

A POESIA DOS «METAFÍSICOS»: MODOS DA EXPRESSÃO E O EFEITO DE «AWARENESS»

I —WIT*

Em memória do Professor Fernando Moser

Em 1951 J. B. Leishman publicou um livro sobre John Donne que intitulou *The Monarch of Wit*. Para quem pense ser este título muito original e, através dele, que foi o séc. XX que reconheceu Donne como o grande soberano do *wit*, interessa lembrar que o poeta seu contemporâneo Thomas Carew escreveu a *Elegie upon the Death of the Dean of Paulis* em 1631, classificando John Donne de «a King, that rul'd as hee thought fit / The universall Monarchy of wit». Podem tirar-se desta qualificação quatro ilacções: 1.^a — que já no séc. XVII houve quem reconhecesse Donne como o grande senhor do *wit*; 2.^a — que *wit* era então uma qualidade importante da poesia; 3.^a — que a sua utilização era internacional; 4.^a — mas que Donne era suficientemente singular para fugir ao espartilho do sistema. Ele reinou «as hee thought fit». E é sobretudo à sua singularidade e à profundidade subtil da sua utilização do *wit* que devemos a grande elaboração teórica a que o conceito foi sujeito até aos nossos dias.

* Exposição apresentada num seminário dirigido pelo Professor Fernando Moser na Faculdade de Letras do Porto, em 8 de Maio de 1982, no âmbito da colaboração prestada pelo Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa ao Sub-Grupo de Estudos Anglo-Americanos da F.L.U.P.

A partir dos meados do séc. XVII a poesia chamada «metafísica» e a de John Donne em particular foi o ponto de referência fundamental para a definição do *wit*.

Mas não interessa, para o objectivo deste trabalho, passar em revista a evolução do conceito. Chamarei somente a atenção para alguns momentos essenciais:

O conceito de *wit* esteve fundamentalmente associado a duas qualidades: destreza intelectual e/ou capacidade associativa, ambas ciclicamente valorizadas ou desvalorizadas de acordo com os valores poéticos e filosóficos predominantes na respectiva época. Foi por vezes entendido como uma qualidade quase genial, que permitia descobrir relações de semelhança em matérias aparentemente irrelacionáveis e consequentemente ascender a um entendimento mais profundo da natureza e dos seus mistérios; outras vezes foi visto mais como fantasia da qual se fez uma utilização leviana: interesse pelo bizarro, afirmação paradoxal, figuração excessiva, ao fim e ao cabo incapacidade poética de controlar a fantasia. Samuel Johnson, por exemplo, apesar de ter encontrado uma expressão que fez carreira na diluição do *wit*, *discordia concors*, chamando através dela a atenção para a combinação de imagens dissimilares, qualificou-o negativamente por forçar ideias heterogêneas a coexistirem, assim se violentando a natureza e a arte com o fim de ilustrar ou comparar determinados aspectos. E é até natural que o séc. XVIII tenha dado ao *wit* um contorno que certamente os «metafísicos» estariam longe de admitir. Mas não quero deixar de salientar que já no séc. XVIII, e antes de Johnson, Addison se preocupava em distinguir um *wit* leviano, ou menos válido, de um outro tipo de *wit*, mais sério. Vários números do «Spectator» permitiram aos leitores classificar *false* e *true wit*, aquele buscando meras associações verbais, este fundamentalmente constituído pela associação de ideias, e se bem que a análise de Addison não tenha atingido a profundidade a que hoje chegámos, depois de uma reflexão sobre numerosas perspectivas, nomeadamente através da grande crítica anglo-americana do séc. XX, Addison teve o grande mérito de chamar a atenção para um elemento que considerou essencial ao *wit*: o efeito de surpresa. Isto é, para além de tentar devolver ao *wit* pelo menos parte do seu mérito e de analisar as suas funções no texto para o classificar, Addison ultrapassou a função textual do *wit* para atingir o leitor, sendo portanto o germen de uma perspectiva que admite, para além do poder expressivo, a importância do poder comunicativo do *wit*, que admite também o complemento

retórico que enforma o *wit*, que admite portanto que é necessário atender aos seus efeitos.

