

CONSIDERAÇÕES SOBRE UM MESTRE CONTEMPORÂNEO

N. S. Endebo

“Geoffrey Hill é o maior poeta de língua inglesa vivo”. “Hill é provavelmente o melhor escritor vivo, tanto em verso quanto em prosa”. Afirmações como estas já se tornaram lugares-comuns da crítica anglo-saxônica, e tomadas em si mesmas dizem menos do que significam. Isto é, a estima que Hill desfruta entre as classes letradas em nações de língua inglesa é indicativa de um status de grande eminência, e há de se notar que o Brasil, país de uma cultura notadamente afeita a honrarias nominais e privilégios, jamais tenha dado a mais mínima atenção à obra de Geoffrey Hill¹. A proposta desse artigo não é, entretanto, lamentar o estado de coisas da cultura pátria, e sim apresentar um grande poeta britânico ao público brasileiro, oferecendo uma avaliação crítica que contextualize a distinta reputação de Hill, na esperança de que ele encontrará entre nós novos leitores e espíritos congeniais.

Geoffrey Hill nasceu em Bromsgrove, Worcestershire, em 18 de junho de 1932, filho único de um casal de origem na classe trabalhadora. Aos 18 anos ingressa na Universidade de Oxford, recebendo com honras qualificação em Letras, e onde publica, por meio do poeta e amigo Donald Hall, os seus primeiros poemas, reunidos no volume *For The Unfallen* em 1959. Ingressa então na carreira acadêmica, ocupando em 1954 o posto de professor de literatura inglesa na Universidade de Leeds, cargo que manteve até 1980, quando veio a lecionar na Universidade de Cambridge. No

¹ Excetuados os esforços solitários do dramaturgo e tradutor Pedro Sette-Câmara e do poeta Bruno Tolentino, a divulgação da obra de Hill no Brasil se resume, até onde eu saiba, a uma ou outra menção nominal em publicações especializadas dedicadas à poesia anglófona. Sette-Câmara é ainda o único tradutor de Hill no país. As suas hábeis traduções representam infelizmente uma parcela muito pequena da obra de Hill.

interim publica uma memorável seqüência de coleções de poemas, *King Log* (1968), *Mercian Hymns* (1971) e *Tenebrae* (1978), que estabeleceram a sua reputação junto à crítica, e que para muitos permanecem o que de melhor ele produziu. Em 1983 publica o longo poema *The Mystery of the Charity of Charles Péguy*, ao qual sucede o volume de ensaios *The Lords of Limit* no ano seguinte; e deixa Cambridge em 1988, tornando-se logo professor de literatura e religião na Universidade de Boston, nos EUA. Aposenta-se finalmente em 2006, somando mais de meio século de docência. Nos Estados Unidos Hill publicou mais dois criteriosos volumes de ensaios e crítica, *The Enemy's Country* (1991) e *Style and Faith* (2003). Durante 13 anos não publica poesia; sofrendo de ansiedade aguda, além da carga de trabalho em Boston, só volta a publicar poemas novos em 1996, sob o efeito de antidepressivos. Sentindo-se mais disposto e produtivo, Hill inaugura com *Canaan* uma série de publicações em um curto intervalo: *The Triumph of Love* (1998), *Speech! Speech!* (2000), *The Orchards of Syon* (2002), *Scenes from Comus* (2005), *Without Title* (2006) e *A Treatise of Civil Power* (2007). Críticos se referem a essa seqüência usualmente como a “fase tardia” de Hill, em contraposição à obra escrita até 1983. Em 2010, ostentando 78 anos de idade, Geoffrey Hill é eleito com larga vantagem para o prestigiado posto de Professor of Poetry em Oxford, sucedendo o seu colega de Boston e, para alguns, crítico canônico, Christopher Ricks. Desde então três novos volumes saíram na Inglaterra, *Oracles | Oraclau* (2010), *Clavics* (2011) e *Odi Barbare* (2012), e ainda outras coleções inéditas serão incluídas em *Broken Hierarchies*, a edição dos poemas reunidos a ser publicada pela Oxford University Press no fim do ano. Assim, somando-se à *Collected Critical Writings* (2008), que reúne todo o seu trabalho ensaístico, estará disponível a obra completa de Geoffrey Hill.

