explicação teológica do termo “sin”, a redução na explicação de “atonement”, como foi acima referido, suscitou a perplexidade de Kevin Hart: “one may well wonder why a venerable theological word such as ‘atonement’ is being evoked if it is to be used only in another sense” (K. Hart, 2009: 3). Kevin interroga-se sobre o que considera uma incoerência entre o emprego desse termo teológico e o facto de não haver realmente nenhuma efectiva redenção: “If Hill is really talking about “sin”, then “atonement” must refer to how the debt of sin is discharged. (...). Scrupulous writing cannot atone for sin” (K. Hart, 2009: 3). Se as objecções de Kevin parecem-nos pertinentes, somos impelidos a voltar ao tema do pecado e do “atonement”.

Na verdade, Hill recusa-se a aceitar como um “conceito arcaico” a ideia de uma “corrupção imanente” à natureza humana e ao próprio pecado original:

Original sin may be described not only in terms of concupiscence and wilfulness, our nature 'greedie to do euell' as Tyndale declares ... but also as that imperfection which stamps all activity of the graceless flesh, a category from which much achievement of a high order, much scrupulous and indeed noble endeavour cannot be excluded, if the work is done 'without faith', 'with oute the sprite of God' (Hill, 2008: 282).

Pensamos que a conclusão de um Ensaio consagrado à 2ª edição em 20 volumes do Oxford English Dictionary, artigo que começa por uma homenagem ao sentido linguístico de Hopkins, no ano centenário da sua morte, serve de ilustração da perspectiva proposta:

To brood over them [the 20 volumes] in them is to be finally persuaded that sematology is a theological dimension: The use of language is inseparable from that 'terrible aboriginal calamity' in which, according to Newman, the human race is implicated. Murray, in 1884, missed that use of 'aboriginal'; it would have added a distinctly separated signification to the recorded examples. In 1989 it remains unacknowledged. In what sense is the computer acquainted with original sin? (Hill, 2008: 279)

Se a sematologia é uma dimensão da teologia, então não podemos ficar perplexos com as imbricações do literário e do teológico, porque apontam para o simbólico e o icónico e conseqüentemente para o sacramental. No entanto, o uso da linguagem está irremediavelmente unida à consequência "da terrível calamidade primitiva original", usando a terminologia de Newman. E pensamos poder evocar nesta perspectiva a interrelação da linguagem e o mundo, lugar da vivência humana, usando para tal a terminologia de Michael Edwards de quem, a nosso ver, Hill muito se aproxima: "Like Adam, we are not separate from language, however distant from it we may be. We are inextricably involved with it, and are ourselves (...) a text a tissue of the words." (Edward, 1984: 130)

Se nós somos interrelacionados com a linguagem e se a linguagem nos arrasta, como diz Coleridge e que Hill assume: “words are mysterious agencies under whose power we are” (cit. Hill, 1984: 149) a equação entre essas duas realidades tem de ser colocada. A linguagem chega até nós vinda do passado, da experiência social, política e age sobre nós porque portadora de vivências e forças de vida. Segundo Michael Edwards, “those words are entangled, obscure, tired”. Tanto este crítico como Hill consideram a linguagem decaída (“fallen”), como o homem também é decaído, devido ao pecado original. Geoffrey Hill admite humoristicamente que não sabe em que sentido ou sentidos, o computador entende o pecado original, assim ilustrando o afastamento das tecnologias modernas da teologia.

Apesar de toda essa “decadência”, Hill continua a usar a linguagem poética porque acredita que o poeta a transfigura pelo “at-one-ment” e “atonement”, e essa operação visa uma bela reconciliação. Hill não fala em termos de beleza, mas esta está presente tanto na sua prática como na teoria. Pensamos que o facto de não fazer da beleza um ponto explícito da sua reflexão estética, é porque ela a percorre implicitamente e se revela na sua poesia antes de ela passar a ser intelectualmente compreendida. Mas não deixa de ser uma questão à qual podemos avançar um outro motivo. Hill não pretende entrar em discussões filosóficas sobre a beleza, ou porque não tem uma visão defenida da mesma ou porque cai dentro da temática da ambiguidade e deve ser colhida sem lhe dar um nome, pois, já não nos encontramos como Adão antes da queda original (“Fall”). A beleza tem algo de inefável que é melhor pressentir do que exprimir.

Contudo, não podemos deixar de relacionar com a beleza, seja aqueles momentos de reconhecimento mágico, choques de reconhecimento a que Hill, fazendo eco de Hopkins, chama a atenção do

leitor para a sua existência. Na verdade, como advoga Hopkins, só quem teve uma profunda visão pode assim exprimir-se: “his insight was at its very deepest, and hence to my mind the extreme value of the poem” (cit. Hill, 1984: 87). Tanto Hopkins como Hill reconhecem essa irrupção da beleza provocada pela quebra do ritmo, embora não façam alusão a esse termo.

A beleza está ligada ao inefável, a um “insight” profundo que apenas quero aventar. Não cabe perfeitamente nesse enquadramento de decadência, sem a *kenose* e a redenção. Por isso, não há poesia, sem “atonement”, é aí que reside a sua beleza. Geoffrey Hill pressentiu, por certo, a beleza da cruz como a única capaz de fazer face à condenação a que Adorno infligiu aos poetas depois de Auschwitz. Só uma beleza *kenótica* era possível numa Europa devastada pela guerra e pela barbárie ainda maior, do Holocausto. É essa a beleza da maioria dos poemas de Geoffrey Hill. A pluralidade da experiência humana de sofrimento, paixão, amor, e ódio é transfigurada pela poesia crucificada.

O imbricamento do religioso no secular permite, através da forma, do conteúdo, da ética, do fracasso e da derrota, a transfiguração que manifesta a beleza. Como diz Marko Rupnik, parafraseando S. Bulgarkov, no que à ambiguidade da Beleza diz respeito, “há uma beleza que permanece, não só no Éden, mas também em Sodoma, embora nesta última seja percebida de modo diferente...(...). Criar é esforço para superar o *dado limitado* e inserir nele a ilimitada incumbência de despojar-se” (Marto, Ravasi; Rupnik, 2012: 117-118).

A beleza, segundo os parâmetros vulgarmente reconhecidos, parece não ter muito lugar neste mundo dilacerado que, incoerentemente, foi capaz de genocídio e de escutar música clássica enquanto o praticava, ou frequentando os grandes concertos depois de o praticar. Não sabemos através de que mecanismos estéticos e psicológicos isso é possível, mas

os factos no-las comprovam, como recorda Geoge Steiner (Steiner, 1970: 5).

Geoffrey Hill usa a poesia e a palavra consciente da “infecção” das palavras, sobretudo depois de Aushwitz, e das mãos que as manuseiam. No envolvimento do poeta com a linguagem há um sentimento de impotência e de estar à mercê de acidentes, pois, segundo Hill, a palavra está infectada pelo uso histórico: “Infections are ordinary circumstances and the dyer’s hand, steeped in etymology, is, by the commonplace craftsmanlike immersion, an infected hand” (Hill, 1984: 153). Hill poderá pedir a cura da infecção provocada pela imersão das palavras na etimologia e nas circunstâncias comuns da vida, como a mão do tintureiro se suja na tinta com que trabalha. Só a piedade a pode curar. O nosso poeta identifica-se com as palavras e com elas percorre esses mundos, também ele ficando infectado. Ao leitor pede piedade, à semelhança de “The dyer’s hand” da *persona* do Soneto 111 de Shakespeare, possivelmente o próprio dramaturgo em relação às consequências da sua arte:

..... my nature is subdu'd
To what it works in, like the dyer's hand:
Pity me, then, and wish I were renew'd;
Whilst, like a willing patient, I will drink
Potions of eisel 'gainst my strong infection;
No bitterness that I will bitter think,
Nor double penance, to correct correction.
Pity me then, dear friend, and I assure ye,
Even that your pity is enough to cure me (Shakespeare, 1971: 1327).

Seja qual for a mancha que as palavras encerram, a estética literária terá de respeitar o decoro, o que é também uma forma regeneração. A linguagem tem a ver com o tipo de realidade que através dela se torna presente, mas passa pelo crivo do poeta, o que não deixa de ser motivo de remorso para o poeta, como se viu em “Annunciations”.

Na apreciação que Hill faz da tradução inglesa da Bíblia, critica veementemente a acomodação à mentalidade da época. Opõe a tradução de Tyndale no século XVI a uma tradução anglicana moderna e censura os responsáveis da segunda por manifestarem um espírito de acomodação, o que será contrário ao espírito da Bíblia. Advoga ele que não pode haver lugar para acomodações ao gosto da época, pois isso pode levar à banalização do Livro. Para Hill, o Reino de Deus é um país estrangeiro, e quando se fala destas realidades tem de se manter o seu carácter próprio, de outro modo será uma traição ao espírito da Bíblia:

Tyndale's New Testament, as now published by Yale University Press, is a 'modern –spelling edition'. The decision to modernize is to be regretted (...) The Yale 'modern-spelling' edition 'dedicated to showing the accessibility of Tyndale's New Testament even after 450 years. In matters of speech and writing, however, we cannot regard motive as something which lies outside the contextual frame, it is through 'the process, ordre and meaning' of the 'texte' that motive declares or betrays itself. There is in fact an incompatibility between an old humility, not unworthy of Tyndale, and a newer spirit of accommodation (Hill, 2008: 281)

A perspectiva de Hill nesta vertente coloca-nos perante a questão da fidelidade à palavra e o perigo que corre uma tradução acomodativa da mesma:

The doctrine, the faith, of Luther and Tyndale are an alien tongue; it was an element of Barth's greatness, in *Der Römerbrief*, to recognize this foreignness: 'The kingdom of God is a foreign country'. (...) 'Inteligibility', 'accessibility', do not make sense, do not cohere without 'diligence' as Tyndale defines it (Hill, 2008: 292.293)

Independentemente da opinião que se possa ter sobre a questão, não cabe no âmbito deste trabalho discuti-la. Importa, todavia, destacar a preocupação pela justeza semântica, em detrimento do que se lhe apresenta como um facilitismo e adaptacionismo que deteriora o texto de

Tyndale. Por aqui também se entende melhor a expressão usada no primeiro soneto “Annunciations”: “The Word has been abroad”, referindo-se à vinda ao mundo da Palavra de Deus, o Filho, como foi então comentado (cf. p. 103 ss.). Do mesmo modo, para falar da palavra de Deus tem de se ter consciência de que o Reino de Deus é estrangeiro. A linguagem teológica usada para realidades seculares pretende, de certo modo, transferi-las para a esfera teológica porque a Palavra se fez carne. Contudo, esta perspectiva é sempre algo ambígua. Hill oscila entre a Imaginação primária e a secundária, embora queira situar-se prevalentemente na secundária (cf. p. 17 ss).

Também à semelhança de Coleridge, Hill caracteriza a natureza e função da poesia, como um ‘swim against the stream’, o que é um traço peculiar menor do Romantismo. Afasta-se, porém, claramente do Romantismo, na medida em que não considera que a missão do poeta consiste em reconciliar a visão humana com as energias e poderes do cosmos não humano, que é um traço maior do Romantismo ou Neo-Romantismo. Na verdade, a sua poesia é marcada por uma relação com a experiência humana, ‘da carne e do sangue’, apontando para um ideal estético, ético e religioso. E, nessa medida, também, com verdade, se pode dizer da sua poesia: “it swims against the stream”.

A própria descoberta da moralidade que faz parte do tecido da poesia e prosa de Hill, parece mais uma expressão de “swim against the stream” onde ele se encontra com Eliot. A arte da poesia, escreve Hill, está intimamente relacionada com a descoberta da moralidade: “frightful discovery of morality” (Hill, 1984: 15). A moralidade não é procurada por si mesma, sendo algo que se impõe na penetração do poeta no mundo das palavras ou por outras circunstâncias. Impõe-se necessariamente ao artista da palavra fazendo juz à afirmação de Eliot, como o próprio Hill

admite, com algumas reservas, considerando a citação mais completa que ele transcreve:

In every age and in every civilization there are instances of the same thing: the unmoral nature, suddenly trapped in the inexorable toils of morality – of morality not made by man but by Nature – and forced to take the consequences of an act which it had planned light-heartedly. Beatrice is not a moral creature; she becomes moral, only by becoming damned (Eliot, 1960: 163).

Apesar de Hill considerar a citação de Eliot reveladora de uma visão oblíqua, embora penetrante, do acto criador, sublinha que a semelhança é imperfeita e aí reside a sua ambígua esperança. Nessa linha faz alusão à metáfora que transigura a dissipação de Coleridge (cf. p. 316). Hill quase que humoriza ao mesmo tempo que reflecte seriamente sobre a questão. Reconhece, por um lado, o optimismo, tanto de Eliot como o seu, e, por outro lado, a força da palavra - “It has been said that real poets often predict their own future in verse” (Hill, 1984: 16), usando as palavras de Alexander Gladkov. A sua conclusão não deixa de ser carregada de humor e de perspicácia:

Julian Green is ‘somewhat of the opinion’ that the poet Charles Péguy ‘was providentially influenced by his own work’ and H. A. Williams has said ‘the academic study of prayer may lead man to pray’ (*Ibidem*).

