

## Agradecimentos

O autor ilustrou o seu texto recorrendo a citações de obras de vários poetas. Sempre que necessário e devido aos direitos de autor, os editores obtiveram a autorização necessária para reproduzir excertos dessas obras, sendo o reconhecimento desse facto aqui feito da seguinte forma:

*The Motive for Metaphor*. Reimpresso de *The Collected Poems of Wallace Stevens*, com a autorização de Alfred A. Knopf, Inc. Direitos de autor de Wallace Stevens (1947).

«*There is one story and one story only [...]*.» Trecho de *To Juan at the Winter Solstice*, de Robert Graves (*Collected Poems* © International Authors N. V. 1955), reimpresso com a autorização de International Authors N. V.

«*If only I am keen and hard like the sheer tip of a wedge [...]*», em *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, com a autorização de Laurence Pollinger Lda., representante da proprietária dos direitos de autor, a falecida Sra. Frieda Lawrence.

«*An aged man is put a paltry thing [...]*» (*Sailing to Byzantium*) e «*A girl arose that had red mournful lips [...]*» (*The Sorrow of Love*), em *Collected Poems of W. B. Yeats*. Macmillan Company. Autorização dos editores.

«*I also had my hour [...]*», de G. K. Chesterton. Em *The Wild Knight and Other Poems*. Autorização concedida pela Sra. D. E. Collins e pelos Srs. J. M. Dent & Sons.

## Prefácio

O que se segue foi originalmente concebido como uma série de seis conversas de rádio de meia hora para a Canadian Broadcasting Corporation. Este facto explica tanto o tom deliberadamente coloquial do estilo empregado, assinalado na página de abertura, como o número de referências expressamente dirigidas a uma audiência canadiana. A série recebeu o nome de «*The Massey Lectures*» e constituiu-se como o estabelecimento de uma série de palestras implementadas pela Canadian Broadcasting Corporation em honra do Muito Honorável Vincent Massey, antigo Governador-geral do Canadá. As palestras foram amplamente retransmitidas por todos os Estados Unidos e pela comunidade de países de língua inglesa, mas até agora não se encontravam disponíveis fora do Canadá em formato impresso.

N. F.

## Índice

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| 1. O motivo para a metáfora     | 13  |
| 2. A escola de canto            | 33  |
| 3. Gigantes no tempo            | 55  |
| 4. As chaves do país dos sonhos | 77  |
| 5. Verticais de Adão            | 99  |
| 6. A vocação da eloquência      | 121 |

## 1. O motivo para a metáfora

Tenho passado os últimos vinte e cinco anos a ensinar e a estudar literatura inglesa numa universidade. Como em qualquer outro trabalho, o eco de certas questões persiste na nossa mente, não porque as pessoas continuem a levantá-las, mas porque são as questões que decorrem do simples facto de estarmos num lugar como aquele. Para que serve o estudo da literatura? Ajuda-nos isso a pensarmos mais claramente, ou a sentirmos as coisas de uma forma mais sensível, ou a vivermos uma vida melhor do que aquela que poderíamos ter sem esse estudo? Qual é a função do professor e académico, ou da pessoa que, como eu, se intitula crítico literário? Que diferença poderá fazer o estudo da literatura na nossa atitude social, política ou religiosa? Nos meus primeiros tempos, refleti muito pouco a respeito de tais questões, não porque possuísse então alguma das respostas, mas porque parti do pressuposto de que qualquer pessoa que as fizesse era ingénua. Penso agora que as questões mais simples são não só

as mais difíceis de responder, mas também aquelas que é mais importante colocar, por isso, vou levantá-las e tentar sugerir as minhas atuais respostas. Digo tentar sugerir, porque existem unicamente respostas mais ou menos inadequadas a tais questões — não há respostas corretas. O tipo de problema que a literatura levanta não é do tipo que alguma vez venhamos a «resolver». Valham ou não alguma coisa as minhas respostas, elas representam uma boa quantidade de tempo despendido a pensar estas questões. Como não consigo ver a minha audiência, tenho de escolher às escuras o estilo retórico que adotarei, e opto, então, pelo estilo da sala de aulas, porque uma audiência de estudantes é aquela com a qual me sinto mais à vontade.