É impossível, em um ensaio dessa natureza, discutir o conjunto de uma obra tão vasta e rica de implicações. Igualmente impossível seria o exame detalhado de poemas em particular, tendo em vista uma visão comparativa suficientemente

compreensiva. Empresa mais consistente é traçar, com eventual recurso a exemplos específicos, algumas linhas de interpretação e tendências identificáveis desde o interior da poesia de Hill, oferecendo ao leitor algumas sugestões de abordagens e leituras². O trabalho deste poeta protestante agudamente autoconsciente, profundamente irônico, à maneira de Kierkegaard, é marcado por quatro temas axiais, que articulados coordenam o sentido geral de sua obra: história, política, mito e o corpo, entendido tanto como o palco onde encenam-se os sofrimentos físicos e as misérias do intelecto - os desejos e suas frustrações -, quanto o receptor corrompido da sensualidade invocada pela poesia. Para Hill, a poesia deve ser bela, mas ele sabe que a emoção de um poema é impessoal: grandes poetas não são necessariamente grandes pessoas. No poema “History as Poetry” (1968), chama a poesia de “atrocidades da língua”³, e este auto-ceticismo está presente difusamente sob diversos disfarces, ou máscaras, em sua obra inteira, desde os poemas pseudo-confessionais dos primeiros volumes, especialmente *King Log* e *Tenebrae*, nos quais é impossível encontrarmos qualquer sinal seguro de auto-referência, até os poemas da fase tardia, notadamente *The Triumph of Love*, talvez a sua grande obra-prima, no qual a voz autoreferente também se desdiz, se nega, se amiúda diante do ceticismo do leitor e do ceticismo da história. Tal como Søren Kierkegaard, segundo quem o cristão ideal é um cristão irônico, na medida em que a possibilidade de sê-lo consiste em sua impossibilidade, Hill é um poeta cristão irônico, uma vez que percebe, no cerne da vocação poética, o mesmo problema fundamental que o pensador dinamarquês havia identificado em Sócrates: referindo a si mesmo na terceira pessoa na *Apologia*, Sócrates estaria ensaiando uma tomada de

² Refiro o leitor interessado ao excelente estudo de Henry Hart, *The Poetry of Geoffrey Hill* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986), que trata detalhadamente a chamada “primeira fase”. Para uma discussão dos trabalhos do Hill tardio, ver LYON, John, e Peter McDonald. *Geoffrey Hill: Essays on His Later Work*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

³ “The tongue’s atrocities”. Reparem na imagem quase palpável evocada pela palavra *tongue*, algo que o português provê com exatidão na palavra *língua*.

posição objetiva em relação à sua própria subjetividade⁴. Ser poeta é, então, sofrer da tensão necessária presente no fulcro de uma subjetividade que se destaca de si mesma, sem jamais de fato abandoná-la. Isto é admitir que o poeta pode dizer a verdade enquanto mente.

Traço igualmente característico da obra de Hill é o tom permanente de surpresa diante de algo há muito sabido, que é o estranhamento do poeta ao poema, à coisa feita. O poeta escreve algo que não é propriedade sua, que toma vida própria, que revela platitudes que o próprio poeta desconhece; dispõe de sua própria lógica, de sua própria energia vital, que independe da vontade e, em certo sentido, da própria existência do poeta. No poema “In Memoriam: Gillian Rose” (2006), dedicado à pensadora britânica, notória crítica de duas tendências redutoras da realidade, *falsamente opostas*, tanto a rigidez moral das metafísicas ingênuas, quanto do niilismo que, ingenuamente ignorando toda metafísica, esvazia o mundo de toda substância e toda moralidade, e cujo pensamento se coaduna à poesia e poética de Hill de maneiras ainda pouco exploradas pelos críticos, ele escreve:

Poetry's its own agon *which allows us*
To recognize devastation as the rift
Between power and powerlessness. But when I
say poetry I mean something impossible
to be described, except by adding lines
to lines that are sufficient as themselves.