Hill volta-se para um outro aspecto que é o reverso, ou o lado mais escuro da questão. Nessa linha cita Jeremy Taylor que estabelece uma distinção entre atrição e contrição: a primeira começa com o medo, a segunda encerra em si amor e contrição. Continua o seu pensamento, citando Fr. Jarret-Kerr, de quem não se considera discípulo, [mas que trilha a mesma senda como um retardatário que ensaia um caminho percorrido por outros (cf. p. 315, 323)]: “Repentance is an attitude of mind which implies to have the mind changed (*meta-noia*)”.

Nessa medida, Hill infere que se pode não aceitar os sinais evidentes da graça no seu trabalho e acrescenta: “that he himself could never move beyond that sorrow ‘not mingled with the love of God’ even though his own his own poems might speak to others with the voice of hope and love” (Hill, 1984, 16). O nosso poeta considera, deste modo, o outro lado da questão, a possibilidade da distância entre o autor e a sua obra. Hill estará, possivelmente a fazer uma crítica a Eliot, embora dela não se exclua totalmente. Somos induzidos a concordar com o Professor Christopher Ricks quando defende que Hill se refere a Eliot na segunda estrofe de “Genesis”: “the soft-voiced owl” (Ricks, 1985: 15): “In its context, the soft-voiced owl (in a way that looks “deliberate” to those who have ‘eyes’) recalls ‘the quiet-voiced elders’ of the elderly Eliot, wise old owls” (Ricks, 1984: 340).

A “soft-voiced owl” de “Genesis” pode ser comparada a esse extracto de “East Coker”, ilustrando simultaneamente a desconfiança respeitosa do jovem Hill por Eliot:

And the wisdom of age? Had they deceived us
or deceived themselves, the quiet-voiced elders
.....
the serenity only a deliberate habitude
the wisdom only the knowledge of dead secrets
useless in the darkness into which they peered
from which they turned their eyes.

Consideramos ser a mesma crítica que reaparece neste Ensaio. O facto de Hill partir da afirmação de Eliot na qual surge a figura de Beatrice de Middleton que, na hora da morte, pede perdão ao marido pelas suas infidelidades, traições e crimes. O facto de Hill traçar vários percursos intelectuais, sublinhando a de Jeremy Taylor que distingue a atrição da contrição, parece insinuar que o exemplo de Beatrice de Eliot ilustra simplesmente a atrição. A sua confissão ao marido deriva do medo da

morte, o que, não deixando de ser estreita e egoísta, tem aspectos que merecem uma consideração particular. Eliot encara como algo de positivo esse reconhecimento que Beatrice revela de si própria. Segundo Hill, esta visão de Eliot, é portadora de ambígua esperança. Não estará Hill a sugerir que, embora trilhe a senda de Fr. Jarret-Ker, não sendo seu discípulo, não deixa de manifestar uma certa semelhança com a atitude de Beatrice de Middleton? Hill parece insinuar que ele apresenta uma obra que se situa na fronteira da atrição e contrição e, porventura, do desejo de metanoia, segundo Jarret-Ker onde se reconhece a culpa e se faz a *metanoia*.

Hill vai mais além na reflexão, pois o tema do seu Ensaio é poesia como ameaça e “atonement”, ligado portanto ao sentido da culpa. O homem é marcado pela dilaceração carnal, defende Hill, e a transfiguração dessa realidade não deixa de ser problemática e ambigua. Porém, esta visão penetrante é a força motora da transfiguração. Daí o facto de a tomada de consciência da “específica gravidade da natureza humana”, portanto, também, da sua natureza humana concreta, conduzir à “transfiguração”.

Mais uma vez, podemos desnvendar a ideia da beleza unida à ética e à teologia. As palavras têm, para Hill, um peso que não se pode menosprezar, e “the word has been abroad”. Essa transfiguração traz em si a noção de esplendor da beleza e da verdade que remete para realidades sobrenaturais. O signo tem em Hill uma ressonância bíblica e teológica. Aí reside também o seu olhar penetrante. Mais uma vez a transfiguração corresponde a um “atonement”. A transfiguração em Cristo antecedeu a morte e foi um prenúncio da Ressurreição que antecederá à morte. É epifânico, na medida em que revela a beleza que a *kenose*, em certo sentido, oculta. A transfiguração, qualquer que ela seja, contém em si a dinâmica da morte e resulta na ressurreição: mudança do que era

para o que virá a ser, sendo que, a “figura” obtida é superior à que se apresentava anteriormente, e no entanto, não é exógena, é um desabrochar de algo endógeno.

No sentido em que vimos discorrendo, o “atonement” é conseguido pela visão clara do que está no interior do poeta, o sentido da sua natureza desviada. Retomamos mais uma vez a perspectiva de Pound: “The poet’s job is to *define* and yet again define till the detail of the surface is in accord with the root in justice” (cf. p. 249, 295). Confrontemos com Hill:

By my reference to that ‘*vision* of the “unmoral nature ...” by which I attempt to set at one the piercing insight and the carnal blundering, in which I recollect Coleridge’s capacity to ‘transfigure his own dissipation by a metaphor that perfectly comprehends it (Hill, 1984: 16).

Sem o explicitar, pois a questão da verdade na poesia não é abordada por Hill, a não ser no sentido da harmonia da parte com o todo, mantendo-se Hill no desejo de não escrever nada de sublime, mas circunscrever-se à *techne*, e aos caminhos dos homens, não podemos deixar de, com ele concluir, que a elaboração da poesia o transportou, necessariamente para questões metafísicas, tema já abordado neste ensaio. Pode causar perplexidade a metáfora que compreenda e transfigure a própria dissipação, ou outro qualquer desvio. Se sugerimos nesta tese que Geoffrey Hill apresenta semelhanças com Butler (cf. p. 303-304), no sentido em que Deus está sempre presente, mesmo quando não mencionado, para além da evidente diferença de que Hill O menciona várias vezes, podemos perceber que uma metáfora, marcada pela beleza, acuidade e percepção clara, seja capaz de transfigurar, de redimir. Não há aqui uma dissertação por parte de Hill, sobre as suas afirmações, mas

elas terão de ser colhidas e escutadas. Consideramos pertinente evocar e comparar, neste âmbito, a perspectiva de Hill e a de Auden:

Every beautiful poem presents an analogy to the forgiveness of sin; an analogy, not an imitation, because it is not evil intentions which are repented of and pardoned but contradictory feelings which the poet surrenders to the poem in which they are reconciled (Auden, 1962: 71).

Auden refere que o efeito da beleza é, por conseguinte boa, a um tal grau que, através da sua analogia, a bondade da existência criada, a histórica queda (“fall”) que conduziu à falta de liberdade e desordem, e a possibilidade de recuperar o paraíso através do arrependimento e perdão são reconhecidos (cf. *Ibidem*). Um belo poema reconcilia. Salva algo no interior do poeta, transfigura. O que se constatou na citação precedente de Hill, o objectivo do poeta em unir essas duas dimensões (“carnal blundering” e “piercing insight”), remete para a inseparável união entre a palavra e os caminhos da vida, a que já se referiu, acabando por revelar a capacidade que tem a poesia de redimir, chegando assim Hill a uma ambígua e quase que dramática conclusão:

It is evident that my argument is attracted, almost despite itself, towards an idea by which it would much be repelled. But surely one may be asked to concede, it is more than attraction. Is it not a passionate adherence, a positive identification with the magnificent agnostic faith whose summation is in the ‘Adagia’ of Wallace Stevens?-
‘After one has abandoned a belief in god [sic], poetry is that essence which takes place as life’s redemption (Hill, 1984:16).

Stevens surge aqui na tradição de Arnold e dos Simbolistas que associam a noção do domínio do mundo hostil pelo poder da força interpretativa da poesia, domínio laboriosamente adquirido, praticado com supremo desinteresse; para alguns, é mesmo uma missão sagrada. A

teorização de Hill condu-lo a uma paradoxal conclusão, afastando-o de Mackinnon, P. T. Forsyth e Barthes. O paradoxo incita o poeta-ensaísta a prosseguir a sua reflexão para se compreender a si mesmo e à sua teoria, baseada na prática que não retrata o agnosticismo que ele não o admite para si, como foi acima referido.

O leitor terá de fazer com ele caminhada por esta estrada turtuosa onde brilha sempre uma luz, por ténue que seja. Somos conduzidos a questionar se a relação com a teologia que se tem vindo a fazer cai por terra com esta “desesperada” afirmação de Hill. O próprio Hill se insurge, teoricamente, em alguns momentos e, concretamente, nesse Ensaio, onde não raras vezes convoca, entre outros, teólogos que se debruçaram sobre este tema. No entanto, é bem explícito quanto a esse assunto, pondo em questão uma determinada visão teológica da literatura. Se põe em questão uma, talvez haja outras como deixa em aberto:

The major caveat which I would enter against a theological view of literature is that, too often, it is not theology at all, but merely a restatement of the neo symbolist mystique celebrating verbal mastery; an expansive gesture conveying the broad sense that Joyce's *Ulysses* or Rilke's *Duino Elegies* 'must in the splendor of its lordship over language'. If an argument for the theological interpretation of literature is to be sustained, it needs other sustenance than this (Hill, 1984: 17).

Se Hill se afasta da interpretação teológica da literatura pelo simples domínio verbal, não estará a propor um outro modo de relação da teologia com a literatura, obliqua e ambígua, centrada na experiência do homem decaído e da linguagem também ela decaída que, apanhada na inexorável rede da moralidade, se ergue como verdadeira poesia, num conúbio indissolúvel com os caminhos da vida? Pensamos que sim. Aliás, consultando vários textos que cita neste Ensaio, para além dos teólogos, notamos que Hill visitou capítulos de críticos literários que estabeleceram

uma relação entre a teologia e a literatura, como Nathan Scott, O'Brien, Rago e Wimsatt.

A citação que faz de P. T. Forsyth, teólogo protestante, a propósito do ideal moral e suas consequências, não deixa de ser reveladora, sobretudo se a relacionarmos com toda a obra:

The effect on us of the moral ideal is not simply admiration: it is confusion; it is accusation; it is judgment.... Its very grandeur fills us with a sense of weakness, nay blame, shame and despair. The man who does not rise to be a person, becomes an item... He knows nothing of action, only of incident... He knows nothing of responsibility, of guilt or sin; and his only goodness is goodness of heart, because he is built that way, and that is the way of least resistance, and is always popular (Forsyth, 1952: 6-7).

A conclusão a que chega é altamente ilustrativa: “that in the constraint of shame the poet is free to discover both the ‘menace’ and the atoning power of his own art” (Hill, 1984: 17). O mal não emerge apenas através dos temas dos poemas, marcados pelas atrocidades das guerras e pelos egoísmos dos homens, mas também pela forma de trabalhar a linguagem contaminada pela natureza humana da qual o poeta participa, não como um mero assistente. No constrangimento da vergonha o poeta pode descobrir tanto a ameaça como o poder redentor da poesia e aprender a viver nesta situação com um sentimento renovado da sua vocação que é a de ser responsável de suportar a sua desnecessária vergonha num mundo progressivamente mais desavergonhado, sendo capaz de redimir e transfigurar. Só assim se ergue como homem, não como uma coisa. Nessa medida, a poesia não pode deixar de estar relacionada com a personalidade do poeta, “the true selfhood”: “Poetry is not a self-expressive of vulgar spontaneous kind. The crux of the matter turns upon creative expression of personality versus commodity exploitation of personality” (Hill, 1984: 17).

Para Hill, a expressão do eu está relacionada com a ‘culpa empírica’, como um erro irremediável na própria substância e textura da sua arte e do seu orgulho. A propósito da personalidade, no sentido que já foi definido, Hill evoca uma declaração de Nietzsche que é elucidativa quanto à complexidade de harmonizar, dificuldades, rebeldia e sofrimento da personalidade, com a dificuldade e natureza refractária da linguagem: “this delight in giving a form to oneself as a piece of difficult, refractory and suffering material” (Hill, 1984: 17):

Poetic utterance is nonetheless an utterance of the self, the self demanding to be loved, demanding love in the form of recognition and ‘absolution’. The poet is the first to be dismayed by such a discovery and to seek the conversion of his ‘daemon’ to a belief in altruistic responsibility (Hill, 1984: 17).

Por conseguinte, o poeta sente necessidade do perdão e absolvição da parte do leitor, e procura canalizar para a responsabilidade social o seu dom poético, “my noblest gift, my darkest menace”. Uma das razões da necessidade do perdão é que Hill traz à poesia, o sofrimento e a morte violenta, os desvios de uma natureza que considera corrompida. Esse é um aspecto tratado no início da tese, mas que ganha particular relevo depois de se ter reflectido nos poemas de mártires dos regimes totalitários, das guerras, dos crucificados da história e, entre estes, do Crucificado de Jerusalém que ocupa o seu pensamento.