Há duas coisas em particular que quero discutir com vocês. Nos países de língua inglesa, há na escola, e na universidade, uma matéria chamada «Inglês». Inglês significa, em primeiro lugar, a língua materna. Como tal, é o assunto mais prático do mundo: não podemos compreender nada nem participar em seja o que for da nossa sociedade sem ele. Onde quer que a iliteracia seja um problema, é um problema tão fundamental como conseguir comida suficiente ou um lugar para dormir. A língua materna tem precedência sobre qualquer outra disciplina de estudo: não há nada que se possa comparar a si em utilidade. Mas depois descobrimos que cada língua materna, em qualquer sociedade desenvolvida ou civilizada, se transforma em

algo chamado literatura. Se continuarmos a estudar «Inglês», daremos por nós a tentar ler Shakespeare e Milton. A literatura, foi-nos dito, é uma das artes, juntamente com a pintura e a música, e, depois de procurarmos todas as palavras difíceis e todas as alusões clássicas e de aprendermos o que palavras como *imagística* e *dicção* supostamente significam, aquilo que usamos para compreender o que lá está escrito, assim nos é dito, pelo menos, é a nossa imaginação. Aqui, parece que já não estamos a pisar o mesmo terreno prático e útil: Shakespeare e Milton, sejam quais forem os seus méritos, não são o tipo de coisa de que precisamos de saber para ocuparmos qualquer lugar na sociedade. Alguém que não saiba nada de literatura pode ser um ignorante, mas muitas pessoas não se importam de ser apenas isso. Qualquer criança percebe que a literatura a está a levar numa direção diferente daquela que é a imediatamente útil, e um grande número de crianças reclama em voz alta a respeito disso mesmo. Duas das questões que quero abordar são, primeiro: qual é a relação do inglês enquanto língua materna com o inglês enquanto literatura? Segundo: qual é o valor social do estudo da literatura, e qual o lugar da imaginação a que a literatura se dirige, no processo de aprendizagem?

Começemos com as diferentes formas que temos de lidar com o mundo em que vivemos. Imaginemos que naufragamos numa ilha inabitada nos mares do Sul.

A primeira coisa que fazemos é olhar demoradamente para o mundo que nos rodeia, um mundo de céu e mar e terra e estrelas e árvores e colinas. Vemos esse mundo como objetivo, como algo colocado ali contra nós e que não é nem nós nem está, de alguma forma, relacionado connosco. E reparamos em duas coisas a respeito desse mundo objetivo. Em primeiro lugar, não tem qualquer tipo de conversação. Está repleto de animais e de plantas e de insetos atarefados com os seus próprios assuntos, mas não há nada que nos responda de volta: não tem moral nem inteligência, ou, pelo menos, nenhuma que possamos compreender. Pode até ter uma forma e um significado, mas não parece ser uma forma humana ou um significado humano. Mesmo que haja o suficiente para comer e que não existam animais perigosos, sentimo-nos sozinhos e assustados e indesejados nesse mundo.

Em segundo lugar, descobrimos que olhar para o mundo, como algo colocado ali contra nós, divide a nossa mente em duas. Temos um intelecto que nos torna curiosos em relação a ele e que nos dá vontade de o estudar, e temos sentimentos ou emoções que o veem como belo ou austero ou terrível. Sabemos que ambas estas atitudes têm alguma realidade, pelo menos para nós. Se o navio no qual naufragámos for um navio ocidental, provavelmente sentiríamos que o nosso intelecto nos diz mais sobre aquilo que realmente existe no mundo exterior e que as nossas



emoções nos dizem mais a respeito daquilo que se passa dentro de nós. Se as nossas origens forem orientais, é mais provável que invertamos isso e que digamos que a beleza ou o terror era aquilo que realmente existia ali e que o nosso instinto de contar e de classificar, de medir e de analisar até à exaustão era aquilo que estava dentro das nossas mentes. Mas quer o nosso ponto de vista seja ocidental ou oriental e desde que estejamos simplesmente a olhar para o mundo, o intelecto e a emoção nunca se juntam na nossa mente. Eles alternam e mantêm-nos divididos entre si.

