

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

A GEOMETRIA DO PENSAR NA POESIA DE HILDA HILST

Geruza Zelnys de Almeida  
(PUC/SP)

RESUMO: Este estudo tem como objetivo analisar a construção da poesia metafísica da escritora brasileira Hilda Hilst a partir da física ou da materialidade da linguagem poética. Para isso, perseguimos os procedimentos poéticos que promovem a indissolubilidade entre forma e idéia. Essas relações formais, analisadas na macro e na micro-estrutura poemática, revelaram um projeto autoral, no qual todos os elementos ligam-se por meio de linhas imaginárias que movimentam o *continuum* do pensamento numa geometria fundada sobre o devir das formas inacabadas.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, metafísica, geometria, conceito.

“Estilhaça a tua própria medida”  
(Hilda Hilst)

Hopkins definiu as recorrências poéticas, responsáveis pelo caráter de paralelismo fundado sobre o princípio de equivalência, como “comparação por amor da parecença e comparação por amor da dessemelhança” (JAKOBSON, 1970: 147). Esses elementos, que nos obrigam a voltar às palavras, aos versos anteriores, amarrando-os, fazem do poema um todo auto-suficiente, que gira sobre si mesmo.

Na poesia metafísica de Hilda Hilst, é essa força da recorrência que impulsiona a idéia, para frente e para trás, a ponto de explodir o espaço do poema-ele-mesmo. Por mais que as linhas imaginárias retorçam-se sobre si mesmas, elas não conseguem se fechar, mas apontam sempre para o infinito possível. Nesse sentido, um poema nunca se completa nele mesmo, mas rompe seu limite, expandindo-se em outro e mais outro e, assim por diante.

Pode-se examinar essa constante em “Exercícios para uma Idéia” (HILST 2002: 29-36), composição de sete poemas geométrico-conceituais nos quais se problematiza a imagem-idéia de Deus. São, ao todo, sete exercícios (poemas) que seguem uma ordem lógico-diagramática que faz com que a idéia se transforme em algo observável.

No “Exercício nº 1” o eu-poético, em diálogo com um “tu” inominado, pede permissão para “traçar” uma idéia que o inquieta, pois “não repousa”: “uma idéia de Deus”. A idéia, desenhada nas sete estrofes desse exercício, é retomada no “Exercício nº 2”, uma espécie de poema-purificador, com estrofes de dois versos, as quais introduzem movimento e rapidez no processo de formação/depuração da idéia. Porém, é no “Exercício nº 3” que a idéia começa a tomar forma propriamente, adquirindo contornos geométricos que possibilitam sua apreensão: uma idéia pura e iluminada, fechada e aberta ao mesmo tempo. É sobre esse caráter duplo, ou melhor, múltiplo da idéia que se desenhará o “Exercício nº 4”, o qual refaz o movimento inicial do pensamento, dessa vez observando a existência de outros ângulos de visão. Tomando um desses ângulos, denominado “Delta”, o eu-lírico passa, no “Exercício nº 5”, à tentativa de materializar o inefável, por meio do trabalho manual. Antecipando-se, através da hipótese de não conseguir dar conta do desenho, o eu-lírico prevê o estilhamento dos contornos/traços e a possível apreensão da “idéia de Deus” pelos limites do olhar. No “Exercício nº 6”, observa-se que a idéia estilhada vai sendo recomposta, agora no intuito de fundir os diversos ângulos possíveis no mesmo núcleo pulsante. Juntando os diferentes ângulos, teremos no “Exercício nº 7”, último da composição, um desenho tridimensional, aberto-fechado conforme os movimentos de expansão e contração dessa idéia inicial que se refaz, em cada exercício, mostrando sua infinitude.

A composição, na sua totalidade, desenha o percurso da idéia, desde o seu nascimento até o seu inacabamento característico, fundado no princípio do pensamento diagramático-geométrico peirciano. À medida que os diagramas vão englobando novos diagramas, forma-se um pensamento conceitual da entidade metafísico-divina. Da mesma forma, esse pensamento conceitual flutuante na logopéia poética credita às imagens poéticas sua concretude e materialidade.