Com concisão virtuosa Hill expõe a gama de problemas que a sua obra aborda e ilustra. Para ele a poesia o habilita a ver a “devastação” – as guerras e as desgraças da história, mas também o eros derrotado da experiência sensual – como o hiato entre o poder e o não poder, tomados tanto no sentido político, como metafísico. Tudo isto está articulado *no poema*, embora não haja nada a ser dito sobre ele, sem que duas

⁴ Em comunicação proferida em Oxford em 27 de novembro de 2012, Hill discute exatamente esse ponto, mas caracteristicamente relacionando-o não a si mesmo, mas ao poeta menor americano Richard Eberhart, uma influência na juventude. O podcast da comunicação está disponível para audição no *site* do Keble College, Oxford.

linhas – complementares - não atrapalhem uma à outra; e a técnica, tão característica, que ao anunciar “adding lines” ao fim da linha, *realiza* na seguinte precisamente o que havia descrito. Este método, que expõe as ambiguidades intrínsecas do discurso poético, Hill utiliza em seu tratamento das ações humanas, isto é dizer, da história. O problema é que a ironia do poema que reflete sobre a própria ambiguidade, arriscando refletir ele mesmo de modo ambíguo, não se transfere para o plano histórico. A testemunha do poeta é incongruente com a testemunha da história. Há um étimo moral, logo, na vocação do poeta que presta testemunho do tempo, que denuncia ou soleniza as ações que dão-se em seu decurso, pois a polivalência do discurso poético põe em risco a referência aos fatos da experiência.

É com vista dessa situação paradoxal, insolúvel pois constitutiva do próprio fazer poético, que Hill, talvez mais do que qualquer outro poeta de sua geração, assume com severidade notável a responsabilidade do poeta. Embora cômico de que a poesia seja fundamentalmente uma arte sem público, Hill simultaneamente concebe o poeta como figura pública por excelência. Não há romantismo nesta noção, uma vez que ela significa uma qualidade dir-se-ia natural do poeta, condenado ao exame perpétuo de sua própria consciência, consciente de que é justamente ela que jamais se mostrará adequadamente por meio de sua voz poética, a sua voz pública. E se a poesia transmite valores, podemos responsabilizar os poetas por atos cometidos em defesa desses valores?⁵ É também nessa chave interpretativa que Hill lê os poetas do passado, em particular a tradição britânica que vai dos pré-elisabetanos até o período augustano, na qual autores satíricos como Thomas Nashe e Jonathan Swift

⁵ Essa preocupação é constante na obra de Hill. Em *The Mystery of the Charity of Charles Péguy* ele escreve:

Did Péguy kill Jaurés? Did he incite
the assassin? Must men stand by what they write
as by their camp-beds or their weaponry
or shell-shocked comrades while they sag and cry?

investigaram, com uma singular sofisticação de frase, a tensão profunda permanente entre indivíduo e sociedade.

Por entender isso, falar em poesia política para Hill é um disparate: a poesia é uma força política independentemente dos temas que trata, e o poeta, justamente porque sofre essa paradoxal circunstância de uma ultrasensitividade ao idioma, como uma esponja, seria uma espécie de custódia involuntário da linguagem, aquele que, qual um jardineiro em seu jardim, cuida para que a linguagem cresça saudável, para que ela não adoça. No conjunto de sua obra, porém mais enfaticamente no trabalho da segunda fase, Hill aponta diversas vezes para a relação entre crises políticas e crises de linguagem, um tema que parece não perder a atualidade. O caso mais claro para ilustrá-la seria a Alemanha do terceiro Reich, na qual a própria verdade à qual a língua insuficientemente se refere fora substituída por uma pseudo-verdade, em um mecanismo de afetação de linguagem. Leitor atento (e raro) do filósofo católico alemão Theodor Haecker, membro da resistência cristã ao nacional-socialismo, que notou com acuidade o estado de degradação da língua alemã, e sentiu na pele a impossibilidade de contornar as pseudo-verdades do nazismo em um idioma conspurcado e inválido desde dentro, simplificado por esquematismos verbais onipresentes no discurso público, Hill assume o papel de martiriólogo de poetas e pensadores que sucumbiram ao poder aniquilador das tiranias do século XX, tiranias também na ordem da linguagem⁶. Por isso, o leitor encontrará, espalhadas pelas obras