A este nível da mente, a linguagem que utilizamos é a linguagem da consciência ou do discernimento. É maioritariamente uma linguagem de substantivos e de adjetivos. É preciso ter nomes para as coisas e é preciso qualidades como «molhado» ou «verde» ou «belo» para descrever como as coisas nos parecem. Esta é a posição especulativa ou contemplativa da mente, a posição onde as artes e as ciências começam, embora não permaneçam lá por muito tempo. As ciências começam por aceitar os factos e as provas a respeito de um mundo externo sem procurar alterá-los. A ciência procede através de medições precisas e de descrições, e segue as exigências da razão e não as das emoções. Aquilo de que ela trata está lá, queiramos ou não. As emoções não são razoáveis: para elas, aquilo que vem em primeiro lugar é aquilo de que gostam ou não gostam. Estaríamos naturalmente inclinados

a pensar que as artes seguem o caminho das emoções, por oposição às ciências. Até certo ponto, seguem, mas há um fator complicador.

Esse fator complicador é o contraste entre «eu gosto disto» e «eu não gosto disto». Nesta vida de Robinson Crusoe que nos atribuí, poderemos ter estados de espírito de completa paz e alegria, estados de espírito esses a que acederemos quando aceitarmos a nossa ilha e tudo à nossa volta. Não experimentaremos tais estados de espírito com muita frequência e, quando os experimentarmos, serão estados de espírito de identificação, quando sentirmos que a ilha é parte de nós e nós parte dela. Esse não é o sentimento de consciência ou de discernimento em que nos sentimos separados de tudo aquilo que não é a nossa percepção de nós mesmos. A nossa disposição de espírito habitual é a sensação de separação que acompanha o facto de estarmos conscientes, e a sensação de que «isto não é parte de mim» depressa se torna em «isto não é o que eu quero». Guardemos a palavra «querer»: em breve voltaremos a ela.

Assim sendo, rapidamente damos conta de que há uma diferença entre o mundo em que vivemos e o mundo em que queremos viver. O mundo em que queremos viver é um mundo humano, não um mundo objetivo: não é um meio envolvente, mas um lar; não é o mundo que vemos, mas o mundo que construímos a partir daquilo que vemos. Começamos a trabalhar

para construir um abrigo ou plantar um jardim e, assim que começamos a trabalhar, mudamos para um nível diferente de vida humana. Agora, não estamos apenas a separar-nos da natureza, mas a construir um mundo humano e a separá-lo do resto do mundo. O nosso intelecto e as nossas emoções estão agora ambos empenhados na mesma atividade, sendo que, por isso, já não há nenhuma distinção real entre si. Assim que plantamos um jardim ou que cultivamos a terra, desenvolvemos a conceção de «erva daninha», a planta que não queremos lá. Mas não podemos dizer que «erva daninha» seja uma conceção ou intelectual ou emocional, porque ela é, ao mesmo tempo, ambas. Mais do que isso, nós vamos trabalhar, porque sentimos que temos de ir, e porque queremos obter algo no fim do trabalho. Isso significa que as mais importantes categorias da nossa vida já não são o sujeito e o objeto, o observador e as coisas que estão a ser observadas: as categorias mais importantes são aquilo que temos de fazer e aquilo que queremos fazer — por outras palavras, a necessidade e a liberdade.

Uma pessoa por si só não é um ser humano completo, pelo que nos vou providenciar um outro naufrago refugiado, do sexo oposto, e uma eventual família. Somos agora um membro de uma sociedade humana. Essa sociedade humana, após algum tempo, transformará a ilha em algo com uma forma humana. O que essa forma humana é revela-se na forma do

trabalho que fazemos: os edifícios, tal como são, os caminhos através dos bosques, os campos cultivados e murados contra sejam quais forem os animais que queiram comer as culturas. Essas coisas, esses rudimentos de cidade, estradas, jardins e quintas, são a forma humana da natureza, ou a forma da natureza humana, como quisermos. Essa é a área das artes e das ciências aplicadas, e aparece na nossa sociedade sob a forma de engenharia e agricultura e medicina e arquitetura. Nessa área, nunca podemos dizer claramente onde a arte acaba e a ciência começa, ou vice-versa.