Neste horizonte, a figura de Péguy parece reivindicar um lugar, visto ser encarado por Hill como mártir, e de o seu martírio secular ter raízes na sua visão do cristianismo, à qual tentou ser fiel. O poema que Geoffrey Hill dedicou a Péguy não será objecto de estudo pormenorizado, mas será enquadrado neste contexto de atracção pelos mártires da história. A sua alusão, algo mais explícita nessa fase final, deve-se ao

facto de ter sido escrito depois do Ensaio “Poetry as ‘Menace’ and ‘Atonement’” e apresentar alguma particularidade em relação aos outros poemas de *Collected Poems*, que encerra.

Se Péguy foi sugerido como representante da meticulosidade, da honestidade e da coerência levado ao extremo, esse extremo, o seu amor à sua “terre charnelle”, como celebra em *Éve* com uma notável insistência, justifica a sua morte sacrificial e dá-lhe um horizonte maior de sentido:

Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle,
Mais pourvu que ce fût dans une juste guerre.
Heureux ceux qui sont morts pour quatre coins de terre.
Heureux sont qui sont morts d’une mort solennelle

“Heureux ceux qui sont morts dans les grandes batailles
Couchés dessus le sol à la face de Dieu.

.....
Heureux ceux qui sont morts pour des cités charnelles
Car eles sont des corps de la cité de Dieu (Péguy, 1975: 1028).

O tema se repete, com pequenos cambiantes, sublinhando, como sucede, aliás, noutros poemas: “Le surnaturel est lui même charnel”; “Et l’arbre de la grâce est lui- même éternel”; “Et l’arbre de la race est lui-même éternel”; “Le temps est lui-même un temps intemporal” (Ibidem: 1041). Muitas mais citações poderiam ser aqui convocadas para mostrar a unificação que Péguy faz do carnal e espiritual, correspondendo uma forma de “at-one-ment” que Hill terá apreciado, sem o ter conseguido realizar. Para Péguy, ela brota muito naturalmente da vivência da sua fé e da forma de encarar a poesia. Essa harmonização em Péguy é também objecto de admiração de Hill, não só pela palavra que pronuncia, como pela vida e morte que a justificam.

A morte de Péguy não se apresenta como uma derrota, mas antes como fruto de um compromisso com a palavra levado até ao extremo, e tomando,

também a esse título, a dimensão sacrificial. Assim se compreende as palavras de Hill: “I offer *The Mystery of the Charity of Charles Péguy* as my homage to the triumph of his ‘defeat’” (Hill, 1985: 206. 207). O autor morre pela sua “terra carnal”, (vide supra: *Heureux ceux qui sont morts pour des cités charnelles / Car eles sont des corps de la cité de Dieu*), testemunhando, assim, que defende a sua palavra até ao último momento. A morte de Péguy é a resposta à primeira estância de Hill já evocada: “Must man stand by what they write?” Péguy sempre se responsabilizou pelo que disse e, no momento da morte, a própria postura física parece corroborar esta realidade explicitada por Hill através de “stand”. Péguy respondeu de pé, não fugindo à bala inimiga, antes, morrendo com os seus soldados, pelo sonho da velha França, pastoral, religiosa, trabalhadora, como a França de Joana d’Arc, e, tal como ela, militante, mas não militarista. A morte de Péguy tem o carácter de redenção e de regeneração. Morre com o desejo de restaurar a França:

Yours is their dream of France, militant pastoral:
Musky red gillyvers, the wicker bark
Of clematis braided across the old brick
and the slow chain that cranks into the well

morning and evening. It is Domrémi
restored (Hill, 1985: 186).

Hill reconcilia a visão dessa antiga França com a “Platonic old England” de “Apology for the Revival of Christian Architecture in England” (cf. pp. 261-62). O poeta recria os versos de Péguy, dando-lhe o seu cunho pessoal e oblíquo:

Happy are they who, under the gaze of God,
die ‘for the terre charnelle’, marryr her blood
to theirs, and in strange Christian hope, go down
into the darkness of resurrection (Hill, 1985: 188)

O casamento no sangue é especificamente hilliano, e aplicado à morte de Péguy e aos seus soldados, aqui perspectivados como soldados da “velha França”, o que merece uma apreciação particular. Existe um conúbio entre a terra e o mártir que morre “sob o olhar de Deus” e que se crê morrer também pela cidade de Deus (“des cités charnelles sont ... des corps de la cité de Dieu” e “le surnaturel est-lui-même charnel”). É essa a razão da *esperança* de Péguy, nas palavras de Hill: “strange Christian hope”. (Recorde-se que Péguy escreveu um longo poema sobre a Esperança). A respeito da morte de Péguy, Hill celebra a sua coerência:

‘Rather the Marne than the *Cahiers*’. True enough,
you took yourself off. Dying, your whole life
Fell into place (Hill, 1985: 184).

Os dois últimos versos de Hill, sobretudo “darkness of resurrection”, evocam a sua percepção do sagrado, da transcendência de Deus e dos seus mistérios. No entanto, pensamos não poder desconhecer a relação com Eliot quando em *The Four Quartets* escreve: “They all go into the darkness/ (...) / let the dark come upon you/ Which shall be the darkness of God” (East Coker, III).

Tomaremos emprestadas a Karl Rahner as palavras que nos parecem mais adaptadas, à semelhança do que fez Geoffrey Hill em relação a Mackinnon e Barth: “La ténèbre supralumineuse (...) en un mot: Le mystère permanente qui nous appelons Dieu, le principe qui est encore là quando nous sommes à la fin. La Parole seule peut nommer ce qui ne peut recevoir le nom” (Rahner, 1968: 187).

Em Hill a luminosidade da Ressurreição passa a ser a escuridão, é o sentido do desconhecido, do mistério, aquele mundo que é país estrangeiro e do qual não sabemos falar perfeitamente, porque tanto a linguagem como o poeta habitam outro país. Contudo, essa mesma

imperfeição do poeta constitui um limite que a poesia celebra. Quanto mais justa for essa adaptação, maiores as possibilidades de o poema ser perfeito e, conseqüentemente, de ser um meio de redenção: “For the poem to engage justly with our imperfection, so much the more the poem approach the nature of its perfection” (Hill. 2008: 277).

O objecto da poesia é, por excelência, o mundo humano. Ora, Hill faz descer a teologia do pecado (“fall”) e da redenção e reconciliação até à linguagem, com ela percorrendo os caminhos que conduzem à redenção, de um modo que lhe é especificamente próprio, que se reconhece na sua identidade poética.

CONCLUSÃO

Esboçar uma conclusão de uma tese sobre “Atonement” na poesia e na Poética de Hill é um desafio capaz de atemorizar qualquer investigador da sua obra que, pela primeira vez, se envereda com ele por caminhos tão sinuosos. Não cremos ser possível chegar a uma conclusão no sentido de uma formulação explícita e definitiva, sendo a única verdadeiramente válida, a consciência de ter trabalhado num terreno fértil, ter descoberto algumas das suas potencialidades e poder dizer que vale a pena continuar a explorá-lo. É quase que inesgotável esse terreno que é a poética de Hill, poeta melancólico, aguerrido, sofredor, ético, filósofo e cristão. Todas essas vertentes estão bem presentes na sua poesia e constituem um apelo mudo a todos os que se interessam pela literatura que não limitem as suas fronteiras, que não reduzam o seu campo semântico. Cada poeta tem a sua forma de interpelar o mundo, mundo que decide fazer da poesia parte do seu universo de interesse.

Tomámos “Atonement” como termo-chave desta tese, e sua linha orientadora no plano analítico. Não o traduzimos para evitar confiná-lo a uma dimensão unívoca e para que as suas expressões tomassem corpo na poesia e prosa ensaística de Hill, destacando o seu carácter polissémico, ambíguo, ambivalente. Finalmente, o que é este “atonement” de que fala Hill? Como pode o poeta fazer um “atonement”? Em que sentido?

Não há unanimidade na tradução, mas, de qualquer modo, as diferentes traduções participam do mesmo campo semântico. Michael Edwards traduziu o termo em francês por “réparation”, René Gallet por “rachat-reconciliation”, Monique Lojquine-Morelec denominou-o por “rachat, réparation, reconciliation” (Morelec, 1997 on line). Importa assim

sugerir uma tradução em português baseado na leitura que fizemos desse conceito ao longo da tese.

Com efeito, poder-se-á colocar a questão de saber se, no fim do percurso, se chegou a uma conclusão. Partimos do facto de o autor, logo no início do seu Ensaio, nos ter conduzido à origem do termo, e de imediatamente nos ter colocado na perspectiva da reconciliação. De acordo com as primeiras asserções de Hill no seu Ensaio, essa reconciliação realizar-se-á no processo de fazer poesia, resultando no seio da própria poesia. Situar-se-ia, portanto, a nível de uma simples questão técnica. No entanto, de imediato afirmaria que a técnica está incontestavelmente ligada à metafísica. Essa reconciliação é simultaneamente redenção, como foi exemplificado ao longo da tese, tendo, além disso, a capacidade de expiar, e reparar, como também foi referido. Como foi salientado, o Ensaio levar-nos-ia a perceber, julgamos, o que está incluído nesse termo “atonement” que já a sua poesia nos tinha dado, em grande parte, percepção.

Na nossa perspectiva, todos os símbolos que estão contidos nas traduções de Michael Edwards, Gallet e Morelec estão presentes nesse termo “atonement”, acentuando-se, assim, a dificuldade de apresentar uma única palavra. No entanto, pensamos poder propor uma tradução para “Redenção” que, na tradição católica, engloba todos esses aspectos e não simplesmente o de “resgatar”. Porém, considerando que essa concepção não é suficientemente conhecida, sugerimos mais duas hipóteses ancilares, dois termos ligados por um hífen, “redenção-reconciliação” ou “reconciliação-redentora”, cientes que, para nós, a Redenção é suficiente. Nesse sentido, podemos sugerir que existe uma poética de redenção.

Subjaz a pergunta, objecto de discórdias, sobre o que significa redenção (reconciliação, resgate, reparação, etc.)? Antes de mais

pensamos tratar-se de uma redenção estética obtida pela reconciliação dos elementos que irão formar o todo, sendo esses elementos, as palavras e o todo, a poesia. Esse processo é redentor, passando pelo sofrimento ou mesmo, “aniquilação”, como também referimos, pois as palavras exercem entre elas uma força gravitacional e coerciva, que, não deixando de ser ancilar, exige um esforço de harmonização.

Esta harmonização é obtida a expensas de minúcia, nomeadamente de pesquisa etimológica, na qual a história se encapsula, como escreve, Heaney Seamus: “the word as etymological occurrence, as symptom of human history, memory and attachment” (Seamus, 1980: 150). É caracterizada pelo amor à beleza sonora e imagística; exige riqueza de personalidade, carácter ético, abertura à descoberta do metafísico a que o próprio manuseio das palavras faz chegar. Dessa harmonização polissémica emerge o aspecto ético, no conúbio com o estético, que se exprime em termos teológicos e com eles se relaciona.

É bastante concensual a ideia de que o autor une a estética e a ética. Contudo, há que realçar que nessa unidade há sempre, em Hill, uma especificidade. A ética poética inclui, numa forma mais abrangente, a própria ética dos que estão implicados nessa mesma linguagem. Nós somos a linguagem e a linguagem somos nós, daí o apontar alguns poetas exemplares, entre os quais, Péguy, Wordsworth, Charles Sorley, St. Robert Southwell, Ossip Mandalstham, entre outros.

Como conjugar o ético com o teológico, que é muitas vezes a sua expressão privilegiada, é a questão que levanta mais incertezas. Numa primeira leitura, a relação com o teológico seria apenas paradigmática. Mas a leitura atenta de Hill não nos permite parar a esse nível, aliás os que o fizeram, sentiram-se numa desconfortável posição, tendo sido atribuído ao poeta o querer “dessacralizar” uma palavra tão respeitável, para lhe conferir um conceito tão secular, como afirma Kevin. Na verdade,

esse é um raciocínio que nos parece legítimo e que poderá ser defendido, uma vez que Hill é ambíguo e ele mesmo se interroga sobre o que escreve.

Na nossa opinião, tendo auscultado o poeta nesta dimensão em particular, na poesia e prosa, sugerimos uma resposta diferente. Sendo a ambiguidade condição de ambivalência, e meio privilegiado de penetração e expressão do universo complexo da natureza humana, como sugere o poeta, compartilhamos essa preocupação de perceber de que ética se trata e qual a relação com o universo teológico. As perguntas que colocámos foram essencialmente se a tropologia bíblica ou teológica, se assim nos podemos exprimir, seria a metáfora inicial de que o poeta faz referência donde nasce a poesia, ou se o movimento é inverso e, de um modo ou do outro, estamos perante um simples paradigma? O estudo da sua poesia nessa perspectiva e algumas afirmações do autor na sua prosa crítica, não nos permitiram ficar nesta perspectiva. Fundamentalmente, tornou-se exigível aprofundar a relação do estético-ético e teológico.