⁶ Na abertura do volume *Scenes from Comus* (2005), aludindo à linguagem política e profundamente moral do poeta John Milton, Hill escreve:

of licence and exorbitance, of scheme
and fidelity; of custom and want of custom;
of dissimulation; of envy

and detraction. Of *bare preservation*,
of *obligation to mutual love*;
and of our covenants with language

contra tyrannos.

de Hill, referências e homenagens ao russo Osip Mandelstam, ao francês Robert Desnos, ao espanhol Miguel Hernández, ao romeno Paul Celan, aos alemães Hans Bernd van Haefthen, Dietrich Bonhoeffer e Helmut James von Moltke, e outros. Mas a homenagem a eles não é mero fundo temático. Como todo grande poeta, Hill sabe que nenhum enaltecimento de valores pode compensar uma técnica poética deficiente, carente. Logo, se por um lado o artista Hill é um conservador, preservando a pureza da expressão dos abusos de quaisquer elites governantes e também dos descuidos dos governados, ele se afilia em última análise à tradição do *high modernism* de Ezra Pound, James Joyce e T. S. Eliot, e toma a poesia como uma arte de invenção. É na manipulação inventiva das formas que o poeta molda uma linguagem resistente à paráfrase⁷, à simplificação, conservando o seu núcleo de verdade.

Em seu discurso de posse em Oxford, em 2010, Hill enfatizou esse aspecto da invenção técnica do fazer poético. Como exemplo ele comenta a torção *poética* que Leibniz dá a um tema caro da escolástica: *nihil est in intellectus quod prius non fuerit in sensu*, isto é, *nada está no intelecto que não esteja primeiro nos sentidos*, ao qual Leibniz adiciona *excipe nisi ipse intellectus, exceto o próprio intelecto*. Para Hill, a invenção poética está bem ilustrada na busca pela “palavra leibniziana”, a palavra que reflete sobre si própria e sobre todas as outras a tensão radical da realidade, revelando camadas superpostas e contíguas de sentidos possíveis, tensão esta que no plano político é eliminada ou reduzida. Mas não só isso. Ritmo e sintaxe são igualmente essenciais. A sintaxe pode na forma *mostrar* aquilo que o poeta apenas *indica* tematicamente, como faz tantas vezes Shakespeare em seus sonetos, consignando à copla terminal o papel de continuar e aprofundar a problemática do poema, ao invés de solucioná-la. Se no plano lexical um poema pode tratar dessa tensão radical com o uso experimentado de vocabulários específicos, no nível da sintaxe isso pode ser realizado como uma interrupção na própria lógica do nível semântico. Ilustra bem essa complexa teia de

⁷ Ver HALL, Donald. “Naming the Devils”. Poetry, Vol. 136 No. 2 (Maio, 1980). 102-110.

elementos o poema “That Man as a Rational Animal Desires the Knowledge that is His Perfection”:

Abiding provenance I would have said
the question stands
 even in adoration
clause upon clause
 with or without assent
reason and desire on the same loop –
I imagine singing I imagine

getting it right – the knowledge
of sensuous intelligence
 entering into the work –
spontaneous happiness as it was once
given our sleeping nature to awake by
 and know
innocence of first inscription

(*Canaan*, 1996)

Aqui um tema filosófico é articulado com outro, teológico, na própria estrutura do poema. O efeito total não é, entretanto, um mero jogo de perguntas e respostas, mas algo que desvela, na articulação, os limites desse encontro. Isto é, a poesia aqui já não se sugere como resultado estetizante de uma experiência intelectual, mas como a própria forma dessa experiência, algo que T. S. Eliot já havia identificado na tradição barroca inglesa que Hill passou a vida estudando; tal como na poesia congenial de Charles Péguy, a idéia não precede a imagem, mas se identifica com ela. Um exame do poema mostra-se esclarecedor. O poeta parte do princípio que a “origem mantém-se”, mas até isso está no condicional. Isto é, *se a origem for constante*, ele diria a questão do conhecimento humano, que o aperfeiçoa, persiste na adoração (de Cristo, presume-se). Mas persiste no múltiplo sentido de “even”, isto é, tanto como “até na adoração” como “empatada, regulada, resolvida”, como “mesmo que” em adoração. E persiste com ou sem “assent”, isto é, a confirmação que a alma dá a si própria,