Neste nível, a linguagem que utilizamos é a linguagem do sentido prático, uma linguagem de verbos ou de palavras de ação e de movimento. O mundo prático, contudo, é um mundo onde as ações falam mais alto do que as palavras. Em alguns aspectos, é um nível de existência mais elevado do que o nível especulativo, porque faz algo em relação ao mundo em vez de se limitar a olhar para ele, mas, em si mesmo, é um nível muito mais primitivo. É o processo de adaptação ao ambiente, ou melhor, de transformação do ambiente segundo o interesse de uma espécie, que se desenrola tanto entre animais e plantas quanto entre seres humanos. Os animais têm uma boa parte das nossas aptidões práticas: alguns insetos são arquitetos bastante rigorosos, e os castores sabem bastante sobre engenharia. Nessa ilha, provavelmente, e certamente se estivermos sozinhos, ocuparíamos mais ou menos a posição de

um animal de segunda categoria. Aquilo que torna a nossa vida prática verdadeiramente humana é um terceiro nível da mente, um nível em que a consciência e as aptidões práticas andam de mãos dadas.

Esse terceiro nível é uma visão ou modelo na nossa mente daquilo que queremos construir. Surge novamente essa palavra, «querer». As ações do homem são inspiradas pelo desejo, e alguns desses desejos são necessidades, como comida e calor e abrigo. Uma dessas necessidades é sexual, o desejo de nos reproduzirmos e de darmos origem a mais seres humanos. Mas há também um desejo de darmos origem a uma forma humana social: a forma de cidades e jardins e quintas, a que chamamos civilização. Muitos animais e insetos têm também esta forma social, mas o homem sabe que a tem: ele consegue comparar aquilo que faz com aquilo que imagina poder ser feito. Começamos assim a ver onde se encaixa a imaginação no esquema dos assuntos humanos. É o poder de construir possíveis modelos de experiência humana. No mundo da imaginação, vale qualquer coisa que seja imaginariamente possível, mas nada acontece realmente. Se tal acontecesse, isso sairia do mundo da imaginação e entraria no mundo da ação.

Temos agora três níveis da mente e uma linguagem para cada um deles, o que nas sociedades falantes de inglês significa um inglês para cada um deles. Há o nível de consciência ou de discernimento, no qual

a coisa mais importante é a diferença entre mim e tudo o resto. O inglês deste nível é o inglês da conversação comum, que é sobretudo um monólogo, como depressa compreenderemos se prestarmos um bocadinho de atenção às conversas alheias, ou se nos ouvirmos a nós próprios. Podemos chamar a isso a linguagem da autoexpressão. Depois, há o nível da participação social, a linguagem tecnológica ou de trabalho de professores e de pregadores, de políticos e de publicitários, de advogados, de jornalistas e de cientistas. Já designámos este tipo de linguagem como a linguagem do sentido prático. E, depois, há o nível da imaginação, que produz a linguagem literária de poemas e de peças de teatro e de romances. Não são verdadeiramente diferentes linguagens, claro está, mas sim três razões diferentes para utilizar palavras.

Com base nisto, talvez possamos distinguir as artes das ciências. A ciência começa com o mundo no qual temos de viver, aceitando os seus dados e tentando explicar as suas leis. A partir daí, avança em direção à imaginação: torna-se uma construção mental, um modelo de uma possível forma de interpretar a experiência. Quanto mais avança nessa direção, mais tende a falar a linguagem da matemática, que é verdadeiramente uma das linguagens da imaginação, juntamente com a literatura e a música. A arte, por seu turno, começa com o mundo que construímos, não com o mundo que vemos. Começa com a imaginação

e, depois, avança em direção à experiência comum: ou seja, tenta tornar-se tão convincente e reconhecível quanto possível. Podemos perceber porque tendemos a pensar as ciências como intelectuais e as artes como emocionais: uma começa com o mundo tal como ele é; a outra, com o mundo que queremos ter. Até certo ponto, é verdade que a ciência dá uma visão intelectual da realidade e que as artes tentam tornar as emoções tão precisas e disciplinadas como as ciências fazem com o intelecto. Mas é evidentemente um disparate pensar no cientista como um raciocinador frio e desprovido de qualquer tipo de emoção e no artista como alguém que vive num perpétuo frenesim emocional. Não se pode distinguir as artes das ciências através dos processos mentais que as pessoas que as produzem utilizam: ambas operam através de um misto de palpite e de senso comum. Uma ciência altamente desenvolvida e uma arte altamente desenvolvida estão muito próximas uma da outra, tanto psicologicamente como sob outras formas.