Veja-se o estudo mais detalhado desses elementos poéticos e sua práxis de ação nos trechos selecionados do poema:

Se permitires  
Traço nesta lousa  
O que em mim se faz  
E não repousa:  
Uma idéia de Deus. (29)

O “Exercício nº 1” inicia com uma hipótese a ser traçada, em sete estrofes, no diálogo entre um “eu” e um “tu”, ao qual cabe atender / permitir o exercitar da idéia. A hipótese sustenta-se na reflexão sobre a gênese da imagem conceitual que, nascida a partir de um *insight*, sofre um processo de elaboração comparativa, materializada nos versos seguintes:

Clara como Couse  
Se sobrepondo  
A tudo que não ouso.

Clara como Couse  
Sob um feixe de luz  
Num lúcido anteparo. (29)

Ao invés de usar um paradigma conceitual-abstrato na descrição do fenômeno, o eu-lírico opta por um paradigma sensorial-concreto que tem seu núcleo em “cousa”, palavra que força o aspecto material da idéia. Portanto, “clara” perde sua inconsistência luminosa para dar lugar à idéia de visibilidade e concretude.

A insistência no verso inicial, que se repete na estrofe seguinte, obriga-nos a observar o poema como o “*lúcido anteparo*” para a idéia, ou seja, deflagra o nível de lucidez e consciência metalingüística do próprio poema. É interessante observar aqui a colisão de que fala Einsenstein, na qual só o conflito é gerador de conceitos. Pelas palavras do teórico, pode-se inferir que estamos diante de uma “teoria da iluminação” já que temos a mesma situação apresentada por ele: “*senti-la [a luz] como uma colisão entre um feixe de luz e um obstáculo, como um impacto de um jato de mangueira de incêndio incidindo sobre um objeto concreto, ou do vento a bater num corpo humano*” (CAMPOS 2000: 161, grifos nossos).

O poema-lousa sendo anteparo é, também, mediação “material” entre o ser e sua representação; por isso observa-se nele o pensamento em circunvoluções comparativas que são tentativas de tradução da “idéia de Deus”:

Se permitires ouso  
Comparar o que penso  
A Ouro e Aro  
Na superfície clara  
De um solário. (29)

A poeta não se contenta, apenas, com o “método das experiências ideais” – o qual consiste em prever o resultado de uma experiência sem realizá-la concretamente, usado tanto na filosofia quanto na ciência e largamente aplicado por Einstein (SCHENBERG 2001: 54) – e se entrega a uma experiência com os elementos concretos da linguagem.

Assim, *anteparo* expande suas relações com outras imagens do diagrama – *ouro, aro e solário* – imagens que emprestam concretude à *luz/idéia* na medida em que a bloqueiam (*anteparo, ouro*), a refletem (*solário*: relógio de sol) ou a contêm (*aro*). Tais imagens são evocadas para mediar novas relações no interior das palavras (a luminosidade do conjunto clARacOUSa reverbera em OUSO, antepARO, compARar, OURO, ARO, SOLÁRIO). As recorrências sonoras e visuais funcionam como forças de atração e repulsão que nos fazem lembrar de uma teoria de átomos. Mais uma vez é a física se concretizando no papel:

uma força de Coulomb entre duas partículas carregadas se obtém por um mecanismo como este: uma das partículas emite um fóton, mas não um dos chamados fótons reais, um fóton virtual, que logo depois é absorvido pela outra partícula. Assim fica havendo essa espécie de pingue-pongue de fótons virtuais, e se mostra que é dessa troca contínua de fótons que nascem as forças eletromagnéticas. (SCHENBERG 2001: 190)

Esse processo amalgamador de palavra, isto é, uma palavra englobando outra, age fanopaica e melopaicamente já que as imagens superpostas acendem-se como uma fila de lâmpões produzindo imagens mentais e uma sonoridade que se expande no “a” aberto e se

contraí no “o” fechado. O movimento do som recria um pisca-pisca luminoso, que culmina na imensidão de luz dos espaçamentos do poema.