A impersonalidade da poesia não nos permite fecharmos as portas que nos conduzem ao autor, pois, como ele próprio o diz, a poesia está ligada à personalidade do poeta, sem todavia ser um mero extravasar dos seus sentimentos. O autor também funciona como a luz neblada que nos ajuda a penetrar no universo das suas palavras, na escolha dos temas e no modo como o tema é tratado, não só a nível endógeno - na poesia, mas também exógeno - na ensaística e mesmo nas entrevistas.

Essa tese não pretende ser uma resposta clara e evidente, mas um caminho sugerido, até porque não conhecemos nenhum trabalho integral sobre este tema, mas artigos que apenas o abordam. Como várias vezes referimos, a ambiguidade é fonte de polissémico sentido; deste modo, tentámos explorar esses sentidos. E como fomos anotando os paradoxos

e as ambiguidades, poderemos perguntar se somos livres de chegar a uma conclusão definitiva ou se assumimos a forma crítica “indeterminacy”, na linha de Geoffrey Hartman, para quem o que conta é o processo da análise do texto, ou, como diria Umberto Eco, a obra é aberta, não há uma conclusão que se imponha como única. A nossa “conclusão” não pretende ser única, mas é aquela que se nos impôs. A ambivalência e os paradoxos deixam o lugar a uma certa pluralidade de conclusões. No entanto, consideramos que o leitor não é totalmente livre para impor uma qualquer conclusão. Resta-lhe o caminho apoiado no texto que pretende analisar, fazendo uso de outras fontes que lhe conferiram sentido.

O respeito pelo texto e pelo autor implica uma humildade de abordagem que pode conduzir a uma certa paralisação do investigador; a “indeterminacy”, que Geoffrey Hartman defende, e que está longe da paralisia a que nos referimos, pois é uma manifesta forma de crítica literária que aposta na lógica da abordagem. Contudo, este mesmo crítico que aponta a “indeterminacy” como uma forma válida de concluir um trabalho crítico (Hartman, 1980: 265-272), não se sentiu impedido de chegar a conclusões que abalam tantas outras conclusões e se impõem pela lógica da sua análise. Tudo o que acabamos de evocar, não significa, de modo algum, colocarmo-nos a par da estatura de Hartman que já nos abriu diferentes perspectivas de grande utilidade noutros projectos e, inclusivamente, neste, na inferência que faz de *écriture du desastre à écriture* relacionada com o Holocausto.

Na nossa investigação, sobre o “atonement” em Hill, duas características estiveram muito presentes, as quais consideramos estarem em relação com qualquer outro tema ou autor, mesmo que não chegando a uma conclusão unívoca: a atenção e o labor da pesquisa. A *atenção* implicou atenção aos textos, objectos da análise, poesia e prosa,

atenção ao que o autor diz do texto, quando o diz; e atenção às opiniões do autor que, por vezes parecem contradizer-se. Essa atenção é indispensável, mas a nosso ver, insuficiente. Consideramos importante ir às fontes principais, visitar os textos essenciais que o autor visitou no âmbito a que nos confinamos, e tentar perceber tanto o seu uso, como a criatividade. O autor dialogou com outros e há intertextualidade nos seus próprios poemas, pelo que optámos por atentar também nesse percurso.

A crítica de outros ensaístas que o abordaram sob diferentes aspectos também foi importante para nós. Alguns não aparecem citados nem referenciados, mas terão funcionado como auxiliares qualificados neste empreendimento, mesmo que os tenhamos esquecido. Terão constituído, afinal, o tecido inconsciente da nossa abordagem do texto; repetindo Ortega Gasset, “eu sou eu e as minhas circunstâncias”. Neste caso, as nossas circunstâncias também são os escritos que lemos e deixámos depois na sombra, para além dos que lemos e mencionámos.

A base essencial foram os textos do poeta. A conclusão pode não coincidir com o que o próprio autor exprimiu em algum momento. No caso de Hill, é muito importante notar que, nas suas entrevistas, sobretudo aquelas que muito nos esclarecem sobre os seus poemas e o seu elaborar, das quais destacamos a entrevista concedida a Haffendem, na qual o poeta responde quase sempre com “I think” ao apreciar os seus próprios poemas. Isso permite-nos um diálogo silencioso com o poeta, usando a nossa criatividade e perspicácia, seja ela pequena (em relação a este grande poeta de imaginação) e esboçar uma interpretação. Foi o que tentámos fazer, conscientes dos nossos próprios limites, mas esperando algo do nosso trabalho.

Julgamos que onde existem interrogações ou posições contraditórias, como a relação do ético-estético com o teológico, a explicação baseada no facto de Hill ser um poeta cristão da confissão

anglicana e, a esse nível, interpretar a sua poesia, é tão errada quanto partir de uma frase de Hill e tirar uma ilação definitiva de toda a sua poética. O facto de ser cristão não nos pode levar a concluir que a sua poesia é a ilustração da sua crença. Como o próprio o afirma, a poesia pode ter raiz no dogma, mas tem de flutuar sobre ele; a poesia deve compreender o máximo de crenças e descrenças. A nosso ver, o Ensaio esclareceu a poesia, mas esta também esclareceu o Ensaio, tendo-a por vezes ultrapassado em amplitude. Contudo, pensamos que sem a prosa de Hill ou os seus diálogos, corríamos o risco de ficar à porta deste seu castelo de sonoros poemas que transportam em si a marca da sua gravidade e o apelo vigoroso e surdo a uma maior humanização na história do homem.

Hill participa, com tantos outros homens, da inquietação e busca de sentido para este mundo, na incerteza, na fraqueza e no amor forte e contundente. As suas mãos estão tingidas com a lama com que constrói a sua poesia. O poeta apresenta a nudez da imoralidade na trama vivencial do homem de que as palavras lhe abrem as portas através da própria etimologia, como ele refere, a etimologia é a história. E, assim sendo, faz com que a história se transforme em poesia, poesia que é uma recolha do sangue das feridas e simultaneamente dom pentecostal: “All wounds of light are newly dressed” (Hill, 1985: 20 - cf. p. 181). Feridas contínuas que se renovam, mas que também provisoriamente se curam. Num dos poemas de *For The Unfallen*, esse tratamento provém da Eucaristia, imagisticamente simbolizado:

O quiet deed.
This is the breaking of the bread;
On this the leanest heart may feed
When by stiffly-lined priest
All wounds of light are newly dressed,
Healed by the pouring-in of wine

From bitter and sweet grapes bled (Hill, 1985: 20).

Sem pretender neste momento analisar este extracto, cujas partes já foram objecto de apreciação, importa referir que o sentido religioso é visível, como noutros poemas que analisamos, embora haja diferenças de cambiantes. Se considerarmos os poemas de matriz religiosa que pertencem ao primeiro livro *For The Unfallen* e os de *King Log*, notamos que estes últimos são mais marcados pela ambiguidade e dúvida. Por seu turno, os sonetos e sequências de *Tenebrae* aproximam-se de novo de *For the Unfallen*, na sua temática eminentemente religiosa, mas partilham, de certo modo, as dúvidas e ambiguidades de *King Log*. Essa característica dos poemas de Hill e algumas asserções, a que já fizemos alusão no corpo da tese, foram o motivo que levou alguns dos seus estudiosos a considerarem-no agnóstico.

O facto de ser considerado agnóstico, mereceu dele uma reacção de repúdio, como sublinhamos na tese, situando-se antes ao nível de Joseph Carey, o que sugeriria a ideia de herético que usa as imagens de ortodoxia. Confrontado com Haffendem, também se distanciou desta visão por considerar que é uma atitude activa de distância, e que se coloca antes na atitude passiva de “ex-comunhão”, fora da comunhão, que não é uma actividade positiva. Tudo isso não põe em causa o ser religioso e, muito menos, a questão da sua poesia não apontar para o religioso, ou mesmo, em certos casos, este ocupar um lugar de relevo.

A excomunhão a que Hill se refere, parece ser do mesmo tipo de Simone Weil, por quem o poeta, na Conferência Internacional na Universidade de Caen em 16-17 de Maio 2003, sobre “The Poetry of Geoffrey Hill and Modernity”, disse ter sido influenciado. Fez, sobretudo, alusão a dois livros *L'Enracinement*, (*The Need for Roots*) e *L'attente de Dieu*. Em relação a este último destacou o facto de se sintonizar com a

escritora quando esta declara que prefere ficar no limiar da Igreja (comunidade), compartilhando a caminhada de muitos outros que percorrem o caminho da vida sem essa luz que os guie (cf. Weil, 2005: 38 - 39). Simone viveu como cristã mística e católica, embora nunca tenha sido capaz de abraçar completamente essa confissão religiosa. Creio que esta citação de Simone Weil resume, também, de certo modo, o espírito da *persona* dos poemas de Hill:

Quando antevejo, em concreto, e como uma coisa que poderia estar próxima, o acto pelo qual entraria na Igreja, nenhum pensamento me causa maior pesar do que a minha separação da massa imensa e infeliz dos descrentes. Possuo a necessidade essencial, e creio poder dizer a vocação, de passar por entre os homens e atravessar os diferentes meios humanos confundindo-me com eles, adoptando a mesma cor na medida admissível pela consciência, desaparecendo no seu seio, isso para que se mostrem como são e sem disfarce para mim (Weil, 2005: 39).

Creio que não só a *persona* de Hill, mas, porventura o próprio poeta, no seu escrúpulo refinado, se sente de fora da Igreja a que pertence. Porém, sabemos que é anglicano “praticante”, embora o que reside no seu coração não nos compete penetrar, nem a ele temos acesso, senão pelo que diz. Não pretendemos fazer declarações efectivas, mas pomos completamente de lado a possibilidade de hipocrisia. Interessa-nos, sobretudo, a sua obra, aquela a que nos propusemos investigar. Por outro lado, não acreditamos na morte do autor, a não ser na medida em que se sacrifica para dar voz a outras vozes no poema. Daí o julgar necessário prosseguir por pouco que seja este filão, esperando que seja ancilar neste processo.

Fundamentalmente, Hill compartilha a visão de todos os cristãos que se sentem interpelados pela sua fé e os seus valores, e celebra na sua poesia tudo o que constitui o drama do homem. Hill entrou na Igreja,

mas a sua poesia revela-nos quase sempre, pela *persona*, alguém que está no limiar e que compartilha o sofrimento dos que mal conseguem pronunciar o nome de Jesus (*Funeral Music*), daqueles que se sentem chamados por Ele e não chegam a uma comunhão perfeita, daqueles que duvidam, daqueles se revoltam perante o sofrimento, e daqueles para quem Cristo é apenas um mito. Muitas vezes essas atitudes são concretizadas numa única imagem ou imagens ambivalentes, em que religião, mito, história, tudo se unifica. O ateísmo militante não tem expressão na sua poesia que pretende englobar o máximo de crenças e descrenças. Nota-se, antes, que os seus poemas exibem o extinguir do culto e valores cristãos, à semelhança das tapeçarias que se desfazem.

No entanto, há algo que subjaz de uma forma forte e quase que inequívoca: o sentido do pecado ou culpa empírica embricada na textura da linguagem que o poeta terá de redimir, reconciliando as forças gravitacionais e coercivas, encapsuladas na linguagem comum, na história, na sociedade envolvente e que exerce pressão sobre o poeta. A consciência da linguagem decaída e a consequente missão que tem o poeta de a “transfigurar”, “redimir”, de fazer “redenção”, através da “reconciliação” transparece com clareza na sua poética.

Essa redenção-reconciliação que comporta a reparação e a expiação é estética-ética, e essa ética é uma ética teológica, como o seu ensaio sublinha. Mas há algo mais que aponta para o teológico: as imagens e a própria palavra são ícones que nos apontam para uma realidade mais abrangente. Hill, ao usar a tropologia bíblica e cristã, ao mover-se neste universo, afirmando que a sematologia é um ramo da teologia, leva-nos a inferir que a sua poesia desce do teológico para o estético e ético, regressando de novo para o teológico, qual rastro luminoso envolto em trevas.

Consideramos que a crença enraizada na corrupção da natureza humana e a “decadência” da palavra (“fallen word”) não permite ao poeta explicitar ao nível teórico, essa luz que permanece em cada palavra, como escreve Tolentino Mendonça (cf. p. 107), mas não deixa de lhe sentir a realidade. Hill disse a Haffenden a propósito dos sonetos “Annunciations” que, apesar de não acreditar na palavra, continua a usar a palavra; portanto, continua a acreditar nela, com os seus potenciais e limites. Posteriormente exprime a necessidade de uma “teologia da palavra” (Hill, 2008: 405), algo que, consideramos nós, deu os primeiros passos nessa direcção.

De qualquer modo, Hill abre um vasto campo de reflexão para estudiosos da literatura e da teologia que se interessam por este conúbio entre esses dois ramos que pousam num tronco comum que é a pessoa humana. O facto de ser algo incipiente que parte de um leigo, e que o faz “contra a corrente” das nossas sociedades ocidentais secularizadas, não deixa de sublinhar a sua relevância.