segundo a doutrina dos estóicos, da veracidade dos dados do sentido quanto à natureza dos objetos que os oferece. E não seria a poesia também pensamento sensual, ou sensualidade que se dá como pensamento, “reason and desire on the same loop”? O poeta segue confessando – e até onde podemos dizer que a confissão de um poeta também não é ela invenção? – que imagina a si próprio cantando, e compreendendo (“getting it right”), criando uma poesia que expresse a união entre o intelecto e os sentidos. Mas “getting it right” significa antes “acertar”, o que revela a ambição artística pessoal do poeta, isto é, o seu ego individual e, por isso, o seu destino individual. Assim o poema se resolve: associando esta união dos sentidos com o intelecto, ou seja, a integração da alma, à condição humana anterior à expulsão do Éden (“innocence of first inscription” – note-se a metáfora da escrita), o poeta expressa o seu anseio em recriar uma experiência metahistórica, dir-se-ia arcana, ao mesmo tempo que reconhece o seu impasse constitutivo. Pois, lido em voz alta, “know” é indiscernível da negativa “no”, e portanto, vir a conhecer esta inocência corresponde com desconhecê-la. E com um olhar formalista percebe-se como a disposição das linhas, “clause upon clause”, emula um movimento serpentino, e como o posicionamento das linhas de separação formam um triângulo – uma alusão sutil à Santa Trindade e ao conjunto alma, intelecto e os sentidos? Também isto permanece invariavelmente no terreno da especulação, onde não há inocência.

Verifica-se, também, que o ritmo, a métrica, pode abafar ou ampliar registros vocais que operam também no nível do significado, e o poeta, como figura pública por excelência, é antes de mais nada um orador escrupuloso. E por ser um orador escrupuloso cristão, Hill sabe que será julgado por suas palavras⁸. Nessa condição o poeta não pode ignorar a natureza ambígua e escorregadia de sua arte, pois tudo está em jogo. Hill declaradamente admite a Queda como ilustração básica da circunstância ontológica do homem, e a linguagem reflete sempre, por necessidade, a

⁸ Sette-Câmara menciona nesse mesmo contexto o verso em Mateus, 12:36, “Mas eu vos digo que de toda a palavra ociosa que os homens disserem hão de dar conta no dia do juízo.”

impossibilidade do homem de nunca errar. E ele sabe que a história não sabe julgar as verdades dos poetas. Aqui podemos explorar um nexos basilar em sua poesia, entre linguagem e história, história e mito.

A história é para Hill um mistério perpétuo, um enigma escandaloso. Antes de questionarmos a veracidade dos fatos históricos, há o problema do testemunho que damos desses fatos, e a língua, sofrendo perpetuamente a força tensional do desejo contra o intelecto que crê comandá-la, não é capaz de registrar o movimento da história sem distorcê-lo e, em certo sentido, redirecioná-lo. Simultaneamente é a linguagem o maior dos depósitos de registros da alteridade do mundo histórico, e não há outra alternativa a não ser admiti-la. Aí voltamos para a função política do poeta, o arqueólogo que inspeciona o sentido profundo (mítico) das palavras, transmitindo para o mundo os vínculos escondidos, abandonados ou esquecidos da história. Em *Mercian Hymns*, um de seus trabalhos mais conhecidos e admirados, Hill escreve na pele do monarca anglo-saxão Offa, e o poema é estruturado como uma sequência de cenas de uma Inglaterra pré-inglesa justapondo a moderna Grã-Bretanha imperial da infância do poeta, sofrendo as chagas da Segunda Guerra Mundial. A linguagem, deliberadamente arcaica, evoca cenas velhamente contemporâneas onde a subjetividade do poeta, aqui e agora, é unida imaginativamente à subjetividade de uma figura histórica real, e é precisamente no ponto de união formal que a diferenciação atual é possível, liberando o conteúdo metahistórico, mítico, que dormitava sob o manto de uma história que imaginávamos superada. É a esse plano para lá da história, que se desprende da imanência do tempo histórico no curso do próprio tempo imanente, que a crítica do poeta idealmente se dirige. Crítica que sempre retorna ao ponto de partida, o poeta:

I wormed my way heavenward for ages amid
barbaric ivy, scrollwork of fern.