A poesia torna-se raciocínio no exercício intelectual que se move entre precisão/ imprecisão, por meio de perguntas que se mantêm sem respostas nas repetições estróficas, verdadeiros ecos do movimento das idéias:

E te parece pouco  
tanta exatidão  
Em quem não ousa?

Uma idéia de Deus  
No meu peito se faz  
E não repousa. (29-30)

A disposição para o exercício fundamenta o plano intelectual e denota a re-ação reflexiva: o ato de exercitar visando ao aperfeiçoamento. Todavia, como se observa nos retornos/repetições, o movimento do pensamento não se dá apenas em linha reta, mas num traçado zigzagueante que vai e volta em espirais que não se fecham.

Se é possível acompanhar o desenrolar da idéia por meio da observação do diagrama poético, ainda assim, há valas desconhecidas, que a poeta não pode determinar. No instante primeiro, obscurecida pela emoção, a lógica não penetra; o que existe é apenas um conhecimento qualitativo, uma ordem sensível que se materializa no som nasalizante que embala o poema:

E o mais fundo de mim  
Me diz apenas: Canta,  
Porque à tua volta  
É noite. O Ser descansa.  
Ousa.

Construindo a idéia de Deus, a poeta não só apreende o Ser, mas o re-cria, pois parte do já-dado de um conhecimento prévio da realidade existente, isto é, outros conceitos/ definições, procedendo sua transformação a partir do seu modo de ver. Isso se evidencia na predisposição para traçar “uma idéia de Deus”, o que deixa ver, entre frestas, que esta não é a única, mas é a sua “idéia de Deus”, de modo que as demais se unificam e se diferenciam desta apresentada, favorecendo a singularidade da poesia. A re-criação se dá como ato de pensamento lúcido, desprovido de subjetivismos ou experiências parapoéticas, desenhando-se como “equação do sensível”.

Mais ou menos de forma análoga à teoria da radiação do corpo negro, proposta por Planck, a noite enquanto “corpo negro” propõe uma “descontinuidade” que permite a poeta ousar. Nesse meio contínuo, ela encontra uma infinidade de graus de liberdade, por isso seu pensamento pode tomar o rumo que quiser sem obedecer a uma seqüência programada. Assim como corpúsculos de luz ou *quantums* de energia, o pensar-sentir tem a possibilidade de ir para um ou outro lugar (SCHENBERG 2001: 40-42).

Todavia, a busca por resolver a equação que propôs a si mesmo, obriga o eu-lírico a expandir os exercícios, reordenando as peças/imagens do quebra-cabeça diagramático. Ao elaborar uma idéia sobre o sagrado (Deus), a poeta vai tecendo, com a ajuda da geometria, uma rede translúcida de significação imanente, como se observa no “Exercício nº 2”:

Épura, que translúcida  
Se projeta.

Épura, feixe solar,  
E de cristal. E creta.

Épura, réstia de luz  
Sobre a mão destra.

Épura, que a um só tempo  
Se renova. E sem limite  
Ou aresta

Toma corpo no Todo  
E recomeça. (31)

O poema de estrofes curtas – 2 e 3 versos – insere movimento e dinamismo à composição, elementos inscritos na própria etimologia francesa do termo *épura*. Assim como o substantivo *épure* indica a representação tridimensional de uma figura projetada em dimensões precisas, o poema se constrói tridimensionalmente, redimensionando seu traçado e obrigando o olhar ao movimento. Tal movimento inscreve-se também no verbo *épurer*, o qual denota a ação de tornar puro, eliminando elementos estranhos. Essa purificação se verifica na construção poemática processual que, a todo o momento, se refaz, num acontecendo que não se finda.

Dessa forma, o substantivo *épura* (pureza), enfaticamente repetido, possui tripla função, pois contém em si seu estado (é=ser) e qualificação (pura), iluminados iconicamente. Com a repetição, ocorre a condensação de significado amarrando as estrofes, implodindo-as para, em movimento oposto, explodi-las na “aresta” da penúltima estrofe de três versos. Esta, por sua vez, novamente se contrai na última estrofe para re-começar, mais uma vez e mais outra, e em tantas hipóteses quantas a si se propuser o eu-lírico.