Karl Rahner pode ser elucidativo a esse respeito, quando, depois de exprimir que nada que preencha as grandes horas do homem, pode ser estranho à teologia, antes, deve ser conduzido a Deus, acrescenta: “le christianisme, la religion de la parole proclamée, de la foi qui écoute et d’une Écriture Sainte, a inconstablement une relation intrinsèque d’une espèce particulière avec la *parole*; il ne peut donc être privé d’un rapport particulier avec la *parole poétique* (Rahner, 1968: 186).

Não estamos, porém, perante a obra de um poeta como Herbert, Donne ou Hopkins, para não mencionar outros, na senda dos quais Hill se encontra, embora deles se distanciando. Hill não é um poeta religioso, no sentido estrito da palavra, como ele mesmo o diz; aliás, especifica que são poucos os que “grasp the religious experience”. Mas é um poeta com forte sensibilidade religiosa e a sua ética é teológica; pelo que fomos

percebendo na leitura de alguns teólogos das confissões reformadas, a ética tem um peso substancial na teologia.

Geoffrey Hill coloca o leitor perante o sofrimento do mundo e o sofrimento de Cristo, na nudeza da verdade e da variedade de expressões perante essa mesma realidade, permitindo ou convidando o leitor, seja qual for o seu horizonte de vida, a situar-se perante esta realidade. A redenção que o poeta é chamado a fazer poderá reverter em interrogação para os seus leitores.

Simone Weil, no seu livro *Espera de Deus*, faz referência à primeira lenda do Graal, a pedra miraculosa que, graças à hóstia consagrada, sacia toda a fome e que pertenceria ao primeiro que perguntasse ao rei, guardião da pedra, paralisado em três quartos do corpo pela mais dolorosa ferida: “Qual é o teu tormento”. Acrescenta Simone Weil: “A plenitude do amor ao próximo é simplesmente ser capaz de perguntar: ‘Qual é o teu tormento?’” (Weil, 2005).

Pensamos poder dizer que, sobretudo depois da Guerra Mundial, o autor teria perguntado ao mundo sofredor: qual é o teu tormento? E ele não se colocou de fora, pois a sua poesia identifica-se com os que vivem em sofrimento, celebrando esse sofrimento circunstanciado: na sua nudez, o tormento é apresentado. A Geoffrey Hill, poeta da intelectualidade e do humano, agrada a posição do autor de *The captive Mind*, o escritor polaco Czeslaw Mislov, quando afirma: “The work of human thought should stand the test of brutal, naked reality if it cannot, It is worthless” (Mislov, 1980: 41). Esse é um modo que suscita com-paixão, responsabilidade e o desejo de redimir e reparar, reconciliando os vivos e os mortos, “falllen” e “unfallen”.

Considero que poderíamos dizer de Geoffrey Hill o que Hopkins escreve a propósito do Wordsworth da “Ode Intimations of Immortality...”,

opinião, aliás, que Hill subscreve: só quem teve um “insight” profundo é capaz de escrever tal verso, redimindo, assim, pelo ritmo o tempo. Algo de idêntico se aplica aos poemas de Hill, quer pela surpreendente quebra de ritmo em relação à semântica, quer pela fineza do diagnóstico, pela delicadeza de tocar em feridas profundas e ficar ferido, sem desejar ser curado, antes aceitando o sentimento de remorso em tocar em tais feridas. Realmente, assim se compreende que Hill espere dos seus leitores amor e absolvição.

Apesar de todas as ambiguidades que a poesia e prosa de Hill apresentam, e graças a elas, algo se nos impôs na leitura dos poemas. Há uma iconografia temática da Redenção teológica que começa com a relação do homem na criação, o pecado (“Fall”), em “Genesis”; o pecado do mundo expresso na vivência das guerras e do Holocausto - poemas sobre a Redenção da História - na qual destacamos “Requiem for the Plantagenet Kings”, “Funeral Music”, e os poemas sobre o Holocausto Judeu; a reflexão sobre a palavra e a palavra poética relacionada com o misterioso da Encarnação da Palavra, nos Sonetos “Annunciations”; a figura do Redentor que surge nos poemas “Lachrimae: ao mesmo tempo este Crucificado identifica-se com os mártires da história, sublinhando o poeta a dimensão de *kenose* de Cristo, através de imagens ou símbolos.

A sequência, “The Pentecost Castle”, que precede “Lachrimae” em *Collected Poems*, de que se falou circunstancialmente, de novo nos colocou perante as ambiguidades da relação do amor humano e divino, e o facto de, finalmente, Hill os celebrar num mesmo soneto sem acentuar as diferenças, exprimindo de uma forma mais clara que o *Eros* e a *Caritas* (ágape), são vocacionados a coabitarem. Não vemos essa celebração plena desse conúbio, apenas assistimos ao seu despontar.

Toda essa dinâmica se relaciona também com o dom poético de Hill, aliás, segundo ele, dom-ferida, ferida pentecostal, ferida das cinzas

pentecostais, que permanecem sempre: o poeta ferido pelo dom pentecostal que, tendo vislumbrado a beleza do “Castelo Pentecostal”, permanece nos umbrais, e aí se deixa ficar ferido.

O que faz a beleza desses poemas é exactamente o seu carácter despojado de ambições apologéticas, mas sobriamente belo pela sua musicalidade de que não se sente necessidade de explicar, porque se impõe por si, pela beleza da reconciliação de termos díspares, de imagens paradoxais e quebras sintaxe e pela sugestão de um universo semântico que nos questiona, nos interroga.

A poesia e o ensaio de Hill revelam uma personalidade que questiona o mundo, a Europa em particular, sobre os seus valores em poemas que não flutuam ao sabor do gosto do público, antes reclamando um público exigente a quem oferece “a piece of difficulty”, pois, só assim a poesia cumprirá a sua missão.

Sendo Geoffrey Hill um dos maiores poetas britânicos contemporâneos, cuja poética, tanto ao nível teórico como prático, apresenta uma riqueza ímpar, pela bem conseguida união entre o estético, o ético e o teológico, numa dinâmica paradoxal e ambivalente, passível de atrair a atenção e o estudo de qualquer crítico e investigador sério, de horizontes intelectuais diferentes, o seu estudo, seja qual for a perspectiva, não deixará de se revestir de considerável importância.

Num estilo alusivo e de uma beleza sóbria, forte e intelectualmente exigente, emergem nos seus poemas valores que fazem com que ele se erga, neste mundo contemporâneo, como uma pessoa e não como um número. Celebra o amor humano e divino, o sofrimento dos homens, o sofrimento de Cristo, colocando perante o público o cenário de um mundo decaído, que se torna também presente através de uma linguagem igualmente decaída, conforme esclarece no seu ensaio *Poetry as*

'menace' and 'atonement' e noutras elocuções públicas. O leitor atento não deixará de notar que este é um tema forte neste poeta e crítico.

Geoffrey Hill remete o leitor para a reflexão da responsabilidade e da culpa, apontando muitas vezes para o universo teológico cristão, como foi referido, tanto nos poemas como na prosa, naqueles de um modo alusivo e sugestivo, nestes, de uma forma mais clara, embora, muitas vezes, oblíqua e ambígua. Parece emergir assim uma "teologia da linguagem", apenas esboçada, a que só vai dar denominação numa fase tardia, nomeadamente no seu Ensaio *Language, Suffering and Silence*, apresentando-a apenas como um projecto:

If I were to consider the undertaking a theology of language his would be one of a number of possible points of departure for such an exploration: "the abrupt un-looked for semantic recognition understood as corresponding to an act of mercy and grace" (Hill, 2008: 404).

Aliás, comentando Auden, para quem uma obra de arte bem conseguida é o seu próprio acto de testemunha, Hill propõe mesmo uma teologia da linguagem. Neste excerto se vê claramente aquilo que fomos percebendo ao longo da obra a que nos propusemos investigar, ou seja o estético e o ético se conjugam e isso é uma dimensão teológica, que Hill abertamente reconhece como uma "acção da graça", assim como a memorização dos mortos, usando dois termos, um que nos remete para o memorial e outra para a memória:

I would seriously propose a theology of language; and a primary exercise to be undertaken towards its establishment. This would comprise a critical examination of the grounds for claiming (a) that the shock of semantic recognition must be also a shock of ethical recognition; and this is the action of grace in one of its minor, but far from trivial, types; (b) that the art and literature of the late twentieth century require a memorializing, a memorizing, of the dead, as much as, or even more than, expressions of 'solidarity with the poor and the oppressed' (Hill, 2008: 405).

De outro horizonte teológico e linguístico, algo de semelhante se faz ouvir. O Jesuíta, Antonio Spadaro, no seu ensaio sobre o contributo de Karl Rahner por uma teologia da Literatura, assim se exprime: “Dio non si è rivelato in musica, in suoni armonici, ma nella scrittura, in parole precise. Purtroppo non esiste ancora una ‘teologia della parola’ ed è davvero un peccato che nessuno abbia accolto il compito...” (Spadaro, 2006: 30).

Hill envolve a teologia na estética e na ética de um modo abrangente e circunstancial. A memória passa a ser memorial e identifica-se com o mandamento do amor e a consequente solidariedade que não representa uma palavra sem sentido, um lugar-comum, mas uma responsabilidade inquestionável. O leitor de Hill não pode deixar de ser confrontado com o carácter ético da literatura, através de personalidades em que há um conúbio entre o estético e o ético, escritores e poetas que fizeram da arte da linguagem a expressão de uma escolha de valores, sobressaindo a liberdade, a equidade, o amor, na complexidade da sua realidade.

A reflexão sobre Geoffrey Hill parece-nos particularmente importante numa época em que se põe em questão a identidade, num mundo em que a responsabilidade perante a palavra é tantas vezes esquecida e violada. Apesar de Hill insistir nos aspectos técnicos e melódicos do poema, está neles subjacente um apelo mudo a que a Grã-Bretanha e a Europa tomem consciência dos seus erros do passado e construam uma Europa humanitária. É a redenção da história e a figura do crucificado aponta de um modo relevante, embora ambíguo, como um silencioso convite a olhar para Aquele que fez da *kenose* o seu modo de se tornar Palavra no meio dos Homens, Palavra *responsável*, cuja autenticidade e fidelidade faz com que esta termine no drama do Calvário

envolvido já pelas “verónicas que transpõem as portas da morte com as fragâncias da Ressurreição”(cf. 197. 198)

Apesar de o nosso projecto e determinação ser do âmbito literário e a teologia ser considerada de um modo ancilar da compreensão da poesia e prosa de Hill, as palavras conduziram-nos a terminar no âmbito religioso. Daí o compreender a asserção de Hill quando descobre que, sem o desejar, se identifica com Wallace Stevens: “After one has abandoned a belief in God¹², poetry is that essence which takes place as life’s redemption” (Hill, 1984:16). Isso está longe de significar que Hill queira substituir a poesia pela religião, donde poderíamos tirar a ilação que partilha do cepticismo de Wallace Steves. Também pensamos que, na linha em que o autor chegou a essa conclusão, outro cristão poderá chegar à mesma conclusão. Quando Hill, citando Stevens, fala na “essência” da poesia, ficamos algo perplexos, mas considerando que, para ele, o choque de reconhecimento estético é também ético, e sendo ético é teológico, porque não concordar com ele? A poesia não substituirá a religião, mas poderá para ela apontar, como a poesia de Hill o faz.

Hill não compreende a redenção da poesia como algo de unicamente endógeno à poesia, mas relaciona-a com a vida, redenção da vida. Na sua Poética a redenção atinge a vida nesse imbricamento do estético-ético e do teológico. Não é por mero jogo das palavras que usa termos teológicos, pois aponta realmente para o mundo teológico e a sua poesia, não deixa de permanentemente nos interrogar sobre esse mesmo mundo.

A importância deste tema está também associada a uma concepção da poesia que interessa ser tomada em consideração dentro

¹² Wallace Stevens escreveu “god” e Hill transcreveu a citação *ipsis verbi*, colocando entre parênteses [*sic*] para mostrar a sua posição pessoal, pois quando se refere a Deus, escreve-o com letra maiúscula, sobretudo na prosa, daí o preferir seguir o espírito de Hill, na citação de Stevens.

do vasto campo de concepções sobre a poesia e a poética, contrariando particularmente a perspectiva de Mathew Arnold para quem a arte não se deve ocupar do sofrimento, mas antes, de “sweetness and light” (Arnold, 1994) e só tem sentido na medida em que provoca o “enjoyment”, opinião partilhada por Yeats que na sua introdução editorial a *The Oxford Book of Modern Verse: 1892-1935*, onde defende a sua decisão de excluir da sua antologia, salvo raras exceções, os poetas da Iª Guerra Mundial, alegando e repetindo o dito de Arnold que “passive suffering is not a theme for poetry” (cf. Hill, 2008: 402).