Depois de Addison já vimos como Johnson atacou o *wit* «metafísico», através de Cowley, e os românticos e vitorianos vieram desconfiar do *wit* por um aspecto que interessa aqui focar, por estar na base das questões levantadas no séc. XX: falta de espontaneidade. Wordsworth e Coleridge, ligados a uma poesia enformada pelo poderoso extravasar da emoção, desconfiavam daquela espécie de frieza intelectual incompatível com o fervor emocional do poeta inebriado pela grandeza do seu canto. Arnold praticamente coincide com esta perspectiva, paladino de uma «high seriousness» decorrente do furor emocional do poeta apaixonado, desconfiando da integração do intelecto crítico.

É claro que esta questão, extremamente importante, tem a ver com o conceito de seriedade, com o conceito de verdade, isto é, com a questão de saber como é que o texto poético transmite a experiência vivida, o que nos levaria de resto ao conceito de realidade. A natureza complexa destas questões é evidente, mas em 1982 parece-me que as respostas, em termos de relação entre poesia e realidade, serão relativamente acessíveis, pelo menos para quem tiver lido o T. S. Eliot crítico, nomeadamente o de *Tradition and the Individual Talent* e *The Metaphysical Poets*, mesmo que não se concorde totalmente (e é o meu caso) com alguns pontos dos ensaios em questão. A habilidade de expor o coração ao mesmo tempo que se mantém a agudeza de consciência e de raciocínio é uma atitude adulta, não necessariamente contraditória. Temos a obrigação de reconhecer, nós que somos leitores-críticos do séc. XX, que seriedade e sinceridade têm agora um volume diferente, que a transmissão da emoção pode ser redutora em relação à complexidade da experiência, que é mais do que emoção: nela estão envolvidos o cortex cerebral, o sistema nervoso, o aparelho digestivo, como diz Eliot, e mais ainda. Logo, poderíamos utilizar uma afirmação muito feliz de Cleanth Brooks em relação a um poema de Carew: o efeito de seriedade produz-se «not in spite of the wit, but by means of the wit». De resto, como também sugere Brooks, se a utilização do *wit* fosse um estorvo ou mesmo a antítese da sinceridade, veríamos certamente os «metafísicos» eliminando o *wit* nos poemas religiosos. Ora, num dos *Holy Sonnets* em que a sinceridade de John Donne não se põe em dúvida, «Batter my heart, three-person' d God», a necessidade espiritual de Deus exprime-se

através de uma figuração ousada com carga erótica evidente, que se intensifica até ao ponto culminante nos dois versos finais:

Except you'enthrall mee, never shall be free,
Nor ever chast, except you ravish mee¹.

A linguagem poética, renovada, surpreende, inquieta o leitor, despoleta o efeito de «awareness». A atitude religiosa não foi neutralizada pela figuração sexual evidente, antes pelo contrário, deu-se-lhe uma força expressiva invulgar, e pela mente do leitor-crítico contemporâneo passa de repente a Santa Teresa de Ávila de Bernini e as palavras que a propósito Georges Bataille escreveu em *L'Érotisme*: «Il y a des similitudes flagrantes, voire des équivalences et des échanges, entre les systèmes d'effusion érotique et mystique (...). Si nous voulons déterminer le point où s'éclaire la relation de l'érotisme et de la spiritualité mystique, nous devons revenir à la vue intérieure (...)»². John Donne cabe, aqui como noutros pontos, no emocionalismo religioso com que Arnold Hauser caracteriza o barroco. Mas fundamentalmente o que interessa é que estão em causa atitudes poéticas diferentes em relação à emoção: ou se exclui da sua tradução em linguagem os elementos que aparentemente lhe são estranhos, reduzindo portanto o volume da experiência na sua globalidade, ou se aceita que a emoção não é um fenómeno simples e então ela surgirá envolvida na rede psicológica, psico-somática, de que faz parte, e que naturalmente integra profundas tensões intelectuais. Não se trata de se ser sincero ou não: trata-se de perspectivas diferentes da realidade, da experiência, e o *wit* pode constituir um modo acutilante de precisar a ideia e a linguagem contra as tendências do sentimentalismo exacerbado. Podemos então compreender melhor porque é que Eliot levanta o problema da «dissociation of sensibility» a partir dos «metafísicos» e a relevância que nos seus textos críticos foi dedicada à expressão da complexidade da experiência. É sobretudo a partir de Eliot que a reputação de Donne, que atinge o ponto culminante a partir do segundo quartel do nosso século, começa a acusar uma mudança de perspectiva: aquele que geralmente fora visto

¹ GARDNER, Helen, (ed.), *John Donne: The Divine Poems*. Oxford, At the Clarendon Press, 1952, p. 11.

² BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, pp. 250-251.

como o grande poeta da paixão, passa a ser reconhecido como o grande poeta da interrelação *feeling/wit* obtida em parte através da união dos contrários (*discordia concors*). As experiências heterogêneas que para Johnson eram forçadas a coexistir, acabaram por ser admitidas no discurso poético como um indicativo de verdade psicológica; temos portanto a questão da sinceridade e da seriedade virada ao contrário. A complexidade da experiência, a ambiguidade da sua expressão, passam a constituir qualidades da poesia, o *wit* um modo adequado de transmitir as profundezas da realidade interior. Utilizar o *wit* não significava já neutralizar artificialmente, distanciar a emoção, mas sim a capacidade de dissecar o acto emotivo no seu próprio acontecer. A complexidade do acto emotivo admite e exige a transmissão poética das tensões físicas e intelectuais que o envolvem e integram. Desintegrá-lo dessas tensões significaria, no mínimo, reduzir o seu volume existencial e reduzir, também e conseqüentemente, a possibilidade da verdade poética.

As elaborações críticas posteriores a Eliot são fundamentalmente dele derivadas, embora subordinadas a uma saudável preocupação de o ultrapassar. Tentou-se formular de modo mais adequado a ideia contida em expressões como «*sensuous apprehension of thought*», «*re-creation of thought into feeling*», «*a tough reasonableness beneath the slight lyric grace*». É curioso, no entanto, como ainda podemos ler o belíssimo poema introdutório do *Infinito Pessoal* de David Mourão-Ferreira³ — e aqui passo à realização prática dos pressupostos teóricos — à luz da última definição de *wit* de T. S. Eliot, precisamente «*a tough reasonableness beneath the slight lyric grace*» com que caracterizou Marvell. O poema de Mourão-Ferreira, construído do ponto de vista da forma por três movimentos ritmicamente magistrais e duas pausas perfeitas, a segunda mais longa e pesada do que a primeira, é constituído, do ponto de vista do conteúdo, pelo extravasar físico-emotivo do acto sexual e pela intelectualização da experiência no terceiro movimento. Os dois versos finais, adequadamente arrastados, onde avulta uma distribuição vocálica acutilante de expressividade, é a corporalização da própria dúvida: a possibilidade do amor em estado puro, isto é, da absoluta espontaneidade no amor. Tal como num poema «metafísico», a conclusão surpreen-

³ MOURÃO-FERREIRA, David, *Infinito Pessoal ou A Arte de Amar*. Lisboa, Guimarães Editores, 1962 (Como se de repente ao coração do Sol...).

dente (lembramos Addison) deixa o leitor perante uma série de dúvidas, das quais destaco a mais inquietante: o momento de amor é uma inscrição em folha branca ou já está a folha manchada pelos registos da memória? — Além disso, se o poema for lido, e deve sê-lo, em sintonia com o título do livro: *Infinito Pessoal ou A Arte de Amar*, e à luz da leitura intertextual com todos os outros poemas nele incluídos, podemos admitir quatro problemas subjacentes:

o das sobreposições (o «speaker» lê o outro); o dos espelhos (o «speaker» lê-se a si próprio); o do ambiente (ou da circunstância); o da técnica (ou arte).

Quem pode garantir ao leitor a conclusão exacta: estamos perante o *Infinito Pessoal* ou antes perante *A Arte de Amar*? Mais: ou será *A Arte de Amar* o *Infinito Pessoal*? Caso típico de transmissão da emoção intelectualizada («tough reasonableness beneath the slight lyric grace?»), caso típico da criação do efeito de «awareness» através da ambiguidade da conclusão, o poema de David Mourão-Ferreira é, em Portugal e no séc. XX, um poema com *wit* (embora não seja um «witty poem»).