Exile or pilgrim set me once more upon that ground: my
rich and desolate childhood. Dreamy, smug-faced, sick

on outings – I who was taken to be a king of some kind,
a prodigy, a maimed one.
(V)

A única via de identificação da pessoa do poema é o próprio tecido linguístico, que na estrofe superior posiciona o leitor em um tempo histórico ao qual o poeta não “pertence”. Mas a estrofe que se segue retoma o problema: fala o poeta sobre a própria infância, ou sobre a infância do monarca? Reparemos na primazia de palavras anglo-saxônicas sobre as latinas, somente três: *exile*, *desolate* e *prodigy*. Tanto Offa quanto Hill conheceram o latim na infância, não sem dificuldades de ordem moral⁹. E das três palavras, *exile* e *desolate* indicam tanto a peleja contínua do reinado de Offa, quanto aquilo que Hill, nascido em um território outrora circunscrito naquele reino antigo, testemunhara na infância, enquanto choviam bombas alemãs sobre a Inglaterra. E quem será, dos dois, o prodígio? Não há demarcação espacial clara em *Mercian Hymns*, assim como não há indicação temporal que satisfaça o caçador de pistas históricas. Há, antes, a evocação do passado na língua, que ao emulá-lo torna-o presente *como passado*. A poesia de Geoffrey Hill se preocupa com a ética requerida por essa presença; ademais, como cristão, ocupa-se da presença que requer a ética da eternidade.

O poeta é um memorialista necromante: dá voz aos mortos, reconhece a dívida que temos com os que se foram, e invoca-os para condenar as iniquidades dos vivos, em um exercício de retratação moral, sempre insuficiente para redimir a história. Insuficiente, porém necessário. Tal como o mito, os mortos são alicerces da imaginação, uma possível contribuição que Hill dá à teoria literária sem formulá-la teoricamente. Já em 1959 ele escrevia, em “Merlin”:

I will consider the outnumbering dead:
For they are the husks of what was rich seed.
Now, should they come together to be fed,

⁹ Lemos no décimo poema da sequência: “He smeared catmint on his palms for his cat Smut | to lick. He wept, attempting to master *ancilla* and *servus*.” A descoberta do latim é a descoberta da história.

They would outstrip the locusts' covering tide.

Arthur, Elaine, Mordred; they are all gone
Among the raftered galleries of bone.
By the long barrows of Logres they are made one,
And over their city stands the pinnacled corn.

Aqui os mortos são as espigas das quais se alimenta o homem. Os personagens míticos, Arthur, Elaine, Mordred, estão mortos, e unem-se aos outros mortos, tão numerosos que, reunidos, formariam uma nuvem maior do que a dos gafanhotos que destroem as plantações. Tão numerosos, de fato, que se tornam uma única entidade, *os mortos*; o poema conclui com uma imagem do milho que cobre a cidade mítica. Se a imagem do milho triunfal sugere a sobrevivência do mito como nutrição da cultura, a imagem dos gafanhotos atesta a precariedade desse sobreviver, algo que a própria saga de Arthur atesta: já não sabemos exatamente o que nela é história e o que é mito.