A cada repetição do substantivo *épura*, acende-se a sensação primeira do ser martelada na certeza do “é”. Colaborando com isso, os espaços em branco, entre uma e outra estrofe, dimensionam a abstração necessária ao *continuum* do pensamento. É como se a idéia sofresse um processo de “decantação” pelo qual vai tomando corpo até se generalizar totalmente, num átimo de instante, para ser novamente desfeita.

Assim, o “recomeço” ocorre em cada poema da composição apontando sempre para um horizonte em expansão no próximo poema, formando uma cadeia imagética unida por finíssimas linhas de raciocínio analógico, que desenham novos ângulos na estrutura geométrica do pensamento. Bem por isso, na leitura do conjunto, linhas imaginárias ligam um poema ao outro, tornando visível a idéia e abrindo-a em duas lógicas: “a lógica do olho [é] sensível

e sensorial, artística; a da geometria, conceitual e discursiva, científica enfim” (PIGNATARI 1987: 45). A poeta usa da geometria para dar formas ao pensar no “Exercício nº 3”, ou seja, para descrever o desconhecido (Deus, neste caso) usa de formas conhecidas:

Dentro do prisma  
A base, o vértice  
De suas três  
Pirâmides contínuas.

Dentro do prisma  
A Idéia  
Que perdura e ilumina  
O que já era em mim  
De natureza pura.

Dentro do prisma  
O universo  
Sobre si mesmo fechado  
Mas aberto e alado.

Dentro de mim,  
  
De natureza ígnea  
Uma Idéia do Amado. (32)

Dentro do prisma, forma sólida que admite vários modos de ver e que por isso nos remete ao próprio poema, a poeta enfatiza a presença de uma base para a construção do pensamento (prévia cognição), bem como um vértice, que é o ponto para onde todas as linhas devem convergir, cruzando-se na formação das três pirâmides. A intersecção das linhas de raciocínio forma diferentes ângulos de visão que o leitor só pode acompanhar por meio da exposição do poema-projeto.

A complexidade da imagem está, justamente, na tríade que não permite resolução exata e por isso nos remete ao “princípio de incerteza” da Física. Platão assumia que um elemento podia transformar-se em outro, assim, “um poliedro de faces triangulares podia ter esses triângulos separados e depois juntados novamente numa forma diferente, dando-se então a transmutação dos elementos” (SCHENBERG 2001: 28). Já os físicos Heisenberg e Ivanenko distinguiram, nesse diálogo de Platão, o “princípio da incerteza” que aqui se materializa poeticamente, dada a impossibilidade de estacar numa só imagem.

As formas sólidas emprestam volume à idéia, resguardada como ouro (perdura/ilumina) e que abstrai o universo, fechando-o num verso que se abre para o universo poemático. *Uni-verso* aberto e *a-lado*, pois que as linhas de raciocínio não se fecham, já que são lançadas por uma qualidade primeira, arrebatadora e desconhecida. Na última estrofe do projeto metalingüístico, a poeta identifica-se com seu próprio poema acrescentando ao humano a qualidade de criador desse Deus, que é idéia substancial porque fundada na matéria e na palavra, expressa no “Exercício nº 4”:

De espaço-tempo  
De corpo e campo  
Teu fundamento.

E teu nome é matéria.  
Única. De estrutura  
Infinitamente múltipla.

E se teu vértice pousa  
Te fazes igualmente  
Em Delta. E repousas.

Em ti  
Começaria a minha Idéia. (33)

Na estrutura diagramática e prismática do poema, a tridimensionalidade amplia o desenho e possibilita a visão simultânea de outros lados ou ângulos, apontando para a teoria de cronotopo einsteiniana. Teoria das mais valiosas, Einstein desenha um espaço-tempo quadridimensional curvo (SCHENBERG 2001: 82), que a poeta materializa na própria construção poética.

Todavia, a poeta seleciona um ângulo de visão particular, que possui analogia com o todo. Já que os ângulos da geometria só podem ser denominados por letras do alfabeto grego, Delta (é a que mais se assemelha com o desenho traçado no poema. Do mínimo para o máximo, do particular para o geral, é sempre um novo recomeço, ou seja, é o pensamento que se pensa, tal qual o *penser en serpent* de Valéry (CAMPOS 1984).