Continuando a trazer as contribuições da crítica do séc. XX mais adequadas ao objectivo desta exposição, quero salientar um aspecto importante do trabalho de John Crowe Ransom, que tinha em alta consideração a poesia «metafísica», embora por «metafísica» designasse uma área mais ampla do que a tradicionalmente preenchida pelos poetas ditos «metafísicos»: «'Metaphysics', or miraculism, informs a poetry which is the most original and exciting, and intellectually perhaps the most seasoned, that we know in our literature, and very probably it has few equivalents in other literatures»⁴. Embora a opinião altamente valorativa que exprime em relação àquela poesia, na linha de Eliot, tenha implicações importantes, o que nos interessa mais em Ransom é a sua preocupação *com os efeitos* e o ter afirmado que o «miraculismo», que faz coincidir com poesia metafísica, inicia um *acto de atenção*. A esta luz podemos ler o poema de T. S. Eliot

⁴ RANSOM, JOHN CROWE, *The World's Body*. New York, Charles Scribner's Sons, 1938, p. 135.

*La Figlia che Piange*⁵ (tradução da epígrafe em latim: oh como te recordo, virgem), que também não sendo um «witty poem» apresenta uma certa carga de *wit* expresso não num vasto leque de possibilidades como no poema de Mourão-Ferreira, mas na dúvida particular que o enforma e que constitui afinal o assunto do poema: qual a importância, em termos qualitativos e quantitativos, do gesto, da forma, na relação de amor? Como pode o gesto influenciar a solidificação, a manutenção neutra ou a destruição da relação de amor? Como pode também a pose final da relação repercutir-se ou ecoar na memória dos intervenientes? Como é que o gesto passado vai desenhar o futuro do presente? — O tom nostálgico do poema está longe do discurso «metafísico», e a identificação, mesmo indeterminada, entre o «speaker» e o protagonista (I/he) distanciam mais do que no poema de Mourão-Ferreira o efeito de «awareness» no leitor. Mas se este tiver lido intertextualmente a poesia de Eliot, nomeadamente *Ash-Wednesday*, se tiver entendido o simbolismo da escada e as situações com ela relacionadas, apreende a ironia subjacente à situação particular exposta em *La Figlia che Piange*, desde a imagem no topo da escada, que também chora mas é uma virgem de letra pequena, até às preocupações que impedem o sono do «speaker». O quadro toma o seu lugar num sistema simbólico mais amplo e o leitor toma consciência de que o quadro, e o sistema, são de algum modo alterados. O leitor «understander» de T. S. Eliot pode assim iniciar o acto de atenção, apesar de e através da «awareness» egocêntrica, Prufrockiana, do «speaker», admiravelmente definida nos dois versos finais, que devemos conjugar intertextualmente com as habituais interrogações de J. Alfred Prufrock: «Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?» (como estamos longe do «To be or not to be»...) ⁶. Fica para o leitor a «awareness» mais vasta que lhe permitirá medir a corrosão provocada pelo ego-centrismo e pelo medo na relação de amor e aferir as influências do envólucro sobre a mesma relação, isto é, as questões relacionadas com a circunstância, o ambiente, o gesto: a Beleza no seu sentido mais amplo.

⁵ Do volume *Prufrock and Other Observations—1917* in T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*. London, Faber & Faber, 1963.

⁶ Vid. «The Love Song of J. Alfred Prufrock», do volume *Prufrock and Other Observations—1917* in T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*. London, Faber & Faber, 1963.

Allen Tate traz, a meu ver, outra contribuição importante para um melhor entendimento da poesia «metafísica», caracterizando-a pela explícita ordem lógica, pelo desenvolvimento da imagética através da extensão lógica, de um modo tão coerente que chega a parecer determinista. Insistindo na base intelectual do poema «metafísico», à qual adere a série de imagens que o percorrem, Tate ampliou largamente, em profundidade e rigor crítico, o sentido da «tough reasonableness» com que Eliot pretendeu definir *wit*. E isto porque a definição de Eliot não sugere o processo envolvente, persistente, de teia, que sintagmas como *ordem lógica, extensão lógica, base intelectual*, conseguem exprimir. E é este, na minha opinião, um dos modos essenciais do funcionamento do *wit*. Eu poderia dizer que no poema «metafísico» a organização da matéria verbal, o discurso, corresponde pictoricamente a uma teia, e uma teia é uma espécie de rede com um centro, uma rede onde é difícil fugir. A base intelectual constitutiva do *wit* é essencial à produção do efeito de «awareness», não só porque combate um eventual deslizar para o sentimentalismo, como porque evita também o deslizar daquele sentimentalismo para a conclusão fechada (se ao poema de Mourão-Ferreira e ao de T. S. Eliot faltassem os versos que designei como «finais», a conclusão aberta seria substituída por um movimento centrípeto incapaz de suscitar a «awareness» gerada pela ambiguidade).