Para Geoffrey Hill, de facto, a arte e a literatura do século XX, após as duas guerras mundiais, requerem uma memorização dos mortos e é isso que ele faz, enquadrando-a num contexto mais vasto onde a teologia, a estética e a ética se encontram. É nessa perspectiva que a redenção se poderá compreender plenamente no âmbito de uma poética autoral, integrando todos os outros aspectos desse mesmo conceito, razão porque pensamos que o tratamento deste tema poderá ser um contributo na abordagem crítica da poesia. É também deste modo que Geoffrey Hill responde à condenação da poesia após o Auschwitz a que Adorno votou os poetas.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Geoffrey Hill

Collected Poems, London, Penguin Books, 1985 (1ª edição 1959)

The Mystery of the Charity of Charles Péguy, New York- Oxford University Press, 1984

The Lords of Limit, Essays on Literature and Ideas, New York, Oxford University Press, 1984

The Enemies Country, Words, Contexture, and other Circumstances of Language, USA, Stanford University Press, 1991

New & Collected Poems, 1952-1992, Boston New York, Houghton, Mifflin Company, 1994

Canaan, London Penguin Books, 1996

The Triumph of Love, London, Penguin Books, 1998

Speech! Speech!, Washington D.C., Counterpoint, 2000

The Orchards of Syon, Washington, D. C., Counterpoint, 2002

Style and Faith-Essay, New York, Counterpoint, 2003

Without Title, U.K.Penguin Books, 2006

A Treatise Of Civil Power, U.K., Penguin Books, 2007

Geoffrey Hill - *Collected Critical Writings*, Oxford. Ed. Kenneth Haynes, Oxford University Press, 2008

Conférence au Collège de France: "A Reading and Discussion of my own Writings in the Context of Contemporary Philosophy and Poetry", Paris, September, 2008:

http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/etu_cre/conferenciers.htm

(Escutado em 10-10-2008)

Geoffrey Hill, "Interview", 18 May, 2009 in "Oxonian Review", Issue 9.4:

<http://www.oxonianreview.org/wp/geoffrey-hill/> (acesso em 10-1-2011)

"Interview" by Jessica Campbell:

<http://oxfordstudent.com/2011/05/26/interview-geoffrey-hill-oxford-professor-of-poetry/> (acesso em 06-06-2011)

"Interview" by Chris Woodhead, 2010 in "Standpoint" July//August:

<http://www.standpointmag.co.uk/node/3154/full> (acesso em 8-09-2011)

Obras sobre Geoffrey Hill & outra bibliografia

Abbott, Claude Colleer, *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Roberts Bridges*, Oxford University Press, 1955

Abrams, Meyer, H., *Literature and Belief*, New York, Columbia University Press, 1958

Actes du Colloque International d'Orléans, *Péguy, Cahiers de l'Amitié Charles Péguy*, 1966

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Teoria Estética*, Lisboa, Ed. 70. 1988

_____, *Minima Moralia: Reflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1983

Alexander, Peter ed., *Complete Works of William Shakespeare*, London and Glasgow, Collins, 1971

Allot Kennet, ed., *The Penguin Book of Contemporary Verse*, England, Penguin Book, 1978

André, João Maria, *Mito, Linguagem e Filosofia, Separata de Biblos LVI* Coimbra, 1980

Andrewes, Lancelot, *Sermons of Repentance and Fasting*, preached on Ash-Wednesday. Preached before King James, at Whitehall, on Wednesday, the Tenth of February, A.D. MDCXIX. Transcribed by Dr Marianne Dorman, AD 2001. Project Canterbury - Library of Anglo-Catholic Theology:

<http://anglicanhistory.org/lact/andrewes/v1/wednesday4.html>

(acesso em 02-04-2012)

Aquinas, Thomas, *Summa Theologica*: (Summa Theologica, 938):

(<http://www.ccel.org/ccel/aquinas/summa.pdf>) (acesso em 7 -12- 2011)

Arnold, Matthew, *Culture and Anarchy* (1869). Yale, S. Lipman ed. New Haven: Yale UP, 1994.

Auden, W. H., *The Dyer's Hand*, London, Faber and Faber, 1962

_____, *Selected Poems*, London & Boston, Great Britain, Edward Mendelson ed., Faber and Faber, 1979

_____, ed. Spears, Monroe K., *A Collection of Critical Essays*, USA, Prentice Hall, Inc, 1964

Aulen, Gustave, *Christus Victor - La Notion Chrétienne de Rédemption*, Paris, Ed. Aubier, 1949

Austin, J. L. *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1971

A. V. C. Schmidt, "The Uncommon Tongue: The Poetry and Criticism of Geoffrey Hill by Vincent Sherry", *The Review of English Studies*, New Series, vol. 40, N° 158, May 1989, pp. 297 - 298

Balthasar, Hans Urs von, *Teodramática*, 4, Madrid, Encuentro Ediciones, 1995

_____, *La Gloire et la Croix*, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1965

Barfoot, C. C. "Reading the Word in Geoffrey Hill", Ed. Robert Druce, in *Centre for Excellence: Essays Presented to Seymour Betsky*; Amsterdam, Rodopi, 1987

Barth, Karl, *La Doctrine de la Création*, Genève, Ed. Labor et Fides –1960

_____, *La Doctrine de la Réconciliation, Tome I*, Genève, Ed. Labor et Fides –1960

_____, *The Epistle to the Romans*, Oxford, Oxford University Press, 1968

Batchelor, Paul, “Geoffrey Hill’s measured words”, TLS, 02-011-2012:
<http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1157646.ece> (acesso em 26-09-2013)

Bauer, Johannes B., *Dicionário de Teologia Bíblica*, Vol. I e II, S. Paulo, Edições Loyola, 1988

Bayley, John, “A Retreat of Seclusion: *Tenebrae* of Geoffrey Hill”, *Agenda*, 17, 1 1979

Bento XVI, *Deus é Amor*, Lisboa, Ed. Rei dos Livros, 2006

Béguin, Albert, *L’Ève de Péguy*, Paris, Editions du Seuil, Cahiers de l’Amitié Charles Péguy, 1948

_____, *Bernanos par lui-même*, Bourges, Editions du Seuil, 1957

Bergson, Henri, *Cours I - Leçons de psychologie et de métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990

Bersani, Leo, *The Culture of Redemption*, Replica Books, USA, Harvard University Press, 1990

Bertin, Claude, *O processo de Joana d’Arc*, Lisboa, Editions Ferni; Amigos do Livro, Editores, LDA., s.d.

Bíblia Sagrada, Lisboa, Portugal, Difusora Bíblica, 1998

Bibliothèque de la Revue Thomiste, *Jacques Maritain, Son Oeuvre Philosophique*, Paris, Desclée de Brower, Editeurs, s.d.

Blamires, Harry, *Word Unheard – A Guide Through Eliot's The Four Quartets*, London, Methuen & Co LTD, 1969

_____, *Twentieth Century English Literature*, Basingstoke, Macmillan Press Ltd., 1982, 1986

Blanchot, Maurice, *L'Écriture du Désastre*, Paris, Gallimard, 1980

_____, *The Writing of Disaster*, (Preface), USA, University of Nebraska Press, 1986

Bloom, ed., *Geoffrey Hill, Modern Critical Views*, New York, Chelsea House Publishers, 1986

Bradley, Simon, "The Englishness of Gothic: Theories and Interpretations from William Gilpin to J. H. Parker", *Architectural History*, Vol. 45, 2002

Bromwich, David, *Skeptical Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001

Brown, Frank Burch, *Religious Aesthetics*, Virginia, USA; Princeton University Press, 1993

Brown, Raymond E., *El Evangelio Según Juan*, I_XII, Introducción, traducción y notas, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1979

Bruyne, Edgar De, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor Dis., 1947

Cameron, J. M. *John Henry Newman*, London and New York, Longman Green and Co. 1891

Butler, Joseph, *Fifteen Sermons Preached at the Rolls Chapel*, Cambridge: Published by Hilliard and Brown; Boston: Hilliard, Gray, Little, and Wilkins, 1827: <http://anglicanhistory.org/butler/rolls/preface.html> (acesso em 02-04-2012)

Caillois, Roger, *O Mito e o Homem*, Lisboa, Edições 70, 1980

Cambridge Dictionaries on line: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british> (acesso em 10-10-2011 e mais vezes)

Cavaliero, Glen, "The Mysterious Charity of Geoffrey Hill." *PN Review*, 25 1999: 10-12.

Ceia, António, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. De Carlos Ceia: www.edtl.com.pt (acesso em 10-10-2013)

Celan, Paul, *Selected Poems*, London, Penguin Books, 1972

Catecismo da Igreja Católica, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1993

Chateaubriand, René, *O Génio do Cristianismo*, Porto, Tipografia Cruz Coutinho, 1888

Chevalier, Jean, dir. *Dictionnaire des Symboles*, France, Editions Robert Lafont et Editions Jupiter, 1982

Chigne, Louis, *Georges Bernanos*, Paris-Bruxelles, Editions Universitaires, 1954

Christophe, Lucien, *Les grandes Heures de Charles Péguy*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1964

Cirlot, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Publicação D. Quixote, 1999

Cocteau, Jean, *Lettre à Jacques Maritain*, Paris, Librairie Stock, 1926 (treizième édition)

Cohen, J. M., ed. *The Penguin Book of Spanish Verse*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd, 1965

Coimbra, Leonardo, *A Filosofia de Henri Bergson*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994

Coleridge, Samuel Taylor, *Poetical Works*, Oxford, Oxford University Press, 1980

_____, ed. Kathleen Raiver, *Coleridge – Poems and Prose*, London, The Penguin Books Ltd., 1957

_____, *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, New York, ed. Cathleen Coburn, 2002

_____, *Biographia Literaria*, Rest Fenner 23, Paternoster Row, London, 1817 – digitized by the Internet Archive in 1980 with the funding of Microsoft Corporation: <http://archive.org/stream/biographialitera00colerich> (acesso em 16 -02-2011)

_____, Coleridges' Poems ed. by John Beer, London, Everyman's Library, 1974

_____, *Biographia Literaria*, Ed. George Watson, London and Melbourne, Everyman's Library, 1984

Concílio Ecuménico Vaticano II, Braga, Secretariado Nacional do Apostolado da Oração, 1967

Cook, Eleanor, *Against Coercion - Games Poets Play*, California, Stanford University Press, Stanford, 1998

Corcoran, Neil, *English Poetry since 1940*, U K , Longman Literatures in English Series, Longman Group, 1933

Corneille, Pièrre, *Polyeucte*, Paris, Librairie Hachette, 1935

Crashaw, Richard, *The Complete Poetry of Richard Crashaw*, ed. John Walton

William, New York, Stuart Editions, New York University, 1972

Dejond Thierry, *Charles Péguy, L'espérance d'un salut universel*, Bruxelles, Culture et Vérité, 1989

De La Trinité, R. P. Philippe, *La Rédemption par le Sang*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1959

Delaporte, Jean, *Péguy dans son temps et dans le nôtre*, Paris, Librairie Plon, 1944

De Man, Paul, *O Ponto de Vista de Cegueira*, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 1999

Devlin, Christopher, *The Life of Robert Southwell*, London, Longmans, Green and Co, 1956

De Vries, Arthur, *Dictionary of Symbols and Imagery*, London, Elsevier Amsterdam, 2004

Dolezel, Lubomír, *A Poética Ocidental*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990

Donne, John, *The Sermons*, New York, Meridian Books Inc., 1958

_____, *Complete Poetry and Selected Prose*, London, ed. John Hayward, Nonesuch Press, 1978

Duby, Georges, *Sociedades Medievais*, Lisboa, Terramar, Lda, sem data; Editions Gallimard, 1971

Dunstan, J Leslie, *Protestantismo*, Ed Verbo, Lisboa, Nova Lisboa Gráfica, LTD-Lisboa, 1980

Eco, Umberto, *L'Oeuvre Ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1965

Eliot, T. S., *The Compleat Poems and Plays of T. S. Eliot*, London, Faber and Faber 1969

_____, *Ensaio Escolhidos*, Lisboa, Edições Cotovia, Lda., 1992

_____, *The Family Reunion*, Paris, Faber and Faber Ltd., s.d.

_____, *A Essência da Pessoa*, Brasil, Ed. Artinova S.A., 1972

_____, *Selected Prose*, F. Kermode ed. London: Faber. 1975

_____, *Selected Essays*, USA, *Harcourt, Brace & World, Inc.* 1960

_____, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1980

_____, *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957

Edwards, David L, *What Anglicans Believe*, Oxford, A.R. Mowbray & Co. Ltd., the Alden Press, 1974

Edwards, Jonathan, *Original Sin*, New Haven and London, Yale University Press, 1970

Edwards, Michael, *Towards a Christian Poetics*, London, Macmillan Press, 1984

ElmerMor, Paul and Gross, Frank Leslie, ed, *Anglicanism - the thought and practice of the Church of England*, London, S.P.C.K., Holy Trinity Church 1962

Encyclopédie du Protestantisme, Paris, Ed. du Cerf, Editions Labor et Fides, Genève, 1995, Tome I