Este ensaio abre com alguns comentários sobre a excelente reputação do poeta entre os críticos literários, dando a falsa impressão de que Geoffrey Hill é uma unanimidade. As características que o tornaram caro aos leitores na primeira fase de sua carreira, a saber, a força autoral da voz poética, a sempre presente musicalidade, a virtuosa concisão formal, a erudição eloqüente, a nuance de uma linguagem altamente sensual que expressa a promessa que nunca se cumpre da experiência erótica, o senso do destino individual em meio às trevas da trama histórica, a indelével autoconsciência do poeta, a ironia que julga a si própria, a dicção singular; a maioria destes elementos aparecem, em minha estimativa¹⁰, reordenados na chamada fase tardia de seu trabalho, mas não é esse arranjo novo que os críticos geralmente disputam. De fato, muitos julgam a poesia de Hill, em especial volumes como *Speech! Speech!*, escrito para ser lido em voz alta, altamente alusivo, utilizando o linguajar da cultura de massa para

¹⁰ Esse tema necessita tratamento de fôlego em outra ocasião. Cabe a mim encorajar ao leitor a única posição inteligente: a leitura da obra inteira de Hill.

desarticulá-lo, *Without Title* e *Scenes from Comus*, túrvida demais, “difícil” demais, o que o tornou na velhice o poeta “elitista” *par excellence*. Curiosamente, essa avaliação extraliterária, pueril mas inclemente, acompanha a crescente presença de Hill no espaço público inglês, que ganhou ainda mais significado com a condecoração de cavaleiro pela Rainha Elizabeth II em 2012.

Não é preciso dizer, esta é uma situação anormal para discutirmos poesia, porque a carga valorativa passa do poema como experiência para o lugar da poesia, tomada abstratamente, na cadeia de prioridades de uma democracia populista. A discussão se degenera em bate-boca, e ganha quem gritar mais alto. Em suma, as acusações de elitismo dirigidas ao poeta - *contra* o poeta - têm em vista desabilitá-lo como diagnóstico viável de uma situação cultural e política européia, e sobretudo britânica, contra a qual Hill é um dos protestantes públicos mais judiciosamente ferozes. O contra-argumento de Hill não é somente uma defesa de sua poesia, mas uma defesa desde dentro dela, conforme discutido neste ensaio. Para ele, uma literatura caracterizada (e pior, aclamada) pela acessibilidade é uma literatura produzida sob o jugo do tirano: a verdadeira literatura democrática, diz ele, respeita realisticamente a inteligência e paciência do leitor na medida em que admite dificuldades (lexicais, semânticas, históricas, etc.)¹¹. É também nesse sentido que Sir Geoffrey Hill é o *mestre contemporâneo* do título desse ensaio. O clima cultural dentro do qual se inscreve a recepção crítica de seu trabalho preza por uma noção de contemporaneidade excludente. Isto é, ao reduzir a realidade à política, o discurso e prática culturais dominantes buscam legitimar culturalmente *tudo* na base da exclusão mais espúria das divergências políticas, tratando a literatura como mais uma *commodity* dessa horizontalização de valores. Hill tem a coragem de falar contra o recrutamento de filosofias culturalistas e materialistas como doutrinas oficiais do Estado tecnocrata populista, que sob a promessa de proteger todas as particularidades do indivíduo

¹¹ Ver a entrevista à Paris Review, no. 154, Primavera de 2000. Acessível em <http://www.theparisreview.org/interviews/730/the-art-of-poetry-no-80-geoffrey-hill> (Acessado em 30/7/2013)

humano, criou a universalidade indiferente como única via possível para a democracia. É somente dentro desse quadro tirânico que Hill pode ser acusado, como ocorre, de ser um anacrônico, um nostálgico conservador, ao trazer à tona a doutrina do valor intrínseco do grande crítico vitoriano John Ruskin, um ícone do socialismo britânico na virada do século XX que, ironicamente, também a história, esta quimera, tratou de maltratar.

Esse profundo engajamento insubornável com a matéria política, que Hill descobre por meio da matéria poética, faz dele um gigante da literatura contemporânea. Não fosse isso, teríamos ainda assim uma coleção de poemas do mais alto nível, pela profundidade e concentração do pensamento, e pela inegável exuberância técnica, que na poesia de língua inglesa hoje encontra pouquíssimos pares.

Against wild reasons of the state
his words are quiet but not too quiet.
We hear too late or not too late.¹²

Nelson Shuchmacher Endebo é formado em literaturas inglesa e alemã pela Portland State University, EUA, e foi pesquisador bolsista do DAAD na Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Alemanha. Vive em Portland, Oregon. E-mail: nendebo@gmail.com

¹² "Christmas Tree", em *Tenebrae* (1978)