Contudo, partirem de extremos opostos, ainda que se encontrem no meio, opera, indubitavelmente, uma importante diferença entre elas. A ciência aprende mais e mais sobre o mundo à medida que avança: ela evolui e melhora. Um físico hoje em dia sabe mais sobre física do que Newton sabia, mesmo que ele não seja um cientista tão bom como Newton era. Mas a literatura começa com um possível modelo de experiência,

e aquilo que ela produz é o modelo literário a que chamamos clássico. A literatura não evolui nem melhora nem progride. Poderemos ter no futuro dramaturgos que escreverão peças tão boas como o *Rei Lear*, ainda que elas sejam muito diferentes, mas o drama como um todo nunca será melhor do que o *Rei Lear*. O *Rei Lear* é ele mesmo, no que ao drama diz respeito; tal como o *Rei Édipo*, escrito dois mil anos antes, e ambos serão modelos de escrita dramática enquanto a raça humana perdurar. As condições sociais podem melhorar: a maioria de nós preferiria viver nos Estados Unidos do século XIX do que na Itália do século XIII, e, para grande parte de nós, a celebração da democracia de Whitman faz muito mais sentido do que o Inferno de Dante. Mas daí não decorre que Whitman seja melhor poeta do que Dante: a literatura não se alinha com esse tipo de melhoramentos.

Assim, descobrimos que tudo aquilo que melhora com o tempo, incluindo a ciência, deixa o artista literário de fora deste processo. Os escritores não parecem beneficiar muito com o avanço da ciência, embora prosperem em superstições de todos os tipos. E, no mundo do século XX, certamente não nos voltaríamos para os poetas contemporâneos em busca de orientação ou de liderança. Dificilmente nos socorreríamos de Ezra Pound, com o seu fascismo e crédito social, com o seu confucionismo e antisemitismo. Ou de Yeats, com o seu espiritualismo e fadas e astrologia.



Ou de D. H. Lawrence, que nos dirá que é uma coisa boa para os servos serem açoitados, porque isso restabelece a preciosa corrente de reciprocidade sanguínea entre servo e mestre. Ou de T. S. Eliot, que nos dirá que, para haver uma cultura florescente, devemos educar uma elite, manter a maioria das pessoas a viver no mesmo lugar e jamais desestabilizar a Igreja de Inglaterra. Os romancistas parecem estar um pouco mais próximos do mundo em que vivem, mas não muito mais. Quando os comunistas falam sobre a decadência da cultura burguesa, esse é o tipo de coisa que trazem sempre à baila. Os seus próprios escritores não parecem, no entanto, ser melhores; apenas mais chatos. Portanto, a verdadeira questão é maior do que isso. É possível que a literatura, particularmente a poesia, seja algo que uma civilização científica como a nossa acabará por pôr de lado? O homem sempre quis voar e há milhares de anos fazia esculturas de touros alados e contava histórias sobre pessoas que, com asas artificiais, voavam tão alto que o sol as derretia. Numa peça indiana com quinhentos anos, *Sakuntala*, há um deus que voa por aí numa carruagem, o que, para um leitor moderno, se assemelhará muito a um avião privado. É fascinante que o escritor tivesse tanta imaginação, mas, agora que temos aviões privados, precisaremos nós de tais histórias?