Vamos ler a esta luz, isto é, à luz das concepções de Allen Tate, o poema do «metafísico» Marvell, *To His Coy Mistress*⁷, um poema de lógica inflexível enformada, e intensificada, pela cadeia das imagens. Construído à maneira de um silogismo, com um argumento constituído por duas proposições e uma conclusão implícita na segunda e explícita no movimento final, o poema diz que a irreal extensão do tempo em que se situa a relação de amor no 1.º movimento permitiria à «coy mistress» retardar a iniciação sexual e consequentemente manter os termos da moral convencional. No entanto, para o sujeito da enunciação e para o leitor, aquela extensão qualifica de absurdo e ridículo esse retardamento, ao fazer ver que os limites da vida são próximos demais e mais ainda o são os limites da frescura, aqui também calor, do corpo. A apologia proposta no 3.º movimento é o inverso da moral convencional — aproveite-se o momento que

⁷ MARGOLIOUTH, H. M., (ed.), *The Poems and Letters of Andrew Marvell*. Oxford, At the Clarendon Press, 1952, vol. I, p. 27.

nos resta, recusemos atitudes inadequadas ao tempo que temos. A iniciação sexual passa a ser valorizada positivamente no tempo real, o que é confirmado pela projecção cósmica dos amantes numa bola de fogo — um espaço e um tempo «metafísicos» conquistados, paradoxalmente, através da energia e violência sexuais, claramente sugeridas pela linguagem marcada na expressão e no ritmo dos versos finais. O poema, sendo no fundo um reflexão (relativamente simples) sobre a erosão do tempo, deixa também dúvidas sobre a validade das atitudes morais convencionais e das suas consequências; sobre o lugar da beleza; sobre o modo de fazer a história, ou não-história, da nossa própria vida. Apesar da lógica inflexível da teia ideológica e formal, a consequência da leitura é a «awareness» construída através da ambiguidade, como tantas vezes acontece no poema «metafísico». A inclusão do *wit* permitiu assim, mais uma vez, evitar a queda no discurso sentimentalista do suspiro de amor; permitiu também envolver a situação na ironia da tensão implícita e explícita entre o prazer do amor e o amor do prazer; e permitiu ainda (de novo a proposta paradoxal) determinar que os grandes actos da vida devem aferir o seu peso relativo à luz da morte.

Contribuição importantíssima, talvez a mais importante na minha opinião, para o entendimento mais profundo da poesia «metafísica» e dos seus modos de expressão é o de Cleanth Brooks. De resto, Brooks considera esta poesia a melhor de todas, numa linha de valorização que vem sem dúvida do trabalho pioneiro de T. S. Eliot mas que o ultrapassa. Para Cleanth Brooks o fulcro das questões originadas pela poesia dos «metafísicos» está na definição de *wit*. Mas por *wit* ele entende muito mais do que a expressão figurativa: *wit* não é meramente uma aguda percepção de analogias; é a consciência aguda do facto de que a atitude óbvia em relação a uma determinada situação não é a única atitude possível — «wit is not merely an acute perception of analogies; it is a lively awareness of the fact that the obvious attitude toward a given situation is not the only possible attitude»⁸. A ressonância da *discordia concors* de Johnson parece evidente em Brooks, mas é infinitamente ultrapassada. Se por um lado se faz justiça à relevância da imagem, da metáfora, do *conceit* e da ironia como modos do discurso «metafísico», Cleanth

⁸ BROOKS, CLEANTH, *Modern Poetry and the Tradition*. Chapei Hill, The University of North Carolina Press, 1938, p. 37.