A metalinguagem, intercambiando os planos abstrato e concreto, dá contornos ao projeto multiforme, organizado por uma consciência estrutural, que não se rende ante a impossibilidade dessa empreitada. Côncio do “fracasso” imanente, o eu-lírico se prepara, hipoteticamente, para a explosão dos traços:

E se a mão se fizer  
De ouro e aço,  
Desenharei o círculo.  
E dentro dele

O equilátero

E se a mão não puder,  
Hei de pensar o Todo  
Sem o traço.

E se o olhar  
A um tempo se fizer  
Sol e compasso

Medita:

Retículo de prata  
Esfera e asa  
Tríplice  
Una e infinita. (34)

O poeta-geômetra, livremente, ensaia em seu poema-croqui as possibilidades de materialização da idéia através do raciocínio abduativo, que lhe fornece hipóteses a serem perseguidas na folha de papel. Só o círculo pode abarcar a perfeição do todo, única figura cujo ângulo de 360 graus possibilita a visão integral da idéia observada. Porém, o vasto campo do círculo é espaço para a formação de novas linhas/correlações que insistem em delimitar, por meio da parceria mão-mente-olho, cercando o objeto e tornando-o isométrico num triângulo equilátero de iguais dimensões, num movimento de contração prismática.

Projetando-se ante a impossibilidade humana de dar conta dessa construção, o eu-poético intui o vazio de traços da idéia toda, única e perfeita, porém impossível já que o olho, por si, é instrumento de aferição (sol e compasso); Schenberg comenta sobre a possibilidade de a visão ser relativística já que o movimento da órbita ocular possui analogia com uma esfera de números complexos que se transformam a cada movimento de rotação (2001: 204). Aferição que é confrontada pela incongruência dos qualitativos da idéia – finíssima (*retículo de prata*), volumosa (*esfera*), leve (*asa*), *una*, múltipla e infinda – que são reunidos na exatidão e cadência do compasso (instrumento de desenho e ritmo ao mesmo tempo).

É interessante dar destaque a esse “vazio” já que ele aproxima o pensamento da poeta da física moderna, na qual o vazio é a base para se entender a física quântica: “o vazio é o estado fundamental do campo”, é no vazio que as coisas se movem (SCHENBERG 2001: 24-25).

Como se vê, os traçados das figuras geométricas vão se tornando equivalentes matemático-poéticos da idéia de Deus, até chegarem a um ponto no qual o conceito se torna concreto e material, a despeito das linhas que o delimitaram. O conceito lógico fundamenta-se na determinação geométrica e, a cada novo traço, os conceitos, colidindo uns com os outros, constituem uma dança conceitual no “Exercício nº 6”:

E de todos os rumos  
Pensei  
(Como quem vê a prumo)  
Um só núcleo pulsando  
Claro-Escuro.

Se quiseres  
*Chamaremos de Delta*  
O feixe que se esconde  
E Eta o júbilo de ser  
Área de luz e cone.  
E se o núcleo é um só,  
É lícito entenderes

O que Delta resguarda  
Do teu olhar alerta

E poderás dizer  
Que um e outro  
*São infinitos-extensos*  
De um só Ser . (35)

Em “Exercício nº 6” a poeta declara que pensar é ver, seguir o rumo do pensamento, e mais, é ver nivelado (a prumo) evidenciando sua posição central (núcleo) e seu projeto de construção, pois, só o criador é capaz de enxergar os muitos lados do projeto multiforme, por isso vai e volta: porque sabe onde quer chegar.

O pulsar da idéia claro-escuro, foz e nascente de todo pensamento, desenha ângulos obtusos e não-convencionais que, de certa forma, desautomatizam a visão em ângulo reto, que regula as definições conceituais.

A idéia, vista de viés, pode ser, hipoteticamente, Delta ou Eta: Delta, o feixe de linhas analógicas que como uma cortina esconde aspectos qualitativos da idéia; Eta, o “cone” que aparece (área de luz), sólido, dentro daquilo que se “esconde”. Essas hipóteses, entretanto, culminam em outra: se o núcleo é o mesmo, uma e outra coisa o são também, ou “cada parte do todo se apresenta como este mesmo todo” (CASSIRER 2000: 110): Delta.