Esta não é uma questão nova: ela foi levantada há cento e cinquenta anos por Thomas Love Peacock,

ele próprio poeta e romancista, e bastante brilhante. Escreveu um ensaio intitulado *Four Ages of Poetry*, em tom irônico, claro, no qual disse que a poesia era o guizo mental que despertou a imaginação da humanidade na sua infância, mas que agora, na era da ciência e da tecnologia, o poeta sobreviveu à sua função social. «Um poeta nos nossos tempos», disse Peacock, «é um semibárbaro numa comunidade civilizada. Ele vive em dias passados. As suas ideias, pensamentos, sentimentos, associações são todos eles modos bárbaros, costumes obsoletos e superstições desacreditadas. A marcha do seu intelecto é como a de um caranguejo, para trás.» O ensaio de Peacock irritou o seu amigo Shelley, que escreveu um outro ensaio, chamado *A Defence of Poetry*, para o refutar. O ensaio de Shelley é um texto maravilhoso, mas não é provável que convença alguém que precise de ser convencido. Despenderei uma boa parte do meu tempo nesta questão da relevância da literatura no mundo de hoje e não posso senão indicar as linhas gerais que a minha resposta tomará. Existem duas questões que posso abordar agora, uma simples, a outra mais complexa.

A questão simples é que a literatura pertence ao mundo que o homem constrói, não ao mundo que vê; ao seu lar, não ao seu meio envolvente. O mundo da literatura é um mundo humano de experiência imediata concreto. O poeta usa imagens e objetos e sensações muito mais do que usa ideias abstratas;

o romancista está preocupado em contar histórias, não em esgrimir argumentos. O mundo da literatura é humano na forma, um mundo onde o sol nasce no oriente e se põe no ocidente, no horizonte de uma terra plana em três dimensões, onde as realidades primárias não são átomos ou elétrons, mas corpos, e as forças primárias não são a energia ou a gravitação, mas o amor e a morte, a paixão e a alegria. Não é surpreendente que os escritores sejam muitas vezes pessoas bastante simples, nem sempre aquilo que entendemos por intelectuais e nem sempre, de forma alguma, mais livres da estupidez ou da perversidade do que qualquer um de nós. O que nos interessa é aquilo que produzem, não aquilo que são, e a poesia, de acordo com Milton, que devia saber do que falava, é «mais simples, sensual e apaixonada» do que a filosofia ou a ciência.

A questão mais complexa leva-nos de volta ao que dissemos quando estávamos naquela ilha dos mares do Sul. A nossa reação emocional em relação ao mundo varia entre «eu gosto disto» e «eu não gosto disto». A primeira delas, já o referimos, era um estado de identidade, uma sensação de que tudo à nossa volta era parte de nós, e a segunda é o estado normal de consciência, ou de separação, onde toda a arte e toda a ciência começam. A arte começa assim que o «eu não gosto disto» se transforma em «não era assim que eu imaginaria isto». Observamos, de passagem, que as mentes criativas e as mentes neuróticas têm muito em

comum. Ambas estão descontentes com o que veem; ambas acreditam que algo diferente deveria estar lá e tentam fingir que está lá ou fazer que esteja lá. As diferenças são mais importantes, mas ainda não estamos preparados para elas.

Ao nível da consciência comum, o homem individual é o centro de tudo, rodeado por todos os lados por aquilo que ele não é. Ao nível do sentido prático, ou da civilização, há uma circunferência humana, um pequeno mundo cultivado com uma forma humana, separado por uma vedação da selva e dentro do mar e do céu. Mas na imaginação vale tudo o que possa ser imaginado, e o limite da imaginação é um mundo totalmente humano. Aqui, recuperamos, em plena consciência, esse perdido sentido original da identidade com o nosso meio envolvente, onde não existe nada fora da mente do homem, ou algo idêntico à mente do homem. As religiões oferecem-nos visões de céus ou paraísos eternos e infinitos que têm a forma das cidades e dos jardins da civilização humana, como Jerusalém e o Éden da Bíblia, completamente separados do estado de frustração e de miséria que tão amplamente grassam na vida de todos os dias.

Essas visões enquanto manifestações da religião não nos dizem respeito, mas indicam quais são os limites da imaginação. Indicam também que no mundo humano a imaginação não tem limites, se é que me estão a seguir. Dissemos que o desejo de

voar produziu a aeronave. Mas as pessoas não entram nos aviões porque querem voar; entram nos aviões porque querem chegar mais depressa a outro lugar. Aquilo que produziu a aeronave não foi tanto o desejo de voar, mas um sinal de rebelião contra a tirania do tempo e do espaço. E esse é um processo que nunca poderá parar, por mais alto que os nossos Titovs e Glenns cheguem.

Para cada uma destas seis palestras, fui buscar o título a uma obra de literatura, e o meu título para esta é «O motivo para a metáfora», retirado de um poema de Wallace Stevens. Eis o poema:

No outono gostamos de estar debaixo das árvores,  
Por uma semimorte que há em tudo.  
O vento move-se como um coxo entre a folhagem  
E repete palavras sem sentido.

Assim, também, fomos felizes na primavera,  
Pelas meias cores das coisas às metades,  
O céu um pouco mais brilhante, nuvens derretendo,  
O simples pássaro, a lua obscura —

A lua obscura iluminando um mundo obscuro  
De coisas que nunca seriam bem expressas,  
Onde tu próprio nunca foste bem tu mesmo  
E não quiseste ou tiveste [de] ser,

Desejando a exaltante mudança:  
O motivo para a metáfora retraindo-se  
Ao peso do meio-dia inicial,  
O ABC do ser,

O rubro humor, o martelar  
Do vermelho e do azul, o som áspero —  
Em vez de sugestões, o aço — o clarão,  
O arrogante e vital, o fatal dominante X.<sup>1</sup>

Aquilo a que Stevens chama o «peso do meio-dia inicial», o «ABC do ser» e o «dominante X» é o mundo objetivo, o mundo colocado ali contra nós. Fora da literatura, o principal motivo para alguém escrever é o de descrever este mundo. Mas a própria literatura usa a linguagem de uma forma que associa as nossas mentes a si. Mal utilizamos a linguagem associativa, começamos a usar figuras de retórica. Se dissermos que este discurso é seco e boto, estamos a usar figuras, associando-o ao pão e às facas de pão. Há dois tipos principais de associação, a analogia e a identidade, uma coisa que é semelhante a outra e uma coisa que é a outra. Podemos dizer, juntamente com Burns: «O meu amor é como uma rosa vermelha, vermelha», ou podemos dizer, com Shakespeare:

---

<sup>1</sup> STEVENS, Wallace, *Antologia*, tradução e introdução de Maria Andresen de Sousa, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2005, p. 99. [N. do T.]

Tu que és do mundo juvenil ornamento,  
Arauto que anuncia a primaveril beleza.<sup>2</sup>

Uma produz a figura de retórica chamada símile; a outra produz a figura chamada metáfora.

Na escrita descritiva, é preciso ter cuidado com a linguagem associativa. Cedo descobriremos que a analogia, ou a similitude com outra coisa, é algo muito difícil de manusear em linguagem descritiva, porque as diferenças são tão importantes como as semelhanças. Quanto à metáfora, na qual, de facto, se diz «isto é aquilo», estamos a virar por completo as costas à lógica e à razão, porque, logicamente, duas coisas nunca podem ser a mesma coisa e, ainda assim, continuarem a ser duas coisas. O poeta, contudo, lança mão destas duas rudes, primitivas e arcaicas formas de pensamento com o maior dos à-vontades, porque o seu trabalho não é descrever a natureza, mas mostrar-nos um mundo completamente absorvido e possuído pela mente humana. Assim sendo, ele produz aquilo a que Baudelaire chamou uma «magia sugestiva que inclui, ao mesmo tempo, objeto e sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista». O motivo para a metáfora, de acordo com Wallace Stevens, é um desejo

---

<sup>2</sup> SHAKESPEARE, William, *Os Sonetos*, tradução, introdução e notas de António Simões e M. Gomes da Torre, Lisboa, Relógio D'Água, 2019, p. 25. [N. do T.]

de associar e, por fim, de identificar a mente humana com aquilo que acontece fora dela, porque a única alegria genuína que se pode ter advém daqueles raros momentos em que sentimos que, embora possamos saber em parte, como diz Paulo, somos também uma parte daquilo que sabemos.