Estève, Michel, ed. *études bernanosiennes 6*, Paris, La Revue des Lettres Modernes, 1965

Ferreira, Eduardo Coelho, *Semana Santa e Semana Pascal*, Lisboa, União Gráfica, 1926

Forsyth, M. A., D. D., *The Principle of Authority*, London, Independent Press LTD., 1952

Fraisse, Simone, ed., *Charles Péguy- Les Dialogues de l'histoire*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1988

Frye, Northrop, *Reading the World, Selected Writings, 1935-1976*, New York, Peter Lang, Publishings, 1990

Gallet, René "Geoffrey Hill: la poésie, l'ordinateur et le péché originel" in *Communio* 21.3, Mai-Juin 1996: 117-129

Gerard Manley Hopkins, ed. W. H. Gardner and N. H. Mackenzie, *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, Oxford, Oxford University Press, 1970

Gilson, Étienne, *Deus e a Filosofia*, Lisboa, edições 70 Ltd, 2003

_____, Étienne, *Les Tribulations de Sophie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967

_____, *Matières et Formes*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1964

_____, *Dante et la Philosophie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1939

_____, *Dante et Beatrice: étude dantesque* Paris,, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974

Gioia, Dana, “Can Poetry Matter?” First published in *Atlantic Monthly*, May, 1991: <http://www.danagioia.net/essays/ecpm.htm> (acesso em 05-03-2008)

Jon, Glover “Resolution and Fugue”, a review of *Tenebrae* in *Poetry Review*, 68: 4 January London, 1979: 48-50

Gomes, C. Folche, *Antologia dos Santos Padres*, S. Paulo, Edições Paulinas, 1979

Gomes, José Sousa, T. S. *Eliot, Entre “the Hollow Man” e “Ash Wednesday”*, Lisboa, Edição Cosmos, 1997

Gouyon, Bernard, *Péguy*, Paris, Hatier, 1960

Grafe, Adrian, “Geoffrey Hill as Lord of Limit: the Kenosis as a Theological Context of his Poetry and Thought”, *Revue LISA / LISA e-journal*, Vol. VII – n°3, 2009: 50-61: <http://lisa.revues.org/77> (acesso em 1-2-2011)

Greeley, Andrew, M., *El Mito de Jesus*, Madrid, Ediciones Cristandad, 1973

Greenslet, Ferris, *Walter Pater*, New York, McClures Phillips, & Co, 1908 in <http://www.archive.org/stream/walterpater01greegoog#page/n14/mode/2up> (acesso em 08-04-2011)

Green, Gerard, *Holocausto*, Amadora, Portugal, Ed. Bertrand, 1979

Grensted, L. W. *The Atonement in History and in Life*, U.K.; Society For Promoting Christian Knowledge, 1929

Haffenden, John, *Viewpoints, Poets in Conversation*, London & Boston, Faber and Faber, 1981

Hagenbüchle, Roland and Skandera, Laura, *Poetry and Epistemology*, International Poetry Symposium, Germany, 1986

Halík, Tomás, *Paciencia com Deus*, Lisboa, Paulinas Editora, 2014

Hallet, P. E. *Why Christ Die?* London Catholic Truth Society, 1963

Hart, Henry, “The Poetry of Geoffrey Hill” in Magdalen College’, Oxford, in *Oxford Poetry*, Vol. 1, Nº 2, Autumn, 1983

_____, *The Poetry of Geoffrey Hill*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1986

Hart, Kevin, “A Lord of Limit”, Summer /Fall 2009:

<http://www3.nd.edu/~ndr/issues/ndr28/Kevin%20Hart/Hart-review.pdf> (acesso em 16-08-2013)

Hartman, Geoffrey, *Criticism in the Wilderness*, New Haven and London; Yale UP, 1980

_____, *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Oxford Uk & Cambridge Usa, Blackwell Publishers, 1994

Harvey, Geoffrey, *The Romantic Tradition in Modern English Poetry: rhetoric and experience*, London, Macmillan, 1986

Hawkins, Joyce M., *The Oxford Reference Dictionary*, Oxford, Clarendon Press –1992

Heaney Seamus, “Englands of the Minds”, *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978*, London, Faber & Faber, 1980

Henderson, Mathew, “A Poetics of Moral Enactment: The Holocaust Verse of Geoffrey Hill”, MAPH Humanities, Chicago, University of Chicago, (Thesis), 2000

Herbert, George, Louis Martz ed., *George Herbert*, Oxford, Oxford University Press, 1994

Herbert, George, C. A. Patrides, *The English Poems of George Herbert*, London, Everyman’s Library, 1974

Hilbert, Ernest, “The Corpus of Absolution”, *Contemporary Poetry Review*, 2003

Hopkins, Gerald M., *Selected Poems*, ed. James Reeves, London, Heinman, (1844-1889), 1982

Horby, A. S. *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, Oxford, Oxford University Press

Jabouville, Victor, e outros, *Mito e Literatura*, Portugal, Editorial Inquérito, 1993

James, William, *The Varieties of Religious Experience* (1902). M.E. Marty ed. London: Penguin. 1985

Janson, H. W., *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977

Jesi, Furio, *Letteratura e Mito*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1981

Jesus, St^a Teresa, *Obras Completas*, Paço de Arcos, Edições Carmelo, 2000

João Paulo II, *O Redentor do Homem*, Braga, Editorial A. O. 1980

Johnsen, Bredo, "The Problem of Metaphysics by D. M. Mackinnon", in "The Philosophical Review" Vol. 85, No 1, (January 1976: pp 106-107) Published by Duke University Press, 1976 – acesso a Jstor (New York and London, Cambridge University Press, 1974: 172-173)

Jonson, Ben, "The Masque of Blackness", (1605) in *The Works of Ben Jonson*, with a memoir of William Gifford, Boston, 1853:

http://books.google.pt/books/about/The_works_of_Ben_Jonson.html?id=S6_TA_AAAMAAJ&redir_esc=y (acesso em 14-02 2012)

Kazin, Cathrael, "'Across a wilderness of Retrospection': A reading of Geoffrey Hill's 'Lachrimae'", *Agenda*, 17, 1 Spring, 1979

Kilgore-Caradec, Jennifer; Gallet, R, *La Poésie de Geoffrey Hill et la Modernité*, Paris, L'Harmattan, 2007

King James Bible, Oxford University Press, Oxford facsimile series 3A, Oxford 1904 (1st ed. 1611)

Knottenbelt, E. M., *Passionate Intelligence - The Poetry of Geoffrey Hill*, Amsterdam and Atlant: Rodopi, 1990

Kolodiejchuch, Brian e Martins, José Saraiva, organizadores, *Madre Teresa, Vem Sê a Minha Luz- Os Escritos espirituais da Santa de Calcuta*, Lisboa, Aletheia Editores, 2008

Küng, Hans, *Art and the Question of Meaning*, London, SCM Press LTD, 1981

Lawler, Ronald, O.F.M. Cap, Wuerl, Donald, Lawler, Thomas Comerford, *A Mensagem de Cristo*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1981

Lees, Francis Noel, *Gerard Manley Hopkins*, New York, Columbia University Press, 1966

Lessa, Vicente Themudo, *Calvino: 1509-1564 : sua vida e sua obra*, S. Paulo, Cruzeiro do Sul, 1934

Levi, Primo, *Se isto é um Homem*, Lisboa, Editorial Teorema, 2001

Levin, Nora, *O Holocausto: O extermínio dos Judeus da Europa: 1933-1945*, Porto, Inova, 1972

Lock, Charles, "The Pastoral and the Prophetic: making an Approach to Geoffrey Hill", *Salt, An International Journal of Poetry and Poetics*, Vol. 17, 1, 2003

Logan, William, *Reputations of the Tongue*, Florida, USA, University Press of Florida 1999

Lyonnet, Stanislas – Sabourin, Léopold, *Sin Redemption and Sacrifice*, Rome, Biblical Institute Press, 1970

Mackfarlane, Robert, "Gravity and Grace, *Essays in Criticism*, 38 (3), 2008

Mackinnon, Donald Mackenzie, *A Study in Ethical Theory*, London, Adam & Charles Black, 1957

_____, *The Problem of Metaphysics*, U. K., Cambridge University Press, 1974

Mackintosh, Paul, "Two Modern Christian Poets', Basil Bunting and Geoffrey Hill", *Contemporary Review*; Oct N 92, Vol. 261 Issue 1521, p. 204

Mahan, David C., *An Unexpected Light - Theology and Witness in the Poetry and Thought of Charles Williams, Michael O'Siadhail, and Geoffrey Hill*, USA, Princeton Theological Monograph Series, 2009

Magalhães, Joaquim Manuel, *A Partir de Geoffrey Hill*, Lisboa, Publicação da Faculdade de Letras, 1977

Mann, Thomas, *Doctor Faustus*, New York, Penguin Books, 1968

Mouriquand, Jacques et Pivot, Laurence, *L'Europe des Protestantes- de 1520 a nos jours*, Paris Editions J. C Lattès, 1993

Mansor, Antony "The Problems of Metaphysics, by D. M. Mackinnon", in *Jstor: Mind, New Series*, Vol. 85, n° 337, 176: 136-138

Maritain, Jacques, *L'Art et Scholastique*, Paris, La librairie de l'art catholique, 1920

_____, *Primauté du Spirituel*, Paris, Librairie Plon, 1927

Bibliothèque de la Revue Thomiste, *Jacques Maritain, Son Oeuvre Philosophique*, Paris, Desclée de Brouwer, Editeurs, s.d.

_____, *Da Bergson a Tommaso d'Aquino*, Vita e Pensiero, Milano
Pubblicazioni della Università Cattolica, 1980

_____, *L'intuition Créatrice dans l'Art et dans la Poésie*, Desclée de Brouwer, (Paris), 1966

_____, *O camponês do Garrona*, Lisboa, União Gráfica, 1967

_____, *Oeuvres 1912- 1939*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975

_____, *Jaques Maritain Oggi*, Vita e Pensiero, Milano,
Pubblicazioni della Universtà Cattolica, 1983

Maritain, Jacques et Baillet, Louis, *Peguy au Porche de l'Église, Correspondence inédite Jacques Maritain et Don Louis Baillet*, Paris, Les éditions du Cerf, 1997

Maritain, Jacques et Maritain, Raïssa, *La Situation de la Poésie*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie cop., 1938

Marto, António, Ravasi, Gianfranco e Rupnik, Marko Ivan, *O Evangelho da Beleza*, Lisboa, Paulinas Editora, 2012

McCorkle, James, *Conversant Essays - Contemporary Poets on Poetry*, Detroit, Wayne State University Press, 1990

McDowall, David, *An Illustrated History of Britain*, U. K., Longman Group, 1989

Mendelson, Edward, ed., *The Complete Works of W. H Auden - Prose*, Vol. II, London, Faber and Faber, 2002

Mendonça, José Tolentino, *A Leitura Infinita, Bíblia e Interpretação*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008

Merriman, Emily Taylor, "Metamorphic Power: Geoffrey Hill and Gerard Manley Hopkins" in *Ecstasy and Understanding: Religious Awareness in English Poetry from the late Victorian to the Modern*, London, Continuum International Publishing Group, Ltd., 2008

Merriman, Emily Taylor, "Redeemed Swots": Geoffrey Hill's Pedagogically Touched Poetry: <http://lisa.revues.org/79> (acesso em 15 de Março 2011)

Michelet, Jules, *Pages littéraires*, Paris, Librairie Garnier Frères, s.d.