Brooks considera o *wit* como o processo mais vasto que, englobando os aspectos estruturais do poema, consegue no entanto instituir uma dinâmica inter-subjectiva rara, uma espécie de contacto entre uma intenção que está por trás do texto e uma visão que está diante dele. A definição de Brooks confere finalmente ao *wit* aquele contorno retórico que me parece essencial e que o relaciona de um modo mais rigoroso com o efeito de «awareness». Por outro lado, associando *wit* e *high seriousness* e considerando a poesia metafísica como a única que a possui no mais profundo sentido, Brooks deixa definitivamente concluir que para se compreender o *wit* «metafísico», que constituiu notável avanço psicológico em relação ao *wit* isabelino, devemos afastar a ideia daquela habilidade estéril a que esteve associado e aceitar que o poder do poeta em relacionar aspectos aparentemente irrelacionáveis contribui para um entendimento mais lúcido de problemas complexos e corresponde a uma tentativa esforçada de articular em linguagem aquilo que parece indefinível. A intenção é a busca da verdade e a recusa de fechar os olhos à multiplicidade da experiência vivida. Ser sincero, sério, fiel à experiência significa, não registar um sentimento linear mas aceitar a complexidade que a integra e tentar transmiti-la em poesia. O esforço do poeta munido de *wit* permite-lhe reajustamentos de posição na sua própria lucidez, permite-lhe um relativo «detachment» que deixa espaço a um olhar permanentemente crítico em relação a si próprio como homem e como poeta, e permite ao leitor uma margem de actuação sempre possível, uma «awareness» que se traduz num impulso existencial para a reflexão e/ou para a acção que muitos textos de desenho linear da emoção ou constituídos por séries de imagens sem base intelectual coerente, não conseguem suscitar. Por outro lado, o leitor que também é crítico aceitará, com Cleanth Brooks, I. A. Richards, T. S. Eliot e outros, a relevância do *wit* para uma teoria da criação poética, para uma exploração da natureza da poesia e verá o texto, não como entidade autónoma desintegrada, abstracta, mas como um organismo vivo, que é um reflexo e um projecto: um reflexo, não da história conhecida de uma vida mas das verdades escondidas por detrás de *personae* sucessivas, e um projecto de acção sobre si que o levará a compreender melhor porque é que a literatura, a Grande Literatura, sobrevive.

Vejamos então, para finalizar, como a complexidade da experiência e a ambiguidade das respostas de que fala Brooks se afirma num poema daquele que é merecidamente reconhecido como o

«Soberano do Wit» — John Donne. Em *The Prohibition*⁹ a ambiguidade final resulta da complexidade do conteúdo, da complexidade das atitudes do estar-em-amor, muito mais do que da construção formal. Se fizermos a autópsia interpretativa do poema, transpondo a linguagem poética para a linguagem não-marcada, verificaremos que os mesmos problemas sugeridos no texto resistem à transposição (o que não sucederia no caso da utilização de um *wit* meramente verbal, superficial). Portanto estamos em presença de uma complexidade de atitudes proveniente do conteúdo e não da forma, embora naturalmente o modo de exposição sirva magistralmente a referida complexidade através da sequência e combinação das ideias. Temos um poema relativamente curto e de figuração pouco elaborada, e por isso útil para esta exposição, mas um poema em que a carga de *wit* é evidente.

A construção ideológica do amor em John Donne surge aqui num dos momentos mais singulares e paradoxais. Normalmente exposto como sentimento qualitativa e quantitativamente extremo, isto é, o mais intenso e o mais radical, aqui todavia, o amor não só coexiste como *deve* coexistir com o sentimento que constitui o seu oposto. E por outro lado os pontos extremos dos dois sentimentos são intensidades que provocam a morte de pelo menos um dos intervenientes e consequentemente a morte da relação. Por outro lado ainda, depois de se ter exposto os perigos que os extremos ocasionam, advoga-se a coexistência dos mesmos sentimentos na sua intensidade máxima precisamente para evitar o efeito que os mesmos sentimentos na mesma intensidade mas não coexistindo provocavam. Esta é portanto a ambiguidade das ambiguidades. Outros problemas subjacentes à rede dialéctica: qual o tipo de amor que mais resiste ao tempo? O amor-paixão ou outro tipo de amor? — Outro problema: a resistência ao tempo qualifica o valor da relação de amor? Ou é o valor da relação qualificado pela intensidade, não pela duração? — Outro problema, mais explícito: se a atitude do «speaker» parece mais consistente, qual a atitude da interlocutora? E como é possível, ao fim e ao cabo, descobrir a linha da consistência da posição do «speaker» se, numa relação de reflexos como a de amor, ele sofre fatalmente as influências do elemento com que se relaciona? Apesar