Observa-se, no desenrolar da composição, a construção do próprio espaço como imagem da idéia de Deus. Também a concepção de espaço em Newton concordava com a idéia que o físico defendia a respeito de figura divina. Para ele, “é como se Deus tivesse órgãos sensoriais, e o espaço fosse exatamente o sensorio de Deus” (SCHENBERG 2001: 39). Nesse espaço, embora haja um princípio causal, é a simultaneidade que prevalece.

Como se nota, cada equação desemboca num produto, que não é fruto da soma, mas da correlação, sugerindo um novo plano da imagem da idéia, projetada e reformulada em cada exercício, de modo a não deixar que o esboço se torne definitivo no “Exercício nº 7”:

Vereis em cada círculo  
Três dimensões de um todo  
Aparentemente bipartido.  
Alfa se refaz. É expansão.  
E é cíclico. Ômega se contrai  
Em nova direção. Em essência  
Alimenta-se  
Daquela que é princípio.

Mas sempre é o mesmo Ser  
Num movimento líquido  
De inspiração-expiração

Sem finitude e sem arbítrio. (36)

O poema traz uma espécie de (in)conclusão sobre a composição/construção da idéia/poema. Síntese do percurso diagramático – ou ideogramático – o poema expõe, por antecipação, o trajeto do leitor: cada linha da formação pensamental se bifurca ou se retorce sobre si mesma, impossibilitando a linearidade. A colisão dos opostos provoca uma imagem tridimensional na qual, embora a luz incida sobre um dos planos, os demais aparecem sugeridos no conjunto do desenho. Aqui o conceito espaço-temporal se destaca mostrando a inter-relação e dependência entre essas grandezas na construção pensamental.

O ponto inicial – Alfa, primeira letra do alfabeto grego, está sempre se refazendo, em expansão e, se caminha até o fim: Ômega, a última letra, é para se purificar e tomar outra direção: ser outra sendo a mesma, infinitamente. Se o símbolo Alfa desenha o triângulo com linhas que parecem partir do vértice rumo ao *continuum*, o símbolo Ômega desenha em sua estrutura o movimento de contração e expansão poética hilstiana, que é, como bem o disse Calvino (2000: 83-84), a atração e a repulsão geometrizar pelo infinito. Na filosofia grega, Empédocles admitia quatro elementos ligados ou distanciados por duas forças do universo: o amor e o ódio. Na Índia a concepção de expansão e contração do universo era associada ao dia e noite de Brahma. Tais intuições foram especialmente importantes para que Isaac Newton elaborasse sua teoria de atração e repulsão no universo. A teoria do *big-bang*, que crê num “universo em expansão contínua e um universo oscilante” (SCHENBERG 2001: 23-27) pode ser sentida-pensada na expansão-contração poemática de HH, uma vez que cada microcosmo (poema) se contrai e se abre na mesma estrutura do macrocosmo (obra).

O desenho da idéia se dá na palavra, geratriz da realidade que, metalingüisticamente, se denuncia como impossibilidade de completude. Há aí um pensamento científico-analógico sobre Deus traduzido por meio de uma física poética.

O conhecimento metafísico ocorre entre o dito e o não-dito, entre o visível e o invisível na mais sedutora combinação entre lógica e imaginação. Logo, o resultado do exercício não está nem no sentir, nem no pensar, mas entre este e aquele, em movimento contínuo de expansão e contração (inspiração-expiração).

A poeta desliga-se da metafísica mítica/sagrada, construindo uma metafísica lógica porque imanente à linguagem poética que, por sua vez, tem caráter diagramático, pois concorda com o funcionamento do *logos*. Amparada no pensamento matemático-geométrico, como instrumento metodológico de aferição, a poeta desenha um croqui do pensamento lógico triádico.