Milne, W. S. "The Pitch of Attention': Geoffrey Hill's *Tenebrae*," *Agenda* 17, 1, Spring, 1979

_____, *An Introduction to Geoffrey Hill*, Bellew Publishing Company, London, 1981

Middleton, Thomas and Rowley, *The Challenging*, 1996 on line: <http://www.tech.org/~clearly/change.html> (acesso em 2010-2013)

Monteiro, Ofélia Paiva, e Oliveira, Cristina Cordeiro, *Literatura Francesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991

Milosz, Czeslaw *The Captive Mind*, Harmondsworth, Penguin, 1980

Morelec-Jojkline, Monique: "Comment lisent les poètes", *Études Britanniques* n° 12. Montpellier: Presses Universitaires de Montpellier, 1997: <http://ebc.chez-alice.fr/ebc121.html> (acesso em (20-10- 2007)

Mounic, Anne, Interview by Anne Mounic:

http://www3.sympatico.ca/sylvia.paul/ghill_interview_by_AnneMounic.htm

(acesso em 10-04-2008)

<http://temporel.fr/Le-poeme-moulin-mystique-Entretien> (acesso em 04-02-2011)

http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/etu_cre/conferenciers.htm (acesso em 10-10-2008)

Morris, Leon, *The Epistle to the Romans*, Leicester, Inter-BVarsity Press, 1988

Nashe, Thomas, *Strange News*, Basil Blackwell, Oxford: 1958, vol. IV

Nathan, Jacques, *Histoire de la Littérature Contemporaine, L'activité Contemporaine*, Paris, Fernand Nathan, 1954

New Catholic Encyclopedia, Vol. I, Lybrary Congress, Washington DC, The Catholic University of America, 1967

Nichols, Aidan Fr. "Grace and Disgrace: A Theological Reading of Geoffrey Hill's Poetry." *Providence*, 3, 4 (1997): 336-355

_____, *No Bloodless Myth*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2000

Newman, J. Henry, *Letters and Correspondences*, Vol. II, ed. Mozley Anne, London and New York, Longmans, Green and co., 1903

_____, *Le Roman de la Conversion de Newman*, par lui même (*Loss and Gain*), Paris, La Colombe, Editions du Vieux Colombier, 1949

_____, *Historical Sketches*, Vol. I, London and New York, Longman Green and Co., 1891

Pannenberg, Wolfhart, *Cristianesimo e Mito*, Brescia, Paideia, 1973

Parish, Helen, *Monks, Miracles and magic: Reformation Representations of the Medieval Church*, London, Routledge, 2005

Pascal, Blaise, *Œuvres Complètes*, Paris, Editions du Seuil, 1963

_____, *Les Pensées de Pascal*, ed. Francis Kaplan, Paris, Les Editions du Cerf, 1982

Paulin Tom, "A Visionary Nationalist: Geoffrey Hill", *Minotour*, London, Faber & Faber, 1992

Paulo VI, *Credo do Povo de Deus*, Lisboa, União Gráfica, 1968

Peck, John, "Geoffrey Hill's *Tenebrae*", *Agenda*, 17, 1, 1979

Péguy, Charles, *Morceau Choisis- Poésie*, Paris, Editions Gallimard, 1927

_____, *Le Porche du Mystère de la Deuxième Vertu*, Paris, Editions Gallimard, 1929

_____, *Œuvres Poétiques Complètes*, Paris, Editions Gallimard, 1975

_____, *Œuvres en Prose (1909-1914)*, Paris, Editions Gallimard, 1975

_____, *Œuvres en Prose Complètes, (1870-1905)*, Paris, Editions Gallimard, 1987

_____, *Œuvres en Prose (1905-1904)*, Paris, Editions Gallimard, 1988

Perché, Louis, *Essai sur Charles Péguy*, Paris, Editions Pierre Seghers, 1957

Perry, Seamus, ed, *Coleridge's Notebooks – A Selection*, Oxford, Oxford University Press, 2010

Peters, William A. M., *Gerard Manley Hopkins, a tribute*, Chicago, USA, Loyola University Press, 1984

Potts, Robert, "The Praise Singer", in *Guardian*, 10-08-02

Quoniam, Théodore, *La Pensée de Péguy*, France, Bordas, 1967

Rahner, Karl, *Écrits Théologiques 9*, Desclée de Brower, 1968

Rahner, Karl e Rawer, Karl, "Universo Tierra Hombre" in *Fe Cristiana y Sociedad Moderna* N° 3, Madrid, Ediciones S. M. 1984

Rahner, Karl et Vorgrimler, Herbert, *Petit Dictionnaire de Theologie Catholique*, Paris, ed du Seuil, 1970

Ratzinger, Joseph, *Credo Para Hoje*, Braga, Editorial Franciscana, 2007

Reid, Forrest, *W. B. Yeats, A Critical Study* London, Martin Secker, Adelphy, 1915

Richards, I. A. *Science and Poetry*, Jondon, KEGAN PAUL, TRENCH, TRUBNER & Co. Ltd, 1926

Richman, Robert, "The Battle it was born to lose'. The Poetry of Geoffrey Hill, *The New Criterion*, 2, 8, 1984

Ricks Christopher, *The Force of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1984

_____, *True Fiendship - Geoffrey Hill, Anthony Echt and Ribert Lowell Under the Sign of Eliot and Pound*, New Haven & London, Yale University Press, 2010.

Roberts, Andrew Michael, *Reflexivity and Impersonality in the Poetry of Geoffrey Hill*, London, University of London, (Thesis) 1991

_____, "Variation and false Relations in Geoffrey Hill's *Tenebrae*" in "Essays in Criticism", Vol XLIII, N° 2, April, 1993

_____, *Geoffrey Hill: Writers and their Work*, Tavistock, British Council & Northcote House Educational Publishers, 2004

Robinson, Peter, ed. *Geoffrey Hill: Essays on his work*, Philadelphia, Open University Press, 1987

_____, "Standing by Moving", A review of the *Mystery of Charity* of Charles Péguy, *Paris Review*, 88, Summer 1983

_____, "Difficult Situations", a review of *Lords of Limit* in *English*, 33. 146, 1984

Rodgers, John, *Theology of P. T. Forsyth*, London, Independent Press Ltd., 1965

Roefaers Hugo, "Geoffrey Hill: Lachrimae Amantis", *Streven*, 59, 6 1992

Romano, Ruggiero, director, *Enciclopédia Einaudi*, vol 12, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1987

Rousseaux, André, *Le Prophète Péguy*, *Les Cahiers du Rhone*, n° 6 Editions de la Baconnière- Neuchatel, 1942

_____, *Le Prophète Péguy*, Suisse, Editions de la Baconnière-Neuchatel, 1944

Roussel, Jean, *Charles Péguy*, Paris, Editions Universitaires, 1953

Rops, Daniel, *Péguy*, Paris, Plon, 1935

Ryken, Leland, *The Christian Imagination*, USA, Shaw Books, Water Brook Press, 2005 (1^a ed. 2002)

Schmidt, A. V. C., "The Uncommon Tongue: The Poetry and Criticism of Geoffrey Hill by Vincent Sherry" in "The Review of English Studies, New Series", N° 142, Vol. 40, N° 158, 1989

_____, "Geoffrey Hill and Seamus Heney" in "The Review of English Studies", New Series, Vol 36, N° 142, 1985.

Scott, Nathan A. Jr., ed., *The Broken Center, Studies in Theological Horizon of Modern Literature*, New Haven and London, Yale Univrsity Press, 1965

_____, *The New Orpheus*, New York, Usa, published by Sheed and Ward, Inc., 1964

_____ *Adversity and Grace*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968

Seamus, Heaney, "Englands of the Mind" in *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978*, (pp150-169), London, Faber & Faber, 1980

Selden, Raman, ed., *The Theory of Criticism*, U.K., Longman Group UK Limited, 1988

Sell, Roger, "Geoffrey Hill, *The Enemy's Country: Words Contextures and Other Circumstances of Language*" in *Review of English Studies*, 45, 1994

Shebbeare, C. S., "The Atonement and some Tendencies of Modern Thought" in Grensted, L. W. (ed.), *The Atonement in History and in Life*, London, Society for Promoting Christian knowledge, 1929

Sherry, Patrick, *Images of Redemption, Art Literature and Salvation*, T & T Clark, London New York, 2003:

<http://books.google.pt/books?id=MGIOMDtGbZQC&printsec=frontcover&dq=redemption+in+literature&hl=pt-> (acesso em 10-10-2011)

Sherry, Vincent, *The Uncommon Tongue, The Poetry and Criticism of Geoffrey Hill*, USA, The University of Michigan Press, 1987

Silesius, Angelus, *A rosa é sem porquê*, Portugal, Veja Limitada, 1991

Southwell, Robert, and Joseph, W., *The Prose Works of Robert Southwell*, London, Keating Brown and Company, 1828 (from the edition 1593)

The poetical works of the Rev. Robert Southwell, ed John Russel Smidt 1866:
<http://books.google.pt/books?id=UjlgYMjyKTWC&printsec=frontcover&dq=Robert+Southwell&hl=en&sa=X&ei=yxNoUtWNNChAfq6IDYCg&ved=0CFIQ6AEwBg#v> (acesso em 21-07-2012)

_____, *An Epistle of Comfort*, London, Burns & Oates Limited, 1966

Spadaro, Antonio, "La grazia della parola: Karl Rahner e la poesia", Milano Editorial JacaBook, 2006

Staudt, Kathleen Henderson, "The Thorny Craftsmanship on Geoffrey Hill", *Contemporary Literature*, vol. 29, Nº 4, 1988, p. 644-653, USA, University of Wisconsin Press, 1988

Stallworthy, Jon, *Yeats Last Poems*, London, Macmillan & Co. LTD, 1968

Steiner, George, *Language and Silence*, New York, Atheneum New York, 1970

Storey, Graham, *A Preface to Hopkins*, London and New York, Longman, 1981

Summer School of Catholic Studies - *The Atonement*, Cambridge, 1926

Swinburne, Richard, *Responsability and Atonement*, Oxford, Clarendon Press-Oxford, 1989

Tardieu, Marc, *Péguy*, Paris, éditions François Bourin, 1993

Tatarkiewicz, W., *Storia dell' Estetica*, Vol. II, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1979

Thibaudet, Albert, *Histoire de la Littérature Française de 1789 a nos jours*, Paris, Librairie Stock, 1936

Tolkien, J. R. R., *The Lord of the Rings*, U.K. Paperback Edition, 1968

Toon, Peter, *What's the Difference*, U.K., Marshall Morgan & Scott, 1983

Torrell, Jean Pièrre, OP, *Iniciação a Santo Tomás de Aquino, Sua Pessoa e Obra*, S. Paulo, Brasil, Edições Loyola, 1999

Vega, Lope, *Rimas Sacras com cien octauas a la vida de la Magdalena*, Lisboa Officina de Fernando Valente Oliuera, 1658

Virgilio, Públio *Eneida*, Lisboa, Ediclube, 1990

V. V. ed., *The Norton English Literature*, Vol. 2, London, Norton & Company, Inc. 2006

Von Koppenfels, Werner, "A Sad and Angry Consolation: Violence, Mourning and Memory in the Late Poetry of Ted Hughes and Geoffrey Hill", in *Britain at the Turn of the Twentieth-First Century*, ed. Ulrich Broich and Susan Bassnet, Amsterdam, Rodopi, 2001

Wainwright, Jeffery, "Geoffrey Hill's *Tenebrae*", *Agenda*, 17, 1, 1979

_____, *Acceptable Words, Essays on the poetry of Geoffrey Hill*, U.K., Mancheste University Press, 1985

Walder, Denis, *Literature in the Modern World*, U.K, Oxford University Press, 1990

Walter, W. Joseph ed., *The Prose Works of Robert Southwell: Containing Mary Magdalen's Funeral Tears; The Triumphs Over Death and An Epistle of Comfort*, Keating Brown, & Co. 1828

Weerakon, Kammal, "P. T. Forsyth's Ethicised Theology as an example of Missiological Contextualization" A Fourth Year Project Submitted to Moore Theological College in Partial Completion of the Requirements for the Award of the Degree of Bachelor of Divinity, 2007:

[http://www.academia.edu/3471588/P. T. Forsyths Radically Ethicised Theology as an Example of Missiological Contextualisation](http://www.academia.edu/3471588/P._T._Forsyths_Radically_Ethicised_Theology_as_an_Example_of_Missiological_Contextualisation) (acesso em 12 de agosto 2012)

Weil, Simone, *The Need for Roots*, Routledge and Kegan Paul, England, 2003

_____, *Espera de Deus*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2005

White, Vernon, *Atonement and Incarnation*, Cambridge University Press, G. B., 1991

Wiesel, Ellie, "Nobel Lecture", 11-12-1986:

<http://nobelprize.org/nobelprizes/peace/laureates/1986/wiesel-lecture.html>

(acesso em 3-10-2010)

_____, "Nobel Prize Acceptance Speech", 10-12-1986:

<http://nobelprize.org/nobelprizes/peace/laureates/1986/wiesel-acceptance.html?print=1> (acesso em 3-10-2010)

_____, "Interview", 29-7.1996:

<http://www.achievement.org/autodoc/page/wie0int-1> (acesso em 3-10-2010)

_____, *Amanhecer*, Lisboa, Texto Editores, 2005

_____, *Dia*, Lisboa, Texto Editores, 2005

_____, *Noite*, Lisboa, Texto Editores, 2006

_____, *Sinais do Êxodo*, Imago Editora TODA, Rio de Janeiro, Brasil, 1988

_____, "Interview", 29-7.1996:

<http://www.achievement.org/autodoc/page/wie0int-1> (acesso em 3-10-2010)

Wimsatt Jr, W. K. *The Verbal Icon, Studies in The Meaning of Poetry*, USA, The University Press of Kentucky, 1954

Wittgenstein, Ludvig, *Culture and Value*, G. H. von Wright ed., Oxford, Uk; Massachusetts, USA Blackwell Publishers Ltd., 1998

Columbia University Press, 1982

Wordsworth, William, ed., *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935*,
Oxford, Oxford University Press, 1939

_____, *The Collected Poems*, London, Macmillan, 1955

_____, *The Selected Criticism*, London, Macmillan, 1964

_____, *The Poems*, Vol I, England, Penguin Books, 1977

_____, *The Poems*, Vol II England, Penguin Books, 1977

_____, *Selected Prose* Penguin Books, England, 1988

V. A. *Dicionário Enciclopédico da Bíblia*, Petrópolis, Vozes, 1985