⁹ GARDNER, Helen, (ed.), *The Elegies and the Songs and Sonnets of John Donne*. Oxford, At the Clarendon Press, 1965, p. 39.

da lógica e dialéctica cerradas, o poema deixa várias dúvidas em aberto, e tanto mais intensas quanto, ao insistir no fenómeno da morte, o envolve em três possibilidades interpretativas: a morte física, a morte psicológica, e o êxtase de amor. Acresce ainda que o belíssimo verso da 3.^a estrofe: «Love mee, that I may die the gentler way», pode eventualmente justapor os três sentidos da morte porque é extremamente difícil, a um leitor que não tem condições para apreender com exactidão a posição da interlocutora (que só pode interpretar por reflexo, e reflexo possivelmente deformado), delimitar o sentido da morte naquele verso. Colocado em situação de inquietação e espicaçado pela variedade das possibilidades interpretativas suscitadas pela singularidade do conteúdo, pela adequada construção e pelas concentrações semânticas, o leitor é levado a escavar repetidamente no poema, buscando uma linha interpretativa coerente, que possivelmente encontrará sem poder no entanto ter a certeza de que ela corresponde à intenção que se quis exprimir ou sugerir. O efeito de «awareness» foi portanto criado, e criado fundamentalmente pela carga de *wit* que percorre o poema. Note-se que de resto esta carga nem sequer necessita de decorrer da utilização de um *conceit* invulgar. Estamos perante um poema sem *conceits* e em que a ironia, se bem que subjacente a todo o conteúdo, não particulariza aqui o *wit* a ponto de se tornar fundamental. Creio que a carga de *wit* e o consequente efeito de «awareness» decorrem sobretudo da técnica da contraposição, do afastamento e aproximação e conjugação dos contrários, das suas intensidades exclusivamente sentidas e ainda das plurissignificações. Poema quase perfeito sob o ponto de vista da relação forma/contéudo, *The Prohibition* de John Donne é, entre quatro poemas com *wit*, o único *witty poem*. Chegámos assim, com um poema do soberano do *wit*, ao ponto culminante desta exposição. Aquilo que eu quis provar é que, através de uma lógica aparentemente inflexível, que por vezes até se expande em silogismo e apoiada numa dialéctica cerrada, a linguagem poética afirma paradoxalmente o sentido da relatividade das coisas e a importância do ponto de vista. Aquilo que se deixa ver ao leitor determina o seu limitado ângulo de visão, o qual sente quase fatalmente necessidade de ampliar pela descoberta da sua linha interpretativa. Ao descobri-la, o leitor em estado de «awareness» sabe no entanto que não esgotou o leque das possibilidades e está em condições de confrontar a sua «awareness» parcial com a «awareness» mais vasta que a experiência da sua vida, filmada pelo poema, acabou por descobrir. É este estado de «awa-

recess» existencial o efeito fundamental do *wit* — a consciência de que uma particular visão do mundo não é nem mais nem menos do que isso mesmo: uma particular visão do mundo; que por isso mesmo também deve suscitar e confrontar-se com outras particulares visões do mundo. A nossa lucidez possível é a demanda, a *quest*, o espelho. A lucidez total, isto é, a verdade, fica para Deus, e o poema «metafísico», o poema do *wit*, apenas afirma numa linguagem complexa, aparentemente arrogante e dedicada aos «inteligentes», aos «understanders», a necessidade do esforço, que é um esforço humilde, de sulcar a vida com olhos de ver. Dois versos do *Portrait of a Lady* de T. S. Eliot¹⁰ sintomaticamente também de um ele frente a uma ela, definem magistralmente, em contexto embora diverso, o modo, o efeito e a finalidade do *wit* «metafísico»:

I feel like one who smiles, and turning shall remark
Suddenly, his expression in a glass.

J. L. Araújo Lima

10 Do volume *Prufrock and Other Observations—1917* in T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*. London, Faber & Faber, 1963.