A geometria do pensar inicia num primeiro momento de pureza e luz (épura), vai tomando forma nos prismas (ou rimas) das formas do diagrama poético (círculo, triângulo equilátero e, impossível desprezar, o quadrado/retângulo da lousa) e, por fim, encontra sua simbologia/representação nas letras gregas. Pode-se entrever, entre tantos ângulos possíveis, uma ponte entre o conceito de trindade na unidade divina e a teoria peirciana, criando um terceiro conceito poético que se materializa no verso final: “Mas sempre é o mesmo Ser / Sem finitude e sem arbítrio” (39).

A imagem do círculo persiste na estrutura do poema, potencializada em Ômega e apontando para a entidade divina “sem princípio ou fim” e para os diagramas mentais. O aspecto mandálico do desenho poético (aritmético: número dos exercícios; ortográfico: as letras no poema; e matemático: linhas, ângulos, figuras de quadrado/retângulo, círculo e triângulo) oferece à leitura, um diagrama geométrico que une o abstrato e o concreto, presentificando os ritos sagrados.

O ser/pensar não tem fim, assim como o processo simbólico de representação. Mais do que uma especulação filosófica sobre a temática divina, a poeta interroga-se sobre a possibilidade de apreensão do inominável por meio do sentimento-pensamento. Ao traduzir o conceito abstrato num outro abstrato-concreto, a poeta desconstrói o tema metafísico, fazendo dele material poético de sua engenharia literária.

A imanência da metafísica nesta poesia se dá na impossibilidade de fechar o ciclo do conhecimento, pois embora os poemas da composição se rebatem uns nos outros e pretendam unificar-se, isso não acontece. Essa “estrutura facetada”, na qual não há hierarquia, desenha uma rede de relações na qual é possível observar infinitas conclusões, porém, nenhuma cabal.

É a poesia aliada à ciência, pois, tanto na evolução poética, quanto na evolução científica, o processo é sempre extremamente complexo e difícil. Schenberg esclarece que isso ocorre na ciência porque, muitas vezes, introduz-se um conceito “ainda não bastante vivenciado, ou não conhecido logicamente, ou ainda porque se sabe apenas a sua definição, mas não se vê tudo que o conceito contém” (2001: 85).

A poesia, de certa forma, enfrenta o mesmo problema da ciência, porém de forma avessa: enquanto o cientista considera-se inapto a ver tudo o que o conceito resguarda, o poeta, por sua vez, vê além daquilo que o conceito pode abarcar. Daí a impossibilidade de dizer o todo, de nomear o inominável, de escapar à falibilidade signica. Nesse sentido, a poesia metafísica hilstiana funda aquilo que Badiou chama de “ética do mistério” (2002: 38), ou seja, o poder resguardado à poesia elevada de manter, por meio do dito/não-dito, o respeito por aquilo que não se é capaz de abarcar completamente.

## OBRAS CITADAS

- BADIOU, A. 2002. *Pequeno Manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade.
- BOSI, A. 2000. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- CALVINO, Í. 2000. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMPOS, A. de. 1998. *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. 1987. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Brasiliense.
- CASSIRER, E. 2000. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva.
- HILST, H. 2002. *Exercícios*. São Paulo: Globo.
- JAKOBSON, R. 1970. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- JORGE, A. M. 1999. Heurística da Introvissão: Prolegômenos ao Conceito de Diagrama na obra de Charles Sanders Peirce. Dissertação. São Paulo: PUC.
- PIGNATARI, D. 1987. *O que é Comunicação Poética*. São Paulo: Brasiliense.
- SCHENBERG, M. 2001. *Pensando a Física*. São Paulo: Landy.

## THE GEOMETRY OF THOUGHT IN THE HILDA HILST'S POETRY

ABSTRACT: The aim of this study is to analyze the construction of the Brazilian writer Hilda Hilst's metaphysical poetry from the physics or the materiality of the poetic language. For it, we pursued the poetic procedures which promote the indissolubility between form and idea. These formal relations – analyzed into the macro and the micro structures – unmasked a personal project in which all the elements are connected through imaginary lines, moving the *continuum* of thought on a geometric foundation of “on-going” unfinished forms.

KEYWORDS: poetry, metaphysic, geometry, concept.