

ANDRÉ CECHINEL

O REFERENTE ERRANTE
***The Waste Land* e sua Máquina de Teses**

Doutorado em Teoria Literária

UFSC
2011



Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
Centro de Comunicação e Expressão - CCE
Programa de Pós-Graduação em Literatura - PPGL

ANDRÉ CECHINEL

O REFERENTE ERRANTE
The Waste Land e sua Máquina de Teses

Texto apresentado ao Programa de Pós
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina,
como requisito para obtenção do grau de
Doutor em Teoria Literária, sob
orientação do Prof. Dr. Sérgio Luiz
Rodrigues Medeiros

Florianópolis, 2011.

Agradecimentos

Agradeço aos meus amigos e familiares pelo carinho e apoio durante os quatro anos de Doutorado. Sou grato, em particular, ao professor Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, que me orienta com atenção e erudição há tantos anos, e à minha namorada, Michelle Maria Stakonski, inspiradora de vários dos adjetivos que ela mesma eliminou na revisão do texto.

Esta pesquisa foi desenvolvida com o apoio da bolsa de estudos concedida pelo CNPq e da bolsa sanduíche concedida pela Capes.

Dans la forêt enchantée du Langage, les poètes vont tout exprès pour se perdre, et s’y enivrer d’égarement, cherchant les carrefours de signification, les échos imprévus, les rencontres étranges ; ils n’en craignent ni les détours, ni les surprises, ni les ténèbres ; – mais le veneur qui s’y excite à courre la « vérité », à suivre une voie unique et continue, dont chaque élément soit le seul qu’il doive prendre pour ne perdre ni la piste, ni le gain du chemin parcouru, s’expose à ne capturer enfin que son ombre. Gigantesque, parfois ; mais ombre tout de même.¹
(Paul Valéry – “Discours sur l’Esthétique”)

¹ “Na floresta encantada da Linguagem, os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extravio, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevisíveis, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas – mas o visitante que se afana em perseguir a 'verdade', em seguir uma via única e contínua, onde cada elemento é o único que deve tomar para não perder a pista nem anular a distância percorrida, está exposto a não capturar, afinal, senão sua própria sombra. Gigantesca, às vezes; mas sempre sombra”. VALÉRY, Paul. “Discurso sobre a Estética”. Tradução de Eduardo Viveiros de Castro. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes* – Vol. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 15 – 34.

Resumo

Esta investigação debruça-se sobre as “Notes on *The Waste Land*” (“Notas sobre *The Waste Land*), de T. S. Eliot, a fim de colocar em xeque sua suposta função explicativa. Em outras palavras, defende-se aqui a tese de que as notas de Eliot não operam como mapa interpretativo do poema; pelo contrário, valem-se de uma posição limítrofe para complicar todo gesto analítico, inclusive aquele por elas a princípio fundado. As “Notas sobre *The Waste Land*” ironizam o próprio dispositivo acadêmico que lhes serve de base para exercer seu pretenso papel esclarecedor. Para defender tal argumento, cada um dos cinco capítulos do presente trabalho parte de uma das notas do poeta e investiga o adiamento interpretativo resultante do choque entre os versos e a “autoanálise” ali proposta. Uma vez que as “Notes on *The Waste Land*” afastam-se do intuito elucidativo que lhes foi designado, cabe, portanto, associá-las ao mesmo procedimento crítico que fundou as noções de “paideuma” e “tradição”. A rigor, parece-nos que estamos diante de mais uma das moedas falsas do modernismo.

Palavras-chave: T. S. Eliot; *The Waste Land*; notas.

Abstract

This study questions the explicative function of the “Notes on *The Waste Land*,” by T. S. Eliot. The hypothesis is that Eliot’s notes do not work as an interpretative map of the poem; rather, they take advantage of their borderline position to complicate every analytic attempt, including the one they apparently present. The “Notes on *The Waste Land*” parody the very academic network that allows them to play their alleged clarifying role. For the purpose of advancing this line of thought, each of the five chapters of the study starts from one of the poet’s notes and investigates the interpretative postponement resulting from the clash between the verses and the “self-analysis” there offered. As the “Notes on *The Waste Land*” are far from fulfilling the function for which they were envisaged, it is important, therefore, to link them to the same literary procedure that introduced notions such as “paideuma” and “tradition.” In fact, the thesis reveals the possibility that the notes themselves may be another modernist counterfeit coin.

Keywords: T. S. Eliot; *The Waste Land*; notes.

Sumário

Prólogo	9
Introdução	13
I – Enciclopédias: Weston, Frazer	31
II – O Terceiro Expedicionário	53
III – Escuridão Absoluta: Bradley	75
IV – A Fortuna do Tarot	94
V – À Hora Violácea: Tirésias	114
Considerações Finais	133
Referências	144

Prólogo

“(Those are pearls that were his eyes. Look!)”.² O verso aparece em *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot, em dois momentos distintos: na primeira seção, “The Burial of the Dead” (“O Enterro dos Mortos”), verso 48, e na segunda seção, “A Game of Chess” (“Uma Partida de Xadrez”), verso 125, dessa vez com uma leve alteração, “Those are pearls that were his eyes”, somente. Nas notas “explicativas” – entenderemos o porquê das aspas posteriormente – que T. S. Eliot adicionou ao poema, as alusões à peça *The Tempest* são constantes, como vemos nos versos 192 e 257. Embora Eliot não nos conduza, neste instante, à obra de Shakespeare, a referência parece novamente explícita: “Those are pearls that were his eyes” repete literalmente uma das linhas da célebre canção de Ariel a Ferdinand, presente na segunda cena do primeiro ato de *A Tempestade*. A canção, como sabemos, fala das supostas transformações sofridas pelo corpo de Alonso, pai de Ferdinand, após seu (também suposto) afogamento. O mar é o território da reapropriação por excelência, e tudo que ali se perde ganha nova vida, reorganiza-se num complexo ainda mais rico:

ARIEL (*sings*)
Full fathom five thy father lies,
Of his bones are coral made.
Those are pearls that were his eyes,
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell.³

Tematicamente, pois, a aparição da peça de Shakespeare pode ser rapidamente associada à imagem do naufrágio presente na quarta seção de *The Waste Land*, “Death by Water” (“Morte por Água”). É essa a aproximação que domina a fala da crítica acerca da relação entre *The*

² Na tradução de Ivan Junqueira, que será utilizada neste texto em notas de rodapé, “(Estas são as pérolas que foram seus olhos. Olha!)”. ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. 1 – Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

³ “Teu pai está a cinco braças. / Dos ossos nasceu coral, / dos olhos, pérolas baças. / Tudo nele é perenal; / mas em algo peregrino / transforma-o o mar de contínuo. / O sino das ninfas soa”. SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1957, p. 57.

Tempest e o poema de Eliot: nas palavras de Grover Smith, crítico pertencente à mais ortodoxa linha de interpretação referencial do poema, “o verso de *A Tempestade* anuncia a seção “Death by Water”, e opõe à morte que ali ocorre a “morte” regeneradora do pai de Ferdinand, Alonso, cujos olhos, de acordo com Ariel, transformaram-se em pérolas, símbolo do renascimento”.⁴ Além de reafirmar a oposição passado glorioso/presente decadente, que durante décadas dominou as leituras de *The Waste Land*, a abordagem de Smith recorre ao poder cristalizador dos símbolos: na presença de qualquer impasse, basta indicar uma referência implícita ou atribuir um valor simbólico, garantindo assim a consistência da leitura. O paralelo entre *The Tempest* e *The Waste Land* sacia, pois, o desejo crítico de localizar, expresso, nesse caso, na ressonância associativa do naufrágio.

A interpretação referencial “incentivada” por Eliot em suas “Notes on *The Waste Land*”, no entanto, pode revelar-se no final da jornada como o mapa que orienta os marinheiros em *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carroll: um mapa que todos podem entender, “A perfect and absolute blank!”.⁵ Em outras palavras, Eliot traça um esboço das várias referências por ele utilizadas na composição do poema de 1922, sem, contudo, deixar claro de que maneira devemos dispor dessas informações. A partir das alusões explicitadas pelo autor, pode-se criar infinitas hipóteses interpretativas, todas igualmente consistentes, mesmo se diametralmente opostas. É possível acentuar ou apagar a relevância de uma passagem em nome de uma tese pautada na referencialidade das “Notas sobre *The Waste Land*”. Vimos acima, por exemplo, que *The Tempest* surge como pano de fundo para vários dos eventos narrados no poema; ainda assim, até que ponto devemos adentrar a peça de Shakespeare? Estamos realmente diante de uma narrativa centrada num naufrágio? O que Eliot deseja que vejamos no paralelo por ele estabelecido? Em resumo, qual o limite ao confrontarmos a canção de Ariel a Ferdinand e “Those are pearls that were his eyes”? Para esclarecer a relevância das questões, voltemos à obra de Shakespeare, investindo agora em outros detalhes.

No livro *Shakespeare: The Invention of the Human*, Harold Bloom comenta que *The Tempest* é uma peça praticamente desprovida

⁴ SMITH, Grover. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1956, p. 82.

⁵ “Um branco perfeito e absoluto!”.

de enredo. Esse esvaziamento contextual ganha importância na relação Eliot/Shakespeare quando lembramos que a tempestade, que dá título à obra, “é provocada por Ariel, sendo, acima de tudo, uma ficção, em que os naufragos sequer se molham”.⁶ Ora, podemos concluir, dessa forma, que *A Tempestade* encena, em primeiro lugar, um falso acontecimento; é uma peça em que, como diz Bloom, tudo se dissolve, exceto o mar. A imagem do naufrágio opera como metáfora para algo mais relevante, ou seja, um evento manipulado pela ação de forças mágicas; Ariel é um ser mágico, espírito do ar cativo de Prospero. Tempestade sob encomenda: Ariel provoca o naufrágio a pedido do último e em troca de sua liberdade futura. Não há afogamento, logo, não há transformação. Colin McGinn lê *The Tempest* como uma peça sobre “a tempestade da linguagem”.⁷ uma peça composta não de imagens, mas de ruídos. Essas leituras acentuam uma outra dimensão da relação *The Waste Land/The Tempest*, deixada de lado na análise antes proposta, porém não menos importante.

Como dito, as “Notas sobre *The Waste Land*” nos abandonam no meio do caminho; não seriam elas também uma espécie de falso acontecimento, tal qual as transformações anunciadas por Ariel? As palavras de Gregory Jay são exatas: as alusões à canção de Ariel no poema de Eliot criam “uma série de densos palimpsestos interpretativos. [...] Chega um momento em que a canção significa tantas coisas diferentes que já não sabemos mais o que ela significava originalmente”.⁸ De um lado, então, a convergência entre Shakespeare e Eliot se dá a partir das imagens do naufrágio, da transformação por afogamento; de outro, o contato assume um caráter metatextual, e não temático: ruídos, dissolução do enredo. Ao leitor que percebe as diferentes vias interpretativas, entretanto, somente um gesto lhe parece convincente, e isso ocorre, como disse Jay, a partir do apagamento parcial do texto original, isto é, da suspensão do próprio movimento interpretativo fundado na suposta normatividade das notas de Eliot. Logicamente, esse recuo nos leva inclusive a repensar qual seria o

⁶ BLOOM, Harold. *Shakespeare: A Invenção do Humano*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 814.

⁷ MCGINN, Colin. *Shakespeare’s Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*. Harper Collins e-books, 2007, p. 136.

⁸ JAY, Gregory. *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1983, p. 54.

verdadeiro papel das “Notes on *The Waste Land*”, a seção secreta do poema.

“Nunca se comprometa com um queijo sem antes examiná-lo – T. S. Eliot, 1956”. É com essa epígrafe que Hugh Kenner abre o livro *The Invisible Poet: T. S. Eliot* (1959). O título é sintomático: pela primeira vez Eliot é reconhecido negativamente, não como agente de uma sólida teoria poética, mas sim como poeta invisível, irrastrável. Conforme nos lembra o autor, quando uma análise intrincada de um de seus poemas lhe era exposta, Eliot por vezes simplesmente dizia: “não sabia que eu havia sido tão inteligente”, furtando-se a qualquer sistematização. Em seu livro, Kenner abandona parcialmente a rigidez interpretativa para abrir espaço a um personagem que, indiferente ao papel sacerdotal que lhe fora imposto, por exemplo, pelos *New Critics*, simula identidades estáveis para depois ironizá-las. Infelizmente, ao aconselhar o leitor a livrar-se das “Notes on *The Waste Land*” – “de fato, deveríamos até onde possível descartar as notas; elas há décadas prejudicam as discussões sobre o poema”⁹ –, Kenner não soube ver a posição limítrofe das observações de Eliot como parte dessa invisibilidade.

O presente trabalho ocupa-se não das razões que levaram Eliot a adicionar as “Notas sobre *The Waste Land*”, questão tantas vezes discutida e cujas conclusões apenas reafirmam a invisibilidade anunciada por Kenner, mas sim do modo como a relação entre as notas e o poema propriamente dito (assumindo artificialmente essa separação, pois é da dificuldade de estabelecer os limites dessa “zona neutra” que nasce o debate) suspende, ou melhor, problematiza o próprio movimento interpretativo, em vez de facilitá-lo.

⁹ KENNER, Hugh. *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1959, p. 150.

Introdução

A epígrafe de *The Waste Land*, extraída de Petrônio, nos relata o seguinte: “Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent. *Σίβυλλα τί θέλεις*, respondebat illa *ἀποθανεῖν θέλω*”. Essa sensação de estrangeirismo, provocada pela aparição do grego e do latim em meio a versos de língua inglesa, é fundamental para o poema, e seria apagada com uma simples tradução. Dessa forma, se *The Waste Land* abre evocando o “outro”, analisar a citação levando em conta somente seu equivalente num segundo idioma não nos basta; além de seu significado quando traduzida, a passagem deve ser considerada também em sua figuração inicial e nos efeitos que decorrem desse choque de horizontes. Segue a passagem de *Satiricon* vertida para o português: “E a Sibila, então? Em Cumas eu mesmo cheguei a vê-la com meus próprios olhos, dependurada numa garrafa. E como os garotos lhe dissessem 'Sibila, que queres?', ela respondia 'Quero morrer!'”.¹⁰ Como se vê, o efeito é diferente quando nos deparamos com a tradução do excerto, e isso, pode-se dizer, independe do nosso conhecimento de latim ou grego. Assim, qualquer análise que se dê via tradução penderá para o lado temático, e não para a Babel que inaugura *The Waste Land*.

As leituras mais recorrentes da epígrafe selecionada por Eliot pouco se desviam dos comentários iniciais feitos quando da publicação do poema. Edmund Wilson, por exemplo, em texto de 1922, sustenta que as palavras da Sibila projetam o tema da ciclicidade histórica: “a vida não somente é estéril e fútil, como os homens já provaram sua esterilidade e futilidade mais de mil vezes”.¹¹ A rigor, Wilson nos conduz não ao livro de Petrônio, mas ao próprio mito da Sibila de Cumas como descrito, entre outros, nas *Metamorfoses*, de Ovídio. É comum vermos esse redirecionamento referencial nas análises da epígrafe de *The Waste Land*, um deslocamento de Petrônio a Ovídio. Alguns críticos insinuam, inclusive, que Eliot nos remete impropriamente a *Satiricon*, e responsabilizam Ezra Pound pela escolha indevida da epígrafe, como veremos mais adiante.

Seja como for, o mito da Sibila, tal como narrado nas

¹⁰ PETRÔNIO. *Satiricon*. São Paulo: Cosac-Naify, 2008, p. 68

¹¹ In: BROOKER, Jewel Spears (ed.). *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 84.

Metamorfoses, introduz um corpo decadente, punido por uma divindade, porém dotado da fala profética. Apolo prometeu satisfazer o desejo maior da Sibila, ou seja, conceder-lhe a vida eterna, em troca de seu amor. A Sibila apontou para um montinho de areia e pediu a Apolo para que cada grão representasse um dos anos de sua vida, e teve sua vontade realizada. No entanto, negando-lhe posteriormente seu amor, a Sibila foi punida com o próprio peso dos anos, pois, ao desejar a vida eterna, esquecera de solicitar também a juventude perpétua. A longevidade, entretanto, trouxe respeito às palavras da Sibila, que passou a ser consultada como um oráculo. A história de Ovídio apresenta uma vida que já se arrasta por setecentos anos, e que durará mais trezentos, presa a um corpo em declínio constante:

Agora meus dias felizes
Se foram, a idade chegou,
E vai durar muito tempo ainda.
Tenho setecentos anos,
Mais trezentos à frente, até igualar
O número de grãos de areia daquele monte.
Chegará o tempo
Em que estarei reduzida a quase nada.¹²

A melancolia que domina o mito da Sibila ajusta-se de imediato às leituras iniciais de *The Waste Land*, como visto anteriormente. Ainda assim, devemos retornar ao desvio antes mencionado, de Petrônio a Ovídio. A epígrafe de Eliot nos remete a Petrônio, e em *Satiricon* não há nada que se assemelhe ao mito da Sibila conforme narrado por Ovídio. Pelo contrário, o excerto, lido contextualmente, nos coloca em meio ao célebre banquete de Trimalquião, e esse dado problematiza uma investigação estritamente voltada para o mito da Sibila. Deve estar claro que, como avisa Richard Sullivan, Eliot utiliza sua epígrafe de modo bastante particular; em outras palavras, “enquanto o uso tradicional da epígrafe delimita as possibilidades do poema, reduzindo-o a uma ideia específica, o modo como Eliot se apropria da técnica em *The Waste land* (como em outros lugares) confere uma série de escolhas finita porém

¹² OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003, pp. 286 – 287.

inespecífica”.¹³ Ou seja, a vagueza da passagem de *Satiricon* nos leva a lugares diversos e, por vezes, contraditórios. Resta saber se o percurso temático é mais seguro que o recuo interpretativo que resulta dessa multiplicidade de escolhas.

O autor da frase que dá origem à epígrafe de Eliot é o personagem Trimalquião, que entra em cena no vigésimo sétimo capítulo de *Satiricon*. Sua casa, local onde se passa o famoso banquete, é marcada pelos excessos: “seria preciso muito tempo para contar as excentricidades que chamaram nossa atenção”,¹⁴ diz o narrador e protagonista do livro, Encólpio. Os exageros da casa ilustram, a bem da verdade, os exageros do próprio anfitrião do banquete: “e para não mostrar apenas essas riquezas, descobriu o braço direito, adornado por um bracelete de ouro e uma braçadeira de marfim fechada por uma lâmina brilhante”.¹⁵ Pratos exóticos são conduzidos à mesa por escravos temerosos, cuja prontidão serve ao propósito de evitar as constantes bofetadas de Trimalquião. Dentre as máximas do anfitrião, encontramos frases como esta: “vão por mim: se os gases vão para a cabeça, dão uma tremedeira no corpo todo. Sei de muitos que morreram assim, já que não quiseram dizer a verdade a si mesmos”.¹⁶ E para mostrar sua erudição, Trimalquião interrompe a narrativa recém iniciada de Agamêmnon – “um pobre e um rico eram inimigos” – e pergunta, “o que é um pobre?”, como se assim tocasse a mais alta metafísica. É logo após essa conversa, enfim, que surge a passagem sobre a Sibila recortada por Eliot. Em meio à exposição de sua apurada educação – “conheces a fábula de Ulisses, como o Ciclope torceu-lhe o polegar com tenazes? Quantas vezes li tudo isso em Homero, quando era menino!” –, Trimalquião anuncia: “E a Sibila, então? Em Cumas eu mesmo cheguei a vê-la com meus próprios olhos, dependurada numa garrafa. E como os garotos lhe dissessem 'Sibila, que queres?', ela respondia 'Quero morrer!’”

A discussão agora afasta-se da melancolia assinalada por Wilson para aproximar-se de sentidos menos explícitos, resultantes de um problema referencial. Para Sullivan, a epígrafe pode nos levar a diversos lugares; porém, “quando lida fora de contexto, a citação reforça o tom

¹³ SULLIVAN, Richard A. “The Sibyl and the Voice: Eliot's Epigraphs to *The Waste Land*”. In: *Yeats Eliot Review* – Vol. 7, Nos. 1 and 2 (Double Issue), 1982, p. 20.

¹⁴ PETRÔNIO, 2008, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

profético”,¹⁷ que culmina, aliás, na morte por água (afogamento) antes aludida. O problema assemelha-se ao debate iniciado no prólogo, isto é, até que ponto devemos avançar na leitura referencialmente. Por um lado, Wilson não capta a comicidade do banquete de Trimalquião; por outro, é possível que esse lado jocoso seja menos ressonante que o confronto entre o mito da Sibila e os versos de *The Waste Land*. De todo modo, parece que Eliot joga repetidamente com as diversas possibilidades oferecidas por uma alusão, como se buscasse uma leitura menos classificatória e mais atenta para os seus próprios métodos.

Logo após a fala de Trimalquião, Encólpio dá seguimento à narrativa: “Trimalquião ainda não havia soltado tudo o que tinha para dizer [*Nondum efflaverat omnia*] quando uma bandeja com um enorme de um porco ocupou toda a mesa”. Novamente, são as extravagâncias do anfitrião, os excessos dos relatos, que chamam a atenção do narrador, e não a veracidade dos fatos. Desse modo, conforme observa M. A. R. Habib, “a história da Sibila, assim narrada, não merece confiança, recontada por um notável mentiroso e pretense astrônomo. A profetisa foi reduzida a uma figura cômica e lamentável”.¹⁸ Em outras palavras, a leitura contextual da epígrafe de *The Waste Land* nos permite dizer que estamos diante de um conflito de vozes, diante de uma fala redutora e pouco confiável – talvez a epígrafe esteja simulando as próprias armadilhas do discurso de Trimalquião. A desordem e o erro são marcas inapagáveis da fala do anfitrião; como comenta Michael Heseltine, tradutor de Petronius para o inglês, “ele possui duas bibliotecas, uma de grego e uma de latim, e a mitologia percorre sua mente de modo incorrigivelmente confuso”.¹⁹ Essa mitologia imprecisa incide diretamente sobre *The Waste Land*, já que a epígrafe resgata (de modo vago) o mito da Sibila. Segundo Sullivan, “Trimalquião é conhecido por seus erros de referência literária – com o intuito de impressionar os demais, acaba apenas revelando comicamente sua ignorância”.²⁰

Em vez de uma epígrafe explicativa, temos um problema referencial de difícil formulação, mas que pode nos ajudar a compreender as diversas facetas da “invisibilidade” de Eliot.

¹⁷ SULLIVAN, Richard A., 1982, p. 24.

¹⁸ HABIB, M. A. R. *The Early T. S. Eliot and Western Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 233.

¹⁹ PETRONIUS. *Satyricon*. With an English Translation by Michael Heseltine. London: William Heinemann, 1925, p. xii.

²⁰ SULLIVAN, Richard A., 1982, p. 25.

Curiosamente, em 1996 o latinista Gian Biagio Conte publicou o livro intitulado *The Hidden Author (O Autor Oculto)*, referindo-se ao *Satiricon* de Petrônio. A tese fundamental do autor diz respeito à crítica à cultura escolástica que se oculta por trás da comicidade dos episódios de *Satiricon*. Para Conte, “o autor situa-se nos limites da história, convidando seu leitor a rir da obsessão por grandeza que domina uma cultura declamatória, escolástica”.²¹ Seus personagens seriam marionetes num teatro que encenaria o exibicionismo intelectual despido de adornos. Em Eliot, paralelamente, para além dos diversos percursos interpretativos sugeridos pela epígrafe, temos a sensação de que estamos perante uma peça cuja encenação dramatiza a parcialidade de todo gesto interpretativo. Somos as marionetes de um autor oculto que, como Petrônio, zomba do nosso desejo de sistematizar.

Há um fantasma que assombra *The Waste Land*, e, por incrível que pareça, é o fantasma de si mesmo. Em 1971, Valerie Eliot publicou a versão inicial do poema de Eliot, incluindo as anotações, ou melhor, os cortes sugeridos por Pound em sua “revisão”.²² Como se sabe, após a leitura do autor dos *Cantos*, *The Waste Land* foi reduzido a cerca de metade de seus versos anteriores, totalizando as 434 linhas da edição de 1922. O debate sobre a intervenção de Pound, que até então se pautava em elementos vagos, ganhou concretude: a crítica poderia enfim ver até que ponto as pretensões iniciais de Eliot foram abandonadas na versão mais conhecida de *The Waste Land*. Para uns, *The Waste Land* transformou-se “num poema melhor após os conselhos de Pound, embora a versão dos manuscritos não seja diferente, em sua entelégua, da versão publicada”.²³ Já outros defendem que “o trabalho editorial de Pound eliminou a maioria das referências sublitterárias de *The Waste Land*, [...] deixando intactos apenas seu internacionalismo e

²¹ CONTE, Gian Biagio. *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' Satyricon*. Los Angeles: University of California Press, 1996, p. viii.

²² ELIOT, T. S. *The Waste Land – A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Edited and with an Introduction by Valerie Eliot. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

²³ DAVIDSON, Harriet. *T. S. Eliot and Hermeneutics: Absence and Interpretation in The Waste Land*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1985, p. 211.

historicismo”.²⁴ Mais uma vez, com os rastros de um “poderia ter sido”, caminhos e posições multiplicam-se *ad infinitum*.

Embora a publicação do livro de Valerie Eliot tenha redimensionado a discussão sobre o poema, vale ressaltar que, na realidade, estamos diante não de um original apagado, mas sim de um “original” entre outros possíveis. Essa diferenciação é fundamental, pois o que transforma os manuscritos num parâmetro de comparação – o que “é”/o que “poderia ter sido” – é, na realidade, um gesto normativo posterior, ou seja, sua aparição em 1971. Não restam dúvidas de que toda publicação é uma ação normativa, que de alguma forma reduz o que “poderia ter sido” a um produto final. Em outras palavras, todo poema (ou texto) é perseguido por uma incompletude anterior suprimida na edição final, e geralmente irre recuperável. Como argumenta Helen Gardner, “sem Pound, *The Waste Land* teria sido bem diferente do que é, mas não devemos por isso concluir que seria como o manuscrito, e que Eliot não o teria revisado drasticamente antes de sua publicação”.²⁵ Colocado de outro modo, o livro publicado por Valerie Eliot apenas capta um momento específico do percurso sinuoso do poema até sua primeira edição. A poesia de Eliot recombina fragmentos para formar totalidades provisórias, e dessa forma os “originais”, os rascunhos, espalham-se indefinidamente.

As cartas trocadas entre Pound e Eliot durante o período de composição do poema, entre outros tópicos, discutem o problema da epígrafe para *The Waste Land*. Eliot pretendia abrir seus versos com a seguinte passagem, extraída do livro *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad: “Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision, - he cried out twice, a cry that was no more than a breath – 'The horror! The horror!'”.²⁶ A epígrafe de *Satiricon* foi escolhida somente após Pound

²⁴ CHINITZ, David E. *T. S. Eliot and the Cultural Divide*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, p. 41.

²⁵ GARDNER, Helen. “*The Waste Land*: Paris 1922”. In: LITZ, A. Walton (ed.). *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*. 2nd. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974, p. 75.

²⁶ “Estaria ele revivendo a vida em todo o seu pormenor, com seus desejos, tentações e renúncias naquele supremo instante, de total conhecimento? Soltou um grito sussurrado a alguma imagem, a alguma visão – gritou duas vezes, um grito que não passava de um suspiro... 'O horror! O horror!'”. CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Tradução de Juliana L. Freitas. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 123.

questionar, em carta datada de 24 de janeiro de 1922, a presença de Conrad no poema: “não creio que Conrad sustente o peso da citação”, avalia Pound.²⁷ Em sua réplica, possivelmente datada de 26 de janeiro, Eliot busca compreender o parecer do revisor: “Você sugere não citar Conrad, ou simplesmente não colocar seu nome sob a passagem? É a mais apropriada que pude encontrar, e de certa forma elucidativa”.²⁸ Finalmente, na tréplica (27? de janeiro), Pound encerra o assunto: “Faça o que quiser... Quem sou eu para retirar de Conrad sua coroa de louros?”.²⁹ Passou-se a coroa de Conrad, contudo, às mãos de Petrônio.

Em linhas gerais, *Heart of Darkness* concentra-se na narrativa de Charlie Marlow em torno da viagem exploratória por ele realizada ao Congo Belga. Em sua jornada, Marlow constata que os propósitos coloniais europeus, “nobres” no papel, confundem-se pouco a pouco com as trevas africanas. Ao perceber a devastação causada pelo esquema colonial, o rígido corte entre luminosidade e escuridão, inquestionável para ele até então, cai por terra, e a luz transforma-se ela própria num elemento destrutivo, causa de uma cegueira generalizada. O ápice da narrativa está no encontro entre Marlow e Kurtz, chefe do “Posto Interior” (“Inner Station”) e figura cuja reputação é de conhecimento geral na região. Quando Marlow enfim o avista, Kurtz está com a saúde bastante debilitada, e é em meio ao seu último delírio que pronuncia as célebres palavras: “The horror! The horror!”. O “horror” capturado por Kurtz sugere uma imagem totalizante de autorreconhecimento, que antecede a morte e que possivelmente só nasce num instante de estrangeirismo total – esse “horror” é, logicamente, o horror do qual ele mesmo participa ativamente através da maquinaria colonial.

A princípio, o livro de Conrad assim resumido aproxima-se, via Eliot, muito mais do mito da Sibila lido em Ovídio que das aventuras de Encólpio contadas em *Satiricon*. Entre as analogias mais evidentes, destacam-se o corpo enfraquecido e o momento de revelação final – “O horror! O horror”, na fala de Kurtz, “Quero morrer”, na expressão da

²⁷ ELIOT, T. S. *The Letters of T. S. Eliot, Vol. 1, 1898-1922*. Edited by Valerie Eliot. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988, p. 497.

²⁸ *Ibid.*, p. 504.

²⁹ *Ibid.*, p. 505.

Sibila. Em ambos os casos o limite do corpo está posto, e juntamente com esse limite testemunhamos a conversão gradativa de um impulso “positivo” em sofrimento: a vontade de viver eternamente revela-se uma maldição, e o desejo colonial converte a luz em escuridão. Em resumo, ao evocar temas como morte, vidência e revelação, os excertos extraídos de Conrad e Petrônio (passando por Ovídio) apontariam a dimensão “imprópria” de *The Waste Land*. De acordo com Manju Jain, por exemplo, a citação de Conrad como epígrafe “teria enfatizado o tema do autoconhecimento no poema. Eliot admirava Conrad por sua evocação do mal em *Heart of Darkness*”.³⁰

Certas leituras do livro de Conrad, por outro lado, enfatizam um aspecto da narratividade que pode ser de interesse quando confrontado com *The Waste Land*, aproximando *Heart of Darkness* inclusive do tema da suspensão do ato interpretativo antes mencionado. Trata-se, como no caso do banquete de Trimalquião, das diferentes vozes que recebem, reinterpretem e repassam os eventos, ou seja, filtros narrativos que impedem o acesso direto a uma informação “pura”. Embora Marlow seja a voz dominante ao longo dos três capítulos, o narrador de *Heart of Darkness* é, a rigor, um personagem sem nome que reproduz a história que lhe é contada, e por essa razão, sempre que Marlow inicia sua fala, vemos as aspas abrirem-se para marcar sua posição secundária no plano narrativo. No ensaio intitulado “Um Relatório Ilegível: *Heart of Darkness*, de Conrad”, Peter Brooks atesta que o livro “ocupa-se da tentativa de recuperar a história de uma pessoa a partir da narrativa de outra, dentro de um contexto que complica ainda mais as relações entre atores, narradores e ouvintes”.³¹ Há uma narratividade que se desdobra repetidas vezes, produzindo um jogo de pontos de vista cujo resultado final é a contaminação da fala – cada narrador reconta o que lhe interessa. Cabe ao leitor voltar-se para as próprias escolhas dos narradores, para assim recuperar a inconclusividade constitutiva de *Heart of Darkness*.

De um relato voltado para o momento de revelação final que beira a visão profética – o “horror” que confunde luz e escuridão e denuncia o colonialismo europeu –, passamos a uma história que

³⁰ JAIN, Manju. *A Critical Reading of the Selected Poems of T. S. Eliot*. New Delhi: Oxford University Press, 1991, p. 150.

³¹ BROOKS, Peter. “An Unreadable Report: Conrad's *Heart of Darkness*”. In: GOONETILLEKE, D. C. R. A. (ed.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. London and New York: Routledge, 2007, p. 114.

interroga justamente a referencialidade do “horror” que parece seu ponto máximo, seu anúncio final. Colocado de outra forma, esse “horror” ganha nova potencialidade devido à suspensão parcial de seu referente; sabemos que o horror é verdadeiro, pois o texto nos faz senti-lo, mas não conhecemos com precisão qual sua origem, uma vez que os filtros narrativos interpretam os fatos de antemão, deixando-nos acompanhados apenas de hipóteses inconclusivas. Para exemplificar, na formulação de John G. Peters, Conrad “expande o papel da narratividade de tal modo que vemos nascer uma disparidade entre o modo como Marlow e o narrador central percebem os eventos”.³² Para o leitor, portanto, há um horror que movimenta os acontecimentos, mas a força desse horror é tamanha que ele se furta a qualquer proposta de decodificá-lo num discurso explicativo. Como sintetiza Luiz Costa Lima, “Conrad concebe um narrador cujos limites o deixam aquém do que vira. É dentro desses limites que Marlow afirma sua lealdade a quem o fascinara, sem o compreender [...]”.³³ Não devemos estranhar, dessa maneira, que a única formulação possível do horror seja de fato em meio a um delírio, quando o corpo está no limite entre a expressão e o silêncio, como no caso de Kurtz.

Para resgatar as palavras de Kurtz conforme Eliot as utiliza, o presente texto passa obrigatoriamente por um caminho indireto, expresso, *grosso modo*, nas seguintes relações: 1) texto/Eliot; 2) Eliot/Conrad (*Heart of Darkness*); 3) Conrad/narrador; 4) narrador/Marlow; 5) Marlow/Kurtz. Cada uma dessas relações nos afasta gradualmente do que significa o “horror” vislumbrado por Kurtz, ao mesmo tempo que oferece novos desdobramentos à palavra. Todo filtro identificado representa um novo mundo que se abre, e cada novo mundo, por sua vez, “corrompe” o que seria a natureza primeira da fala. Paralelamente, esse jogo dificulta a atribuição de um significado imediato à epígrafe de Eliot: se a fala de Kurtz resulta de um longo processo de recodificação, torna-se difícil reduzir o excerto que abriria *The Waste Land* a temas como “decadentismo”, “revelação”, “morte” etc. Não é uma ausência de sentido, mas sim uma plenitude que vulgariza qualquer proposta de decifrá-la nesses termos. Segundo Leonard Unger, “há nisso tudo um paradoxo deliberado, pois tanto Eliot

³² PETERS, John G. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. New York: Cambridge University Press, 2006, p. 55.

³³ LIMA, Luiz Costa. *O Redemunho do Horror: As Margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003, p. 223.

quanto Conrad buscam um significado que de certo modo participa do infável – um significado que atinge sua totalidade somente quando preserva a característica do indizível”.³⁴

Seguindo a análise de Sullivan no ensaio antes citado, é importante recordar que, juntamente com o distanciamento decorrente dos diversos narradores, Marlow presencia um apagamento gradual de qualquer traço distintivo na personalidade de Kurtz – tudo se reduz a uma voz impessoal: “And I heard – him – it – this voice – other voices [...]”.³⁵ Para Sullivan, “a ideia de uma progressão em direção a uma voz despersonalizada é central em Conrad. Quanto mais os personagens se aproximam do 'momento supremo de conhecimento pleno', menos substanciais e mais eloquentes eles se tornam”.³⁶ Essa eloquência que apaga traços de personalidade, projetada num personagem construído basicamente a partir de rumores, acentua o tema da “invisibilidade” antes proposto. As diversas camadas da epígrafe cancelada de *The Waste Land* indeterminam sua função no poema, além de chamar a atenção do leitor, novamente, muito mais para seus próprios métodos analíticos que para um tema de fácil expressão. Num primeiro plano, pode-se dizer que Kurtz, em seu delírio final, reconhece o descontrole da atividade colonial no Congo; num segundo, a voz de Kurtz apaga-se tanto, e ao mesmo tempo torna-se tão significativa, que uma formulação que se dê nesses termos corre o risco de somente expor sua própria insuficiência. No caso de *The Waste Land*, em particular, pensar a epígrafe sem se voltar para o jogo de vozes em pauta significa perder-se em meio a hipóteses que denunciam apenas o frágil desejo de enclausurar o que se reproduz indefinidamente. Em resumo, o que há de comum, então, entre Sibila, Trimalquião, Marlow, Kurtz, Petrônio e Conrad, isto é, os diversos personagens das duas epígrafes de Eliot? Além das suposições temáticas já aludidas, há esse conflito de vozes que desordena esquemas referenciais – mesmo lendo as passagens, não conhecemos com precisão a natureza da Sibila ou das palavras de Kurtz. Para que essa conclusão não se assemelhe ao mesmo gesto impositivo que ela intenta desvelar, resta agora mostrar que o adiamento interpretativo é um ponto muito caro não somente a Eliot, mas também, e principalmente, ao poema *The Waste Land*, e que atinge seu

³⁴ UNGER, Leonard. *T. S. Eliot: Moments and Patterns*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966, p. 124.

³⁵ “Eu o ouvi – a ele – a ela – aquela voz – outras vozes [...]”. CONRAD, Joseph, 2001, p. 87.

³⁶ SULLIVAN, Richard A., 1982, p. 22.

paroxismo nas “Notes on *The Waste Land*”, nosso objeto fundamental.

Antes de Petrônio, Conrad. E antes de *The Waste Land*? Inicialmente, Eliot havia imaginado um outro título para seus versos, *He Do the Police in Different Voices*, frase extraída do livro *Our Mutual Friend*, de Charles Dickens: “You mightn't think it, but Sloppy is a beautiful reader of a newspaper. He do the police in different voices”.³⁷ *Ele Imita a Seção Policial em Diferentes Vozes*, o título traduzido. Na passagem, a personagem Betty Higden observa o modo como Sloppy lê a seção policial do jornal simulando as diversas vozes de cada texto. Mais que uma “terra devastada”, o primeiro título de *The Waste Land* faz referência à capacidade de simular presenças imitando vozes – uma busca impossível pela paráfrase “perfeita”, digamos. Apesar do corte, muito nos resta do artifício aludido pelo título inicial de Eliot: Trimalquião que narra o desespero da Sibila, Marlow que captura o “horror” visto por Kurtz, entre outros. Como resume Craig Raine, “a voz é alta e clara. Depois desaparece”.³⁸ Desaparece exatamente no instante em que pensamos reconhecer nosso interlocutor.

Há sempre um campo interpretativo infinito que se abre entre intenção e realização. Conforme dito, este texto não investiga a possível intencionalidade por trás das “Notes on *The Waste Land*”; nesse terreno, os trabalhos realizados por críticos como Louis Menand e Stanley Sultan tocam os limites da questão – ultrapassar esses limites significaria avançar num território estritamente especulativo. Para o primeiro, “as notas podem ser pensadas como etiquetas que Eliot escreveu, no período de exaustão por ele atravessado após a conclusão do poema, para garantir um produto genuinamente sintético”.³⁹ O segundo defende que as “Notes on *The Waste Land*” “são parte integral

³⁷ “Você pode não imaginar, mas Sloppy é um excelente leitor de jornal. Ele imita a seção policial em diferentes vozes”.

³⁸ RAINE, Craig. *T. S. Eliot*. New York: Oxford University Press, 2006, p. 76.

³⁹ MENAND, Louis. *Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context*. 2nd. ed. New York: Oxford University Press, 2007, p. 17.

do poema”, prova de sua continuidade e coerência.⁴⁰ Obviamente, esse resumo não dá conta da complexidade das posições de Menand e Sultan, mas serve ao propósito de demonstrar por onde o debate caminha. Mais importante que conclusões dessa ordem, entretanto, é a inconclusividade com que Eliot narra os episódios em torno das famigeradas notas. Como confessa no ensaio “As Fronteiras da Crítica”, de 1956, ele próprio foi responsável pela abertura da temporada de caça às referências ocultas de *The Waste Land*; de todo modo, vale notar que, devido ao tom memorial do depoimento, Eliot obscurece ainda mais a dúvida inicial acerca do verdadeiro motivo para a inclusão das notas:

Inicialmente tencionava apenas dar todas as referências das minhas citações, no propósito de desarmar os críticos dos meus poemas anteriores que me tinham acusado de plágio. Mais tarde, quando se veio a imprimir *The Waste Land* em livrinho – porque ao aparecer inicialmente nas revistas *The Dial* e *The Criterion* não era acompanhado por quaisquer notas – verificou-se que o poema era inconvenientemente curto, de modo que tratei de ampliar as notas, para darem mais umas páginas impressas, tendo resultado elas se transformarem na notável erudição postíça ainda hoje bem visível. Já por vezes pensei em me desembaraçar dessas notas; mas agora já nunca mais se poderão separar do texto. Quase têm alcançado mais popularidade que o próprio poema – alguém que adquirisse o meu livro e descobrisse que as notas de *The Waste Land* lá não vinham, exigiria a devolução do seu dinheiro. Mas não creio que as referidas notas tenham feito mal a outros poetas: certamente não me recordo de nenhum bom poeta contemporâneo que tenha abusado desta prática. (Quanto a Miss Marianne Moore, as *suas* notas são sempre pertinentes, curiosas, conclusivas, deliciosas e não dão qualquer espécie de encorajamento ao

⁴⁰ SULTAN, Stanley. *Eliot, Joyce and Company*. Oxford: Oxford University Press, 1987, p. 137.

investigador de origens).⁴¹

Comecemos pelo final do excerto. O que Eliot elogia nas notas de Marianne Moore? Suas notas são sempre conclusivas, ele nos diz, sem dar encorajamento ao “investigador de origens” (*researcher of origins*). Neste mesmo ensaio, “The Frontiers of Criticism”, Eliot anuncia os riscos que o crítico literário corre ao passar do entendimento à explicação, e afirma que suas notas estimularam “um tipo errado de interesse entre os investigadores de fontes”. Momentos antes, contudo, o poeta chama suas notas de “erudição postiça” (*bogus scholarship*), fato que no mínimo sugere a presença voluntária de algo contrário à conclusividade por ele admirada nas notas de Moore – *bogus*, fraudulento, postiço, falso. O autor nota a pertinência das notas de Moore, porém classifica sua própria prática como fraudulenta, para a seguir dividir a culpa (*I am not guiltless*) com a crítica pelo direcionamento equivocado dado a sua intenção inicial, isso tudo sem anunciar com precisão essa intenção. Eliot mostra-se terminantemente contrário à explicação de origens, mas fala que suas notas tinham o intuito de desarmar os críticos dos poemas anteriores que o acusavam de plágio. Ora, se há uma acusação de plágio, como confrontá-la senão através da elucidação das fontes? Finalmente, para complicar ainda mais, Eliot não lista todas as suas referências, deixando sim um campo aberto para que o pesquisador de origens, por ele criticado, exerça sua função. Sultan nos remete, por exemplo, ao caso de *Ulysses*, de James Joyce: “apesar da dívida profunda e publicamente reconhecida para com o livro de Joyce, as notas sobre *The Waste Land* não o mencionam – e devemos lembrar que muitas outras fontes de versos, detalhes e frases tampouco são documentadas”.⁴²

Há nesse lamento – o direcionamento equivocado que Eliot confirma ter animado – uma espécie de paradoxo que nenhum *mea culpa* é capaz de eliminar: o poeta elogia a conclusividade, mas chama suas notas de *bogus scholarship*, invalida a crítica explicativa, porém admite tê-la incentivado. Parece-nos, enfim, que o interesse errado estimulado pelas notas era, a rigor, o interesse errado que lhe interessara desde o início. Pode-se argumentar que o ensaio de 1956 constitui uma leitura retrospectiva e evasiva das notas, e isso de fato dificulta o

⁴¹ ELIOT, T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Tradução de Fernando de Mello Moser. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997, pp. 131 – 132.

⁴² SULTAN, Stanley, 1987, p. 166.

caminho da intencionalidade. Ainda assim, essa intencionalidade que nunca se acusa por completo, acompanhada do memorialismo vago, intensifica justamente a perspectiva a partir da qual Eliot é lido neste trabalho, ou seja, como poeta que assegura sua invisibilidade ao negar posições estáveis. Não há no depoimento de Eliot, em suma, um “por trás” discursivo, uma intencionalidade que possa ser recuperada – angústia que, se captada, permite-nos desvendar sua verdadeira lógica oculta; há sim um conflito de posições regido por um autor que simula finalidades para então descartá-las. De resto, nenhuma explicação avança sem projetar seu lado paradoxal.

O presente trabalho defende a tese de que as “Notes on *The Waste Land*” não operam como mapa interpretativo do poema; pelo contrário, as notas problematizam todo gesto interpretativo, inclusive aquele por elas aparentemente impulsionado. Como no caso das epígrafes, Eliot oferece informações fragmentárias cuja funcionalidade permanece inaudita. Assim como não sabemos que dimensão dar às vozes teatralizadas por Marlow e Trimalquião, as notas reservam uma imprecisão que alimenta o desejo especulativo do leitor, funcionando como uma máquina de teses, digamos. Paralelamente, essa máquina infinita, quando lida sob tal ótica, ajuda-nos a entender a dimensão fundamentalmente inconclusiva dos versos de Eliot, que via de regra culmina no que Brooker e Bentley chamam de “loop hermenêutico”, “o retorno [texto como texto] gerado pelo fato de que todas as leituras acabam indicando sua própria inépcia”.⁴³ O desejo de interpretar assombrado pelo ridículo de toda interpretação: é esse o sentimento traduzido pelas notas, tema deste texto.

Para debater o adiamento interpretativo que as “Notes on *The Waste Land*” encerram, cada capítulo do trabalho parte de uma das notas e investiga os problemas acarretados pela suposta referencialidade proposta. Essa travessia de um referencial estável rumo a uma errância investigativa infinita é feita a partir do confronto entre notas e versos, com o intuito de indicar que, em vez de estreitar relações, as *Notes* multiplicam as mediações entre leitor e poema, negando “o acesso direto a uma totalidade que podemos tranquilamente chamar de ‘o poema’”,⁴⁴

⁴³ BROOKER, Jewel Spears & BENTLEY, Joseph. *Reading The Waste Land: Modernism and the Limits of Interpretation*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1990, p. 240.

⁴⁴ RIQUELME, John Paul. *Harmony of Dissonances: T. S. Eliot, Romanticism, and Imagination*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1991, p. 163.

como nos diz John Paul Riquelme. As “Notas sobre *The Waste Land*” ampliam as vias de acesso à obra de tal modo que, nessa relação parasitária, já não sabemos se são as notas que alimentam os versos, ou os versos que alimentam as notas, isto é, perdemos de vista as próprias fronteiras do objeto de leitura. Nada é simplesmente dado; tudo requer explicação: os versos, as notas, os livros mencionados etc. Nesse trabalho infinito, a investigação voltada para hipóteses conclusivas seleciona pouco para preservar intacta sua tese; quando seleciona muito, parece que estamos diante não de uma tese, mas de uma bibliografia impossível, como nos livros de Grover Smith, por exemplo.

O capítulo que inaugura este texto aborda a primeira das notas adicionadas por Eliot, possivelmente a observação que mais peso exerceu sobre as leituras de *The Waste Land*. Na passagem, o poeta assinala o papel fundamental desempenhado por dois livros na composição de seus versos: *From Ritual to Romance (Do Ritual ao Romance)*, de Jessie L. Weston, e *The Golden Bough (O Ramo de Ouro)*, de James George Frazer. Eliot comenta que “qualquer pessoa suficientemente familiarizada com esses trabalhos reconhecerá de imediato no poema certas alusões a ritos cerimoniais relativos à fertilidade”. O livro de Weston explora as possíveis origens da Lenda do Santo Graal, recusando a hipótese de um fundamento lendário cristão. Frazer e *O Ramo de Ouro* dispensam apresentações. O capítulo expõe o tipo de diálogo infinito que segue de um poema que traça em Weston e Frazer o ponto de partida para o seu “simbolismo incidental”, conforme Eliot declara.

O capítulo seguinte, “O Terceiro Expedicionário”, ocupa-se da nota destinada à passagem que inicia com a linha 359 do poema, “Who is the third who walks always beside you”,⁴⁵ segundo a qual os versos que seguem “foram inspirados pelo relato de uma das expedições à Antártica (não me recordo qual, mas suponho que uma das que realizou Shackleton)”. Além da “insegurança” referencial, a nota sugere – e nisso aproxima-se de fato dos versos em questão – um tipo de presença parcial, algo que pode ser sentido, porém jamais avistado por completo: “nela se conta que os exploradores, já ao fim de suas forças, eram constantemente assaltados pela ilusão de que havia *um membro a mais* que eles não podiam na verdade contar”. O capítulo aponta a importância do “viajante oculto” para Eliot: de um lado, o poeta

⁴⁵ “Quem é o outro que sempre anda a teu lado?”.

incentiva o desejo de desnudar a natureza do “terceiro que sempre anda ao nosso lado”, de outro, faz de toda identidade que lhe é atribuída um gesto normativo cuja parcialidade revela sua impotência. Finalmente, a seção passa ainda pela poesia de Laforgue e por “conceitos” chaves propostos por Eliot, tudo isso para demonstrar que a dimensão ficcional de toda identidade, tantas vezes explorada em seus versos, interrompe a análise que se quer conclusiva.

O terceiro capítulo, “Escurecimento Absoluta: Bradley”, por sua vez, discorre sobre a nota dedicada à passagem que se inicia com o verso 411 de *The Waste Land*: “I have heard the key / Turn in the door once and turn once only / We think of the key, each in his prison / Thinking of the key, each confirms a prison”.⁴⁶ Os versos de Eliot, acompanhados da nota que cita o filósofo F. H. Bradley – “em cada caso, minha experiência se desenvolve dentro de meu próprio círculo, um círculo que se fecha no exterior [...]” –, sugerem uma leitura solipsista do poema. O livro *Appearance and Reality*, de onde o excerto é retirado, fora objeto de estudo de Eliot em sua tese de doutoramento intitulada *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*. Na tese que investiga a metafísica de Bradley, Eliot dedica um capítulo inteiro ao tratamento da questão do solipsismo, mostrando enfim que, ao contrário do parecer da nota utilizada em *The Waste Land*, para o filósofo há sim comunicação entre os diversos “sujeitos” de uma experiência qualquer. Ora, a nota que impõe uma interpretação solipsista ao poema não passa, portanto, de uma descontextualização proposital do argumento de Bradley em *Appearance and Reality*. Constatado o problema, restam as seguintes questões: 1) se Eliot era profundo conhecedor das posições do filósofo, por que falsificá-las em seu poema? 2) sabendo das operações veladas conduzidas por Eliot, como ler a nota? 3) qual o efeito final da nota sobre o poema? Sem o intuito de dar conta das perguntas por completo, o capítulo atravessa a tese de Eliot e os versos que suscitam tal indeterminação teórica.

O capítulo intitulado “A Fortuna do Tarot” investiga a nota destinada à passagem que segue do verso 43 ao 59, o célebre jogo de Tarot de *The Waste Land*. Sobre o uso que faz das cartas do Tarot, Eliot nos diz o seguinte: “não estou bem a par da exata constituição do baralho do Tarot, do qual evidentemente me afastei conforme me foi

⁴⁶ “Ouvei a chave / Girar na porta uma vez e apenas uma vez / Na chave pensamos, cada qual em sua prisão / E quando nela pensamos, nos sabemos prisioneiros”.

conveniente”. Além dessa apropriação bastante particular do baralho e dos termos vagos que utiliza para descrevê-la, Eliot nos coloca, mais uma vez, diante de uma indecisão interpretativa que incide sobre todas as demais seções do poema. Em outras palavras, Madame Sososttris, a vidente em questão, possui traços de um charlatanismo inconfundível, o que leva a crítica a interpretá-la como símbolo de uma vidência decadente, desprovida da autenticidade associada aos antigos profetas. No entanto, apesar do contorno impostor, Madame Sososttris acerta sistematicamente todas as suas previsões, desestabilizando a dimensão imprópria sobre ela de imediato projetada. Após avaliar o comportamento da crítica perante o impasse, o capítulo volta-se para a imagem da “roda da fortuna”, uma das cartas tiradas por Madame Sososttris. Além de sua relevância para as leituras de cunho orientalista, a “roda da fortuna” oferece uma imagem potente do que seria o “loop hermenêutico” antes aludido.

Finalmente, o quinto e último capítulo, “À Hora Violácea: Tirésias”, volta-se para o modo como T. S. Eliot encerra a presença de Tirésias em *The Waste Land*. Sobre a figura do vidente tebano, Eliot comenta: “Tirésias, embora um simples espectador e não propriamente uma 'personagem', é, não obstante, a principal figura do poema, unificando todo o resto. [...] O que Tirésias vê é, a rigor, a substância do poema”. Ora, ao atravessar as cinco seções do poema, todas elas marcadas pelo descontrole pronominal e pela profusão de personagens, o leitor dificilmente identifica Tirésias como centro de articulação dos eventos. Com efeito, a passagem acerca do vidente ocupa somente cerca de 40 dos 434 versos de *The Waste Land*, fato que novamente dificulta qualquer pretensão centralizadora, mesmo quando esta é estimulada pelo próprio poeta. Assim sendo, restam as seguintes perguntas: se Tirésias de fato unifica “todo o resto”, de que tipo de agente unificador estamos falando? Ou ainda: se Tirésias vê a “substância do poema”, muito embora apareça como presença efetiva em um grupo restrito de versos, que “substância” seria essa? Após atravessar tais questões, o capítulo aborda o comentário crítico segundo o qual Tirésias seria o alter ego do próprio T. S. Eliot, a fim de mostrar que essa equivalência limita-se a satisfazer um impulso localizador e moralizante que, no fim das contas, é reabsorvido pela imagem de Eliot como poeta invisível.

As “Notas sobre *The Waste Land*”, lidas sob a ótica de um falso acontecimento, assemelham-se às moedas falsas que hoje associamos aos projetos dos escritores modernistas. Por trás de sua suposta

referencialidade, as notas parodiam o dispositivo acadêmico que as estrutura, revelando, enfim, que toda explicação ali proposta caminha lado a lado com uma autoironia descrente da pretensa neutralidade analítica.

I – Enciclopédias: Weston, Frazer

Não apenas o título, mas também o plano e o simbolismo incidental do poema, foram-me sugeridos pelo livro da Srta. Jessie L. Weston sobre a Lenda do Santo Graal: *From Ritual to Romance* (Cambridge). Na verdade, é tamanha a dívida que tenho para com o livro da Srta. Weston que a leitura do mesmo será capaz de elucidar as dificuldades do poema muito melhor do que o poderiam fazer as minhas notas; e recomendo-o (afora o grande interesse do livro em si) àqueles que porventura julguem valer a pena elucidar o poema. Devo muito também, em âmbito mais geral, a uma outra obra de antropologia que exerceu profunda influência sobre a nossa geração. Refiro-me aqui a *The Golden Bough*, de que utilizei em particular os dois volumes dedicados a *Adônis*, *Attis*, *Osiris*. Qualquer pessoa suficientemente familiarizada com esses trabalhos reconhecerá de imediato no poema certas alusões a ritos ou cerimoniais relativos à fertilidade.

Em 1963, Grover Smith – o mesmo crítico de T. S. Eliot e *The Waste Land* antes referido – editou um livro contendo as anotações de Harry T. Costello sobre o curso ministrado pelo filósofo Josiah Royce em 1913-1914, na Harvard. Os títulos dos cadernos de Costello registram o assunto dos encontros semanais: “Seminário em Metodologia Comparada, 1913-1914”, “Seminário sobre Métodos Científicos”. De acordo com o editor, o material é o único documento do curso de Royce que permanece disponível ao leitor. Em linhas gerais, o filósofo se propunha a analisar comparativamente as metodologias empregadas pelas diversas ciências para responder a seguinte questão: “toda pesquisa adota o mesmo método científico, de modo que podemos falar *do* método comum a todas as ciências, ou a metodologia varia de acordo com o campo de investigação?” Dentre os interlocutores de Royce, além de Costello e outros estudantes, estava T. S. Eliot, então doutorando em filosofia pela mesma instituição. A pesquisa de Eliot dirigia-se, como veremos posteriormente, à filosofia do idealista inglês Francis Herbert Bradley.

Em meio a suas anotações, Costello recupera um debate intenso

travado entre Eliot e os demais participantes do curso. Ironicamente, mais uma vez, da fala do poeta temos somente rumores, ou melhor, conhecemos suas posições indiretamente, segundo o registro dos cadernos. A dúvida lançada por Eliot é a seguinte: “no campo da religião comparada, em que instante passamos da descrição à interpretação?”⁴⁷ Em outras palavras, a questão põe em xeque a própria existência de uma ciência da religião; afinal de contas, “O que é descrição? [...] Quando é que realmente temos um fato?”⁴⁸ A resposta de Eliot para sua pergunta é, sem dúvida, “nunca” – nunca temos um fato puro, desprovido de interpretações anteriores. Todo fato não passa, na realidade, de interpretação: “o verdadeiro e o falso referem-se sempre a níveis interpretativos”. Para Eliot, não há julgamento capaz de ultrapassar a linha do “mais ou menos verdadeiro”, embora algumas teorias sejam mais corretas que outras – restam-nos apenas “graus de verdade” (*degrees of truth*). Costello explica a posição de Eliot desta forma:

A conclusão do Sr. Eliot foi, de modo geral, cética quanto à possibilidade de resultados científicos definitivos. [...] Até mesmo as interpretações científicas modernas estão sujeitas ao mesmo problema, afastando-nos dos fatos. A interpretação é sempre um novo problema adicionado à dificuldade do antigo. Além disso, o Sr. Eliot defendeu que, epistemologicamente, o que contrastamos como verdadeiro e falso num determinado estágio de desenvolvimento assume um aspecto diferente, conciliatório, num estágio posterior, e, no final, não há verdade adequada que se aproxime da verdade final. Ele considera o campo da religião comparada particularmente especial para iluminar seu argumento, pois nesse caso interpretação sucede interpretação, não porque as opiniões antigas foram refutadas, mas sim porque o ponto de vista foi alterado.⁴⁹

⁴⁷ SMITH, Grover (ed.). *Josiah Royce's Seminar, 1913-1914: as recorded in the notebooks of Harry T. Costello*. New Jersey: Rutgers University Press, 1963, p. 73.

⁴⁸ SMITH, Grover, 1963, p. 74.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 78.

Conforme o autor dos cadernos observa, para Eliot a interpretação é sempre uma falsificação de fatos, e nesse sentido os fatos propriamente ditos permanecem irrecuperáveis. Interpretação seria a descrição do outro, somente. Costello narra que, em dado momento, Eliot anuncia que nenhuma declaração (*statement*) é absolutamente verdadeira, deixando margem para que Alber Perley Brogan, um dos alunos do curso, interrompa com a óbvia, porém inevitável, pergunta: “se nenhuma declaração é absolutamente verdadeira, você diria que a sua última afirmação também não o é?” Eliot surpreende e diz: “você não me entende. Para entender meu ponto de vista, você deve primeiramente acreditar nele”.⁵⁰ Ora, o recuo do poeta não expressa sua incapacidade argumentativa, ou a insuficiência da tese; o que está em jogo, no fundo, é a inutilidade da própria exposição intelectual: se Eliot crê que os fatos são inalcançáveis via formulação teórica, como expor essa impossibilidade por meio de uma defesa lógica? Eis que somos abandonados entre crenças, não fatos.

A visão de Eliot sobre as limitações da ciência, sobre a impossibilidade de “resultados científicos definitivos”, conforme consta dos cadernos de Costello, é reiterada inúmeras vezes em seus ensaios literários. Em 1926, por exemplo, quando assina a introdução para o livro *Savonarola: A Dramatic Poem*, escrito por sua mãe, Charlotte Eliot, o autor de *The Waste Land* lembra que “o papel desempenhado pela interpretação tem sido frequentemente preterido pela teoria do conhecimento. Até mesmo Kant, que devotou sua vida à busca de categorias, fixou somente aquelas que lhe pareciam permanentes, [...] recusando um vasto sistema em mudança perpétua”.⁵¹ Aqui não nos interessa a precisão dos comentários, mas sim o modo como o poeta percebe a ciência em sua inevitável errância. Em suma, pois, Eliot combate a ideia da neutralidade científica e sugere a noção de “verdade parcial”, que sempre anuncia sua própria dimensão secundária e incompleta em relação ao fato original. Para Manju Jain, “a posição de Eliot no que concerne à questão da interpretação é consistente ao longo dos anos. Ele continuou a insistir na subjetividade da interpretação e no fato fundamental de que o erro é sempre parte da realidade, da história, da literatura”.⁵² A introdução de *Savonarola*, datada de 1926, é prova

⁵⁰ SMITH, Grover, 1963, p. 194.

⁵¹ *Ibid.*, p. 74.

⁵² JAIN, Manju. *T. S. Eliot and American Philosophy: The Harvard Years*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 147.

disso.

Os cadernos de Costello, bem como o texto para *Savonarola*, exibem o ceticismo que por vezes permeia a fala de T. S. Eliot, e como Jain atesta, há certa constância na atitude ao longo dos anos. A interpretação é um movimento inevitável porém que, ao mesmo tempo, corrompe o ponto de partida, o fato inicial. Na formulação de Brooker, “o ceticismo filosófico de Eliot lhe permite encontrar argumentos que validam pontos de vista opostos, argumentos que se contradizem. A verdade é que, para ele, qualquer epistemologia pode ser fatalmente minada com uma simples mudança no ponto de vista”.⁵³ A partir dos debates travados durante o curso de Royce, então, Eliot conclui que o significado final de um evento é sempre incomunicável – a filosofia não passaria de uma má “alcoviteira da verdade”, na metáfora do filósofo contemporâneo. Colocado de outra maneira, estamos presos à tentativa de descrever os fatos a partir de um ponto de vista objetivo, científico; todavia, como o ponto de vista impessoal não existe, tão logo avistamos o objeto já estamos no campo interpretativo, e com isso o próprio objeto, seu fato, muda de lugar.

Não há descrição, apenas interpretações que corrompem os fatos. O poeta inglês Stephen Spender, amigo de Eliot, relata um episódio interessante a respeito do mal-estar explicativo que domina o autor da “terra devastada”. Em 1929, num dos encontros do Clube de Poesia da Oxford (*Oxford Poetry Club*), Eliot, convidado de honra, foi alvo da seguinte pergunta, feita por um dos graduandos que participava do evento: “Senhor, por favor, o que o Sr. quer dizer com o verso 'Lady, three white leopards sat under a juniper-tree'?”.⁵⁴ O verso em questão abre a segunda seção do poema *Ash Wednesday* (*Quarta-Feira de Cinzas*), de 1930. Spender conta que, em sua resposta, Eliot olhou para o estudante e falou: “O que quero dizer é, “Lady, three white leopards sat under a juniper-tree”. Pode-se ler a réplica do poeta como uma tentativa de preservar intacto seu verso, sem corrompê-lo com uma interpretação tão incorreta quanto qualquer outra, livrando-se, ademais,

⁵³ BROOKER, Jewel Spears. *Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994, p. 180.

⁵⁴ “Senhora, três leopardos brancos sob um zimbro”.

da posição institucional que lhe fora conferida na ocasião. Na avaliação do amigo, contudo, Eliot foi injusto para com o graduando: “essa não foi uma resposta irrepreensível; na verdade, foi boçal, vinda de um poeta que, com as “Notes on *The Waste Land*”, colocou-se à disposição para o surgimento desse tipo de questão sobre seus poemas”.⁵⁵ Spender conclui que a rispidez de Eliot foi ocasional e contrária ao impulso explicativo que domina as famosas notas. Parece-nos mais correto afirmar o contrário: o episódio ilustra o ceticismo do autor, oriundo, entre outros, dos debates com Royce sobre metodologia científica e a inviabilidade de uma leitura inequívoca.

Como dito, o campo da “religião comparada” é para Eliot a prova mais evidente da circularidade científica; na paráfrase de Costello, “interpretação sucede interpretação, não porque as opiniões antigas foram refutadas, mas sim porque o ponto de vista foi alterado”. No curso de Royce, o poeta demonstra a futilidade de toda proposta de descrever “rituais primitivos” cientificamente, uma vez que, como assinala William Skaff, “nenhuma leitura de um ritual dá conta de sua origem, já que até mesmo o significado atribuído pelos participantes é ele próprio uma interpretação”.⁵⁶ Em outras palavras, não há como descrever com precisão o ritual, pois seu significado último só existe internamente, ou melhor, seu significado final está num plano que não pode ser objetivado nem mesmo pelos participantes. Em outra passagem do texto que abre *Savonarola*, Eliot insiste novamente que “nenhuma interpretação de um ritual é capaz de explicar sua origem. [...] O mesmo ritual, permanecendo praticamente intocado pelos anos, assume significados diferentes para diferentes gerações de praticantes; o ritual pode ter sua origem antes mesmo que 'significado' signifique alguma coisa”.⁵⁷ Para Eliot, a interpretação corrompe a integridade do ritual ao impor um gesto que lhe é estrangeiro; os participantes podem inclusive ignorar completamente a ideia de que há significados em jogo. Ao reduzir certas práticas a sentidos costumeiros, a “religião comparada”

⁵⁵ In: TATE, Allen. (ed.). *T. S. Eliot: The Man and His Work: A Critical Evaluation by Twenty-Six Distinguished Writers*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1971, p. 42.

⁵⁶ SKAFF, William. *The Philosophy of T. S. Eliot: From Skepticism to a Surrealist Poetic – 1909 – 1927*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986, p. 85.

⁵⁷ ELIOT, T. S., 1926, apud SMITH, Grover, 1963, p. 73.

lança-se de pronto à interpretação sem sequer tocar a natureza de seu objeto primeiro.

Ora, sobre a primeira nota para *The Waste Land* resta a questão fundamental: tendo em vista a descrença do poeta em relação à possibilidade de descrição científica dos “rituais primitivos”, qual a justificativa para que ele nos remeta a dois tratados dessa ordem, *From Ritual to Romance* e *The Golden Bough*? Parece haver uma provocação na nota, ao menos para o leitor que acompanha as formulações teóricas do autor: estudos religiosos comparativos não dão conta de seu próprio objeto, porém podem elucidar o simbolismo do poema. Logicamente, explicar a origem de um ritual (proposta que Eliot lê nesses estudos) difere de incitar certo simbolismo; ainda assim, é a ironia da menção que merece destaque. Se não há uma descrição precisa da origem do ritual, isto é, se nenhuma interpretação toca apropriadamente o objeto, como falar em símbolos? No mínimo, esses símbolos seriam extremamente flutuantes, dando margem a interpretações conflitantes, pois seu próprio caráter “simbólico” é incerto e, acima de tudo, intocável, inexplicável. Em resumo, o poeta nos fala de um “simbolismo incidental do poema” que pode ser elucidado por Weston e Frazer, autores cujas obras, como Eliot diz, abordam o indizível do ritual religioso.

Do Ritual ao Romance e *O Ramo de Ouro* são trabalhos que evidenciam a natureza circular dos rituais que descrevem. Na visão de Menand, os livros de Weston e Frazer são fundamentais a Eliot porque “apresentam a história da religião como uma série de apropriações e reinscrições de motivos culturais, sendo eles mesmos interpretações duvidosas do fenômeno de buscam descrever”.⁵⁸ Ou seja, ao insinuar que os livros elucidam o “simbolismo incidental” de *The Waste Land*, Eliot insere o leitor na rede circular característica não só dos rituais, mas de Weston e Frazer. Podemos concluir, assim, que a elucidação do poema só se dá de modo parcial, pois os clássicos antropológicos que nos servem de guia atestam justamente a simbologia instável e em constante reapropriação dos rituais a princípio presentes nos versos de Eliot. No final, os “símbolos” (e vale considerar se esse é realmente o nome correto) perdem a função reguladora, deixam de ser aquilo que iluminaria o leitor, para dar lugar à instabilidade de um ritual cujo funcionamento não pode ser explicado analiticamente.

⁵⁸ MENAND, Louis, 2007, p. 89.

O livro *From Ritual to Romance*, como o próprio título indica, propõe a tese de que a história do Santo Graal não é “*ab initio* uma lenda cristã”: “gostaria de deixar clara minha hipótese de que a Lenda do Graal foi primeiramente dramática, e na realidade encenada”.⁵⁹ Dentre as dificuldades de sua pesquisa, Weston cita que “a Lenda do Graal consiste em uma coleção de elementos amplamente distintos – elementos que à primeira vista parecem incorrigivelmente incongruentes, se não completamente contraditórios”.⁶⁰ Isso é de extrema relevância quando retornamos ao poema *The Waste Land*: Eliot espera que encontremos o fio narrativo de seus versos exatamente num livro que busca costurar itens a princípio incongruentes, um livro cujo intuito é mostrar que, na formulação de Anne C. Bolgan, “a Lenda do Graal *como tal (as such)* não existe”.⁶¹ Weston recusa a versão comumente aceita de uma origem cristã para afirmar um ponto de condensação variado e em frequente movimento. A autora atesta, ademais, que é tamanha a complexidade da lenda que em torno dela multiplicam-se os círculos hermenêuticos.

Na introdução do livro, Weston registra algumas das proximidades entre o seu trabalho e a obra de James Frazer: “quanto mais analisava a história do Graal, mais evidentes tornavam-se para mim as semelhanças entre a lenda e os Cultos (*Nature Cults*) descritos por Frazer”.⁶² As semelhanças estavam, entre outros, no caráter misterioso da lenda, na grande importância a ela atribuída, seguida do seu misterioso e completo desaparecimento. Mais uma vez, é através da descontinuidade, ou melhor, através dos espasmos de continuidade, que Weston tece sua reconstituição ritualista do Graal. No lugar de uma história unificada, a autora nos oferece um espectro textual, e é por esse motivo que, ao fim de sua introdução, ela nos diz o seguinte: “minha intenção foi mostrar o aspecto essencialmente arcaico de *todos* os elementos que compõem a história do Graal, e não analisar a história como um todo coerente”.⁶³

⁵⁹ WESTON, Jessie L. *From Ritual to Romance*. New York: Dover Publications, Inc., 1997, p. 114.

⁶⁰ WESTON, Jessie L., 1997, p. 2.

⁶¹ BOLGAN, Anne C. *What the Thunder Really Said: A Retrospective Essay on the Making of The Waste Land*. Montreal and London: McGill-Queen's University Press, 1973, p. ?

⁶² WESTON, Jessie L. Op. cit., p. 3.

⁶³ *Ibid.*, p. 10.

A rigor, a Lenda do Graal não apresenta um todo coerente, ao menos não um que Weston possa resgatar de forma convincente. No livro *Theorizing About Myth* (*Teorizando sobre o Mito*), de 1999, Robert A. Segal comenta que, de modo geral, as teses propostas por Weston em 1920 acerca da Lenda do Santo Graal foram sendo paulatinamente descartadas pelos especialistas, especialmente devido ao aspecto especulativo e insubstancial da pesquisa.⁶⁴ Independente disso, o que nos importa aqui é o interesse de Eliot por um trabalho que, acima de tudo, enuncia a readaptabilidade dos elementos que fabricam sua narrativa, recusando assim qualquer dimensão simbólica mais estável. Eliot elege como seu símbolo o símbolo do movimento, a Lenda do Santo Graal. No final, somos levados a resgatar a unidade do poema a partir de um livro que se estrutura sobre a própria natureza instável dos itens que tenta costurar, e isso constitui o paradoxo principal – e, pode-se dizer, voluntário – da primeira nota de Eliot.

Em novembro de 1923, vinte e um meses após a aparição de *Ulysses*, Eliot publica no periódico americano *The Dial* o conhecido ensaio sobre Joyce intitulado “*Ulysses, Order and Myth*”. No texto, o poeta lança sua teoria sobre o método mítico, projeto literário que tomaria o lugar da estrutura narrativa que dominou o romance até James e Flaubert: “ao usar o mito, manipulando um paralelo contínuo entre contemporaneidade e antiguidade, o Sr. Joyce está seguindo um método que outros deverão seguir depois dele”.⁶⁵ Em outras palavras, Eliot entende que livros como *The Golden Bough*, por exemplo, “tornaram possível o que era inviável até alguns anos atrás. Em vez do método narrativo, podemos agora lançar mão do método mítico”.⁶⁶ Logicamente, a menção ao livro de Frazer é reminescente de sua própria prática em *The Waste Land*, ou seja, ao falar do método mítico proposto por Joyce, Eliot projeta-se como um tipo de coautor silencioso. Para ele, esse novo caminho para o romance beira uma descoberta científica, e, nesse sentido, nenhum adepto do método poderá ser acusado de plágio,

⁶⁴ SEGAL, Robert A. *Theorizing About Myth*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999, p. 56.

⁶⁵ ELIOT, T. S. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Edited with an introduction by Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975, p. 177.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 178.

do mesmo modo como não se pode chamar de imitador o cientista que, para perseguir suas próprias pesquisas, vale-se das descobertas de Einstein.

Cabe assinalar, entretanto, uma diferença fundamental no uso desse método em *Ulysses* e em *The Waste Land*. Por mais que desde os títulos possamos identificar a presença de um mito clássico – a *Odisseia*, em Joyce, e a Lenda do Santo Graal, em Eliot –, a recorrência de Homero é evidente em *Ulysses*, ao passo que, em *The Waste Land*, o leitor depende com frequência das notas para identificar o fantasma do Graal percorrendo as seções do poema. Muito mais que um mito central, Eliot parece oferecer-nos em seu método uma máquina mitológica (Tirésias, Tereu, Filomela etc.). *Ulysses*, muito embora também propague mitos, recorre fundamentalmente ao modelo homérico, e nisso difere do outro clássico de 1922. De resto, pode-se argumentar que, no uso do método mítico, Joyce e Eliot aproximam-se mais via *Finnegans Wake* que via *Ulysses*. Conforme comenta Dirce Waltrick do Amarante, no livro *Para Ler Finnegans Wake de James Joyce*, no texto de 1939 verificamos “que não existe, como no romance que o precedeu, um modelo mítico único, dando forma e sentido aos episódios; ao contrário, no *Finnegans Wake* tem-se uma proliferação ainda maior de mitos, que se transformam uns nos outros, sem se estabilizar nunca num ponto de partida ou chegada”.⁶⁷ Por mais que Eliot simule nas notas a constância de um mito centralizador, seu método, ao propagar figuras míticas diversas, aproxima-se mais do Joyce de *Finnegans Wake*.

Conforme mencionado anteriormente, os livros *From Ritual to Romance* e *The Golden Bough* são, nas palavras de Menand, “interpretações duvidosas do fenômeno que buscam descrever”.⁶⁸ Em sua participação no curso de Royce, Eliot atesta que, por trás do desejo de ciência dos antropólogos, há sempre um rastro interpretativo inapagável que de certo modo corrompe a proposta descritiva de suas investigações. No entanto, ao analisar a presença de *O Ramo de Ouro* em *The Waste Land*, deve-se levar em conta uma característica

⁶⁷ AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Para Ler Finnegans Wake de James Joyce*. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 46.

⁶⁸ MENAND, Louis, 2007, p. 89.

diferencial que Eliot atribui a esse estudo, e isso independe da exatidão de sua leitura. Embora não esteja livre do espectro interpretativo que contamina toda descrição, Eliot entende que, justamente por saber que nenhum ritual pode ser elucidado a partir de um ponto de vista externo, Frazer limita-se, até onde possível, a fazer um levantamento não avaliativo do material que tem em mãos. O poeta nota essa particularidade do estudo de Frazer em diversos momentos: em carta ao *The Dial*, datada de 1921, ou seja, um ano antes da publicação de *The Waste Land*, Eliot diz que “*The Golden Bough* pode ser lido como uma coleção de mitos, ou então como a revelação de uma mentalidade já desaparecida, da qual a nossa própria mentalidade é apenas uma continuação”.⁶⁹ O uso da palavra “coleção” (*collection*) é relevante, pois enfatiza exatamente o caráter enciclopédico, e portanto duradouro, do estudo de Frazer. Na avaliação de Skaff, “como *The Golden Bough* é mais descritivo que interpretativo ou explicativo, o livro significa, para Eliot, uma conquista permanente”⁷⁰ – mais permanente, aliás, que as análises de sociólogos como Durkheim e Lévy-Bruhl, dependentes como são, segundo o parecer do poeta, dos preconceitos de seu tempo.

A fala de Eliot sobre o papel fundador de *The Golden Bough* – livro que, vale lembrar, possibilita a entrada do método mítico, conforme defende em seu ensaio – segue a via negativa, isto é, o poeta atribui um caráter diferencial a Frazer em decorrência da precisão com que o antropólogo abandona seus dados no momento correto. A habilidade de Frazer estaria, curiosamente, na capacidade de se ausentar da investigação sem corromper em demasia os itens catalogados. Ora, é claro que esse tipo de conquista tem seus limites, como aponta Piers Gray: para Eliot, “é somente por não se dedicar a uma explicação do comportamento religioso que a obra de Frazer alcança resultados relevantes”.⁷¹ Novamente, o que está em jogo é o modo como o sucesso de *The Golden Bough* depende diretamente do apagamento da função autoral, e isso se dá, nesse caso, através da resistência à análise, à interpretação. Em suma, avançar na explicação do comportamento religioso significaria arruinar o valioso catálogo que Frazer disponibiliza

⁶⁹ ELIOT, T. S. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. Edited by Lawrence Rainey. New Haven and London: Yale University Press, 2005, p. 189.

⁷⁰ SKAFF, William, 1986, p. 70.

⁷¹ GRAY, Piers. *T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development: 1909 – 1922*. Sussex: The Harvester Press, 1982, p. 130.

ao leitor, corrompendo inclusive o que nele há de verdadeiro a respeito dos rituais.

Dessa maneira, a posição de destaque que Frazer ocupa na avaliação de Eliot não pode ser de forma alguma dissociada da própria insuficiência que torna sua obra particular. Em poucas palavras, *The Golden Bough*, quando interpretado, perde seu traço distintivo e retorna ao lugar comumente ocupado pelas pesquisas científicas presas à parcialidade do tempo presente. Sua importância está, uma vez mais, não na proposta de decodificação que, para Eliot, costuma guiar os tratados antropológicos, mas sim nos dados que apresenta sem avaliar. Assim esvaziado, o livro de Frazer revela-se, então, um manual antropológico de uso variado, do qual o poeta, por exemplo, pode extrair imagens carregadas de um significado inexprimível. O crítico, ao tentar decodificar a apropriação que o poeta faz do ritual religioso, recai na rede da análise infinita e sempre limitada do fenômeno que busca apreender. Por fim, se a importância de *O Ramo de Ouro* está na listagem não explicativa dos rituais, e se levarmos em conta o trabalho exaustivo que Frazer realizou nesse sentido, resta ao crítico o desafio de pensar num texto literário qualquer que não possua relação alguma com as mais de setecentas páginas escritas pelo antropólogo. Assim, para Marianne Thormählen, uma vez que o escopo do mito é infinito, “poucas passagens de *The Waste Land* podem ser citadas como não tendo relação alguma com *The Golden Bough*”. O livro de Frazer está repleto “da própria matéria-prima da literatura”.⁷² Ao leitor interessado em teses prontas, nada mais fácil que submeter um texto literário qualquer a uma análise pautada na obra *The Golden Bough*.

Temos, em resumo, duas informações fundamentais (e interligadas) acerca da relação Eliot/Frazer: 1) o autor de *The Waste Land* entende que *The Golden Bough* é um manual menos interpretativo, logo mais atemporal, que os demais tratados de antropologia, e disso resulta seu valor; 2) como são menos explicativos, os rituais descritos por Frazer preservam-se num estado mais “puro”, e sempre que essa pureza é confrontada com um projeto analítico, o fato “inicial” desaparece à medida que as teses se multiplicam. Com isso em mente, retornemos à nota de Eliot. Embora mencione em particular os “dois volumes dedicados a *Adônis*, *Attis*, *Osíris*” como sua principal

⁷² THORMÄHLEN, Marianne. *The Waste Land: A Fragmentary Wholeness*. Lund: LiberLaromedel/Gleerup, 1978, p. 198.

influência, o poeta afirma que deve muito ao livro de Frazer “num âmbito mais geral” (*To another work of anthropology I am indebted in general...*). A vagueza da nota incentiva o leitor a buscar paralelos que, num livro sobre rituais religiosos com mais de setecentas páginas, de fato surgirão ao montes, sem com isso necessariamente “elucidar as dificuldades do poema”. Na nota, enfim, Eliot joga com o discurso infinito e sempre incompleto que necessariamente decorre da aproximação *The Waste Land/The Golden Bough*. Conforme Costello aponta em seu caderno, o poeta considera “o campo da religião comparada particularmente especial para iluminar seu argumento”.⁷³

Para finalizar, a primeira nota para *The Waste Land* abriga, por trás de sua promessa de revelação, a descrença de Eliot na existência de estudos desinteressados; toda investigação traz consigo julgamentos anteriores que, quando revelados, comprometem a suposta neutralidade dos resultados. Mas isso não é tudo: a nota abandona o leitor em meio a catálogos infundáveis, e adverte que ali, em algum lugar, estão as respostas corretas, sem ao menos nos dizer também quais são as perguntas que devemos propor. E dessa forma, os fios condutores que encontramos (que não são poucos, como atesta a indústria acadêmica de livros e artigos sobre Eliot) apresentam via de regra um destes dois sintomas: ou são tão inclusivos que beiram o delírio, ou então são tão excludentes que apenas dão prova de sua incompletude. Um “estudo de caso” pode aqui ajudar a aclarar a questão.

There I saw one I knew, and stopped him, crying: 'Stetson!
'You who were with me in the ships at Mylae!
'That corpse you planted last year in your garden,
'Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
'Or has the sudden frost disturbed its bed?
'O keep the Dog far hence, that's friend to men,
'Or with his nails he'll dig it up again!
'You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!⁷⁴

⁷³ SMITH, Grover, 1963, p. 78.

⁷⁴ “Vi alguém que conhecia, e o fiz parar aos gritos: 'Stetson, / Tu que estiveste comigo nas galeras de Mylae! / O cadáver que plantaste no ano passado em teu jardim / Já começou a brotar? Dará flores este ano? / Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito? / Mantém o Cão à distância, esse amigo do homem, / Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo! / Tu! Hypocrite lecteur! – mon semblable –, mon frère!”.

Em nota dirigida aos versos 74 e 75 de *The Waste Land*, “O keep the Dog far hence, that's friend to men, / Or with his nails he'll dig it up again!”⁷⁵, Eliot limita-se a evidenciar uma referência que, pelo laconismo de sua formulação, dispensaria maiores comentários: “74. Cf. o Canto Fúnebre em *The White Devil*, de Webster”. O leitor aplicado, a fim de obter dados mais específicos sobre a alusão em questão, toma em mãos a peça de Webster. Para a sua decepção, entretanto, em vez de uma clara menção ao Cão, amigo do homem, encontra a seguinte passagem, retirada do canto fúnebre (*Dirge*) entoado por Cornelia ao seu filho recém assassinado, Marcello:

Call for the robin-red-breast and the wren,
Since o'er shady groves they hover,
And with leaves and flow'rs do cover
The friendless bodies of unburied men.
Call unto his funeral dole
The ant, the field-mouse, and the mole
To rear him hillocks that shall keep him warm
And (when gay tombs are robbed) sustain no harm,
But keep the wolf far thence that's foe to men,
For with his nails he'll dig them up again.⁷⁵

Ainda que Eliot não detalhe seus motivos na nota, as modificações efetuadas nos versos de Webster são substanciais: o “lobo”, “inimigo do homem”, dá lugar ao “Cão”, nosso “melhor amigo”. Novamente, a nota estabelece o ponto de contato, Eliot/Webster, sem exercer sua função explicativa, deixando para o leitor a complicada (talvez impossível) tarefa de observar o que resulta da aproximação. S. A. Cowan resume o problema desta maneira: “seguindo a orientação de várias das citações de Eliot, a nota sobre o verso 74 é mais provocativa que conclusiva, prova disso é a contínua discussão acerca do 'Cão'. [...]

⁷⁵ WEBSTER, John. Edited by Christina Luckyj. 2nd. ed. New York: W W Norton, 1996, p. 135. “Chama o melro de peito vermelho e a corruira, / Já que pairam sobre arvoredos sombrios, / E cobrem com folhas e flores / Os corpos desamparados de homens insepultos. / Chama para a sua cerimônia de lamento / A formiga, a ratazana e a toupeira / Para que lhe construam um abrigo que o manterá aquecido / E que (quando tumbas tranquilas são violadas) não alimentará o mal, / Mas mantém o lobo longe daí, esse inimigo do homem, / Pois com suas unhas ele os desenterrará de novo”.

O que Eliot crê que o leitor descobrirá através da comparação?”. As possibilidades de resposta são inesgotáveis, conforme Cowan demonstra: “a ironia resultante da escolha do cão – tradicionalmente o melhor amigo do homem – no lugar do lobo dos versos de Webster? Ou talvez a ideia de que o homem moderno deve temer menos uma ameaça externa do que a traição de um amigo próximo?”.⁷⁶ Seja como for, a leitura da peça de Webster não satisfaz a expectativa gerada pela nota de Eliot.

Em linhas gerais, *The White Devil* é uma peça de vingança (*revenge play*) escrita com base num procedimento literário que pode ter exercido influência direta sobre *The Waste Land*. Assim como Eliot, Webster toma emprestado de diversos autores passagens que adapta livremente ao contexto de suas obras. Na formulação de Christina Luckyj – e isso vale igualmente para Eliot –, “descobrir as fontes exatas do drama de Webster é uma tarefa impossível, e talvez indesejável, pois sua singularidade está na capacidade de converter materiais dissimilares numa totalidade eclética e brilhante”.⁷⁷ O enredo de *The White Devil* pode ser assim resumido: o Duque de Brachiano, casado com Isabella, apaixona-se por Vittoria, esposa de Camillo e membro de uma família veneziana tradicional porém empobrecida. Para levar adiante seu plano de casar com Vittoria, Brachiano conta com o apoio de Flamineo, irmão da pretendente que deseja, com a consumação do casamento, elevar também a sua posição social. Brachiano e Vittoria planejam o assassinato de seus respectivos cônjuges, Isabella e Camillo. Após o crime, Vittoria é julgada e condenada a cumprir pena num asilo para “prostitutas penitentes”, porém foge para Pádua em companhia do Duque. Em Pádua, Brachiano, Vittoria e Flamineo são assassinados, vítimas do plano de vingança traçado por Francisco, irmão de Isabella, Conde Lodovico, que mantinha uma paixão secreta por Isabella, e Gasparo, amigo de Lodovico.

Nessa síntese da peça, onde se insere, afinal de contas, o canto fúnebre que inspira os versos 74 e 75 de *The Waste Land*? A resposta traz à tona uma informação de valor a respeito da natureza de vários dos empréstimos literários de Eliot. O canto de Cornelia sobre o funeral de Marcello, seu filho assassinado, é considerado por alguns críticos um

⁷⁶ COWAN, S. A. “Echoes of Donne, Herrick, and Southwell in Eliot's *The Waste Land*”. In: *Yeats Eliot Review* – Vol. 8, Nos. 1 and 2 (Double Issue), 1986, p. 96.

⁷⁷ In: WEBSTER, John. Op. cit., p. xi.

episódio secundário – talvez dispensável – em *The White Devil*. Para Harold Jenkins, a passagem da canção fúnebre contrasta, por exemplo, com a complexidade de *The Duchess of Malfi*, cuja trama não é facilitada pela presença de “fantasma, lamento materno ou irmão bonzinho eliminado pelo irmão malvado”.⁷⁸ Marcello é assassinado por se opor ao oportunismo de Flamineo, seu irmão, e esse evento estabelece com clareza a disputa entre o bem e o mal. Segundo Larry S. Champion, “a morte de Marcello e a loucura de Cornelia não estão efetivamente integrados à ação central da peça”.⁷⁹ O mais importante nisso tudo, a rigor, é o fato de que Eliot utiliza em *The Waste Land* versos que ocupam uma posição lateral em *Webster*, e mesmo assim sua nota encerra a alusão com ares de obviedade: “74. Cf. o Canto Fúnebre em *The White Devil*, de Webster”.

Conquanto parte de uma cena marginal, o significado da canção fúnebre no contexto da peça é claro: o descanso eterno de Marcello está diretamente ligado aos cuidados dispensados ao enterro do seu corpo. Para assegurar o repouso da alma de seu filho, Cornelia convoca uma reunião com os animais que cuidam “dos corpos desamparados de homens insepultos”, o melro, a formiga, a aranha etc. O corpo insepulto coloca-se como obstáculo para a vida eterna, e essa assembleia da natureza é responsável, pois, pela construção do abrigo inviolável que sacraliza os restos mortais. Num impulso contrário ao do ritual fúnebre conduzido pelos animais convidados a essa “cerimônia de lamento”, o lobo, inimigo do homem, é capaz de desenterrar novamente os mortos com suas unhas, e por isso deve ser preservado à distância. Em resumo, nas palavras de Linda Cahir, “por crer que o corpo do filho precisa permanecer enterrado, Cornelia adverte que o trabalho destrutivo do lobo deve ser mantido longe do ritual”.⁸⁰ O santuário do corpo responde a uma necessidade espiritual, e por isso não pode ser tocado.

Se, de um lado, o significado do canto em *The White Devil* é perfeitamente legível, as trocas efetuadas por Eliot, de outro, complicam a simbologia em torno do “enterro dos mortos”, título, vale recordar, da primeira seção do poema, “The Burial of the Dead”. Como dito, são

⁷⁸ JENKINS, Harold. “The Tragedy of Revenge in Shakespeare and Webster”. In: *Shakespeare Survey 14: Shakespeare and his Contemporaries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961, p. 53.

⁷⁹ CHAMPION, Larry S., 1974, apud WEBSTER, John, 1996, p. xv.

⁸⁰ CAHIR, Linda Costanzo. “T. S. Eliot's *The Waste Land* and John Webster's *White Devil*: An Explication of Two Poetic Lines”. In: *Yeats Eliot Review* – Vol. 14, N. 4, 1997, p. 43.

duas as principais mudanças feitas nos versos da peça: o “Cão” (*Dog*) substitui o lobo de Webster, e no lugar de um “inimigo dos homens” (*foe to men*), temos agora o “Cão”, “amigo dos homens” (*friend to men*). Além disso, o “Cão” aparece escrito com a letra inicial maiúscula, alteração que, como veremos, ganha um papel preponderante na leitura de alguns críticos. A análise que segue intenta mostrar que, em busca da hipótese perfeita, ou melhor, do enterro perfeito (para utilizar o nomenclatura que aqui nos cabe), a crítica acaba afogada num mar interpretativo repleto de opções irreconciliáveis porém igualmente verdadeiras. Pode-se dizer que o “Cão” eliotiano, com suas unhas, corrompe de vez a ideia de uma precisão descritiva, tal qual seu dono havia feito nos seminários de Josiah Royce.

Os versos de Eliot apontam uma indecisão fundamental acerca da atividade do “Cão” que é apagada por qualquer referência consultada com exclusividade, seja Webster, Frazer ou o Antigo Testamento. A rigor, as interpretações totalizantes resultam via de regra de uma confiança excessiva na “pureza” da simbologia eliotiana, ou então de um falso paralelismo. Nas linhas 74 e 75, o leitor tem ao menos dois pontos inequívocos: 1) o “protagonista” (a presença de um protagonista é tão improvável quanto a existência de um significado definitivo para os versos ora investigados) diz que o “Cão” deve ser mantido à distância; 2) o “Cão” pode, com suas unhas, desenterrar os mortos. No entanto, a positividade (ou negatividade) dessa ação permanece encoberta, ou seja, a complexidade da passagem está na dificuldade de associar o “Cão” a um movimento estritamente “próprio” ou “impróprio”⁸¹ no poema. Podemos desenvolver o comentário testando algumas hipóteses.

Conforme assinala Elizabeth Drew, “o cão sempre foi um símbolo constante de auxílio e renascimento. Ísis reuniu as partes desmembradas do cadáver de Osiris com a ajuda de cães”.⁸² Osiris, deidade egípcia associada à “estrela cão” (Sirius), é descrito por

⁸¹ Nomenclatura utilizada por Harriet Davidson no ensaio “Improper Desire: Reading *The Waste Land*”, In: MOODY, David (ed.). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 121 – 131.

⁸² DREW, Elizabeth. *T. S. Eliot: The Design of His Poetry*. New York: Charles Scribner's Sons, 1949, p. 74.

Plutarco desta forma: “na alma, a inteligência e a razão – nossos maiores mestres e guias – são Osíris; na terra, no vento, na água, nos céus e nas estrelas, isto é, em tudo que é ordenado, permanente e saudável (conforme evidenciam as estações, as temperaturas e as revoluções), vemos a ação de Osíris, além de sua própria imagem refletida”.⁸³ Como a nota de Eliot atesta, os rituais em torno de Osíris ocupam várias das páginas de *The Golden Bough*, e ali *Dog star* Sirius surge como a estrela dos mares, sinal dos céus para indicar o aumento das águas na terra.⁸⁴ Finalmente, em *Satíricon* (para ficarmos somente com as referências mais caras a Eliot), nosso conhecido anfitrião do banquete, Trimalquião, dirige-se a Habinas com este pedido: “Você me constrói o túmulo do jeito que eu te disse? Eu te peço por favor para pintar minha cadelinha junto aos pés da minha estátua, e também coroas de flores, óleos perfumados, [...] para que graças ao teu trabalho eu possa viver após a morte”.⁸⁵ Em todos esses exemplos o cão aparece, não resta dúvida, como amigo dos homens (*friend to men*) e agente do renascimento – “raízes de flores sobre o crânio de um homem morto”, para usar um verso de Webster.

De acordo com esses traços iniciais, acompanhados da aproximação Eliot/Webster insinuada pela nota, o “Cão” em *The Waste Land* pode ser lido como uma entidade outrora sagrada e agora deslocada para a esfera do profano. Na formulação de Brooker e Bentley, “nos tempos de Webster, o lobo era o animal que desenterrava os corpos. Hoje em dia, a atividade é desempenhada por um cão amigável. *Dog é God* (“Deus”) solettrado ao contrário, uma coincidência observada não só por Eliot, mas por vários escritores modernistas. O cão 'amigo do homem' sugere um deus moderno substituto que parecia ser um amigo mas se tornou um destruidor em vários sentidos”.⁸⁶ Os críticos creem que a troca operada pelo poeta questiona a viabilidade de uma descrição exata do espírito de agentes mitológicos como o cão: sua verdadeira natureza permanece oculta, e por vezes se manifesta de modo contrário ao anotado em manuais antropológicos, como nos versos 74 e 75 de *The Waste Land*. Em todo o caso, ainda que para desestabilizar a

⁸³ PLUTARCH. *Moralia – Isis and Osiris*. Vol. V of the Loeb Classical Library edition. Cambridge: Harvard University Press, 1936, p. 121.

⁸⁴ FRAZER, James George. *The Golden Bough: A Study in Religion and Magic*. New York: Dover Publications, Inc., 2002, p. 370.

⁸⁵ PETRÔNIO, 2008, p. 96.

⁸⁶ BROOKER, Jewel Spears & BENTLEY, Joseph, 1990, p. 36.

simbologia rígida atribuída a lobos e cães, Eliot opera uma inversão no poema, pois ali o cão, e não o lobo, impede o renascimento, atuando, pois, como falso amigo do homem.

Essa linha de leitura, tão frequente entre os críticos de Eliot, e certamente influenciada pelas notas do poeta, está longe de equivocada. A dificuldade está, entretanto, em conciliá-la com outras passagens de *The Waste Land* em que a interrupção dos ciclos da natureza não é resultado de uma ação, por assim dizer, destrutiva. Para exemplificar, basta citar os célebres versos que abrem o poema: “April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain”.⁸⁷ Como se sabe, *The Waste Land* inicia com um paradoxo sazonal que parodia a alegria com que os versos de Geoffrey Chaucer recebem a chegada da primavera em *The Canterbury Tales*: “Whanne that April with his shoures sote / The droughte of March hath perced to the rote, / And bathed every veine in swiche licour, / Of Whiche vertue engendred is the flour;”.⁸⁸ No poema de 1922, a estação das flores reinaugura um ciclo que, para a surpresa do leitor acostumado a símbolos estáticos ou, antes, convencionais, como é o caso da primavera, é visto com ceticismo e desânimo; no dizer de David Ward, “o abril, mês das flores primaveris, é transformado, dentro de um paradoxo deliberado, no 'mais cruel dos meses', e isso não por se omitir – é cruel de modo ativo, 'germinando', 'misturando', 'avivando' (...). Como resultado, o abril da mente, a renovação cíclica da experiência, torna-se algo indesejado, imposto sobre nós independente da nossa vontade”.⁸⁹ Nesse caso, o enterro apropriado dos mortos, que garantiria a continuidade dos ciclos da vida, ganha um contorno impreciso nos versos de Eliot. Não sabemos ao certo como receber o que até então era seguramente tomado como força positiva da natureza.

As análises de cunho orientalista insistem nessa hesitação diante do enterro dos mortos presente na primeira seção de *The Waste Land*. Como o plantio do corpo representaria o recomeço de uma cadeia que pode ser equiparada à “morte-em-vida”, a atividade outrora profana do

⁸⁷ “Abril é o mais cruel dos meses, germinando / Lilases da terra morta, misturando / Memória e desejo, avivando / Raízes com a chuva da primavera”.

⁸⁸ “Quando o chuvoso abril cortou feliz / A secura de março na raiz, / E banhou cada veia no licor / Que tem o dom de produzir a flor;”. CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos da Cantuária*. Seleção, tradução e notas de Paulo Vizioli. *A Literatura Inglesa Medieval*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992, p. 3.

⁸⁹ WARD, David. *T. S. Eliot: Between Two Worlds*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 76.

cão revela-se, portanto, ambígua; no livro *T. S. Eliot, Vedanta and Buddhism*, P. S. Sri assinala que “o cão impede o corpo de brotar e florescer, dessa forma evitando a ressurreição. Em outras palavras, a reencarnação, e não a morte, deve ser temida e anulada, já que aprisiona o homem eternamente à Roda da Vida (*binds one forever to the Wheel*)”.⁹⁰ Essa análise é reforçada pela aparição da “Roda da Fortuna” (*Wheel of Fortune*), imagem presente na carta do jogo de Tarô encenado nos versos 43–59: “Here is the man with three staves, and here the Wheel”.⁹¹ Para Thormahlen, “a relevância da roda (círculo infinito de morte e vida não redimidas) adiciona importância ao medo do renascimento que permeia *The Waste Land*”.⁹² Os manuscritos do poema revisados por Pound, com efeito, reservam um verso posteriormente cancelado que acentua a viabilidade de tal argumento: “London, your people is bound upon the wheel!”.⁹³ É a repetição de uma vida dessacralizada que nos condena à verdadeira morte.

Aquele que a princípio degrada os ritos fúnebres, ao interromper a cadeia de eventos responsável por nos aprisionar à Roda, revela-se gradativamente um “Cão” com letra inicial maiúscula, deus e “amigo do homem”. O cão continua nosso companheiro, apenas mudou de função: se antes expressava sua fidelidade como guardião dos corpos insepultos, hoje mantém-se fiel num exercício oposto ao anterior, ou seja, impedindo que a “morte-em-vida” se prolongue indefinidamente. Mas o que aconteceria se, ao contrário, consultássemos documentos citados para exibir o cão como emblema do mal? Ora, a conclusão dificilmente seria diferente. Assim lemos nos *Salmos* (22:16-20): “Pois inúmeros cães giram-me em torno, bandos de malfeitores me rodeiam. Furaram minhas mãos, meus pés furaram, eis que posso contar meus ossos todos. Seus olhos me examinam e se deleitam; repartem entre si as minhas vestes, sorteiam entre eles minha túnica. Mas tu, Senhor, não fiques longe assim; ó minha força, corre em meu socorro! Protege contra a espada a minha alma, contra as garras dos cães a minha vida!”.⁹⁴ Nesse caso, então, o cão, que antes se impunha como cúmplice do mal,

⁹⁰ SRI, P. S. *T. S. Eliot, Vedanta and Buddhism*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1985, p. 42.

⁹¹ “Aqui está o homem dos três bastões, e aqui a Roda da Fortuna”.

⁹² THORMAHLEN, Marianne, 1978, p. 180.

⁹³ “Londres, tua gente está condenada à roda”. p. 31.

⁹⁴ BÍBLIA. *Os Salmos*. Tradução: PE. Ernesto Vogt, S. J. e D. Marcos Barbosa, OSB. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999, pp. 54 – 55.

manifesta-se agora como “amigo do homem” sem sequer mudar sua operação; a mudança está, na realidade, no redimensionamento dos limites entre o sacro e o profano.

As leituras acima expandem sim o nosso entendimento dos versos 74 e 75; por outro lado, pouco dizem sobre a indecisão fundamental diante do “enterro dos mortos”, que encerra, de certo modo, a própria inviabilidade de uma análise totalizante do poema. Se a ação do Cão é estritamente negativa, como explicar a angústia acerca do retorno da primavera que abre *The Waste Land*? Ao mesmo tempo, se a atividade do Cão, antes profana, representa agora a interrupção de um ciclo indesejado, por que manter o “amigo do homem” à distância, como aconselha o verso 74? Conforme dito, a imprecisão possivelmente voluntária com que Eliot escreve sua nota dá margem para diferentes paralelos, que, no entanto, raramente tocam o objeto sem comprometer parcialmente também suas próprias suposições. No final das contas, desprovido de uma autoavaliação quanto às restrições de seus resultados, o crítico mostra-se prisioneiro do nó interpretativo que advém do conjunto formado pelos versos e notas de *The Waste Land*, e dessa maneira corrobora a tese de Eliot defendida nos cursos de Royce: “as interpretações de significados não passam de meras hipóteses”.⁹⁵

O famoso monólogo interior de Molly Bloom, que compõe o último capítulo de *Ulysses*, inicia e termina com a repetição da palavra “Sim” (*Yes*): “[...] yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes”.⁹⁶ “Sim” significa, para Joyce, “o consentimento, o autoabandono, a flexibilidade, o fim de toda resistência”.⁹⁷ Conforme Derrida argumenta na palestra intitulada “Hear Say Yes in Joyce”, esse “sim” que se impõe a todo instante compromete a ideia de competência em geral atribuída a especialistas de um determinado assunto.⁹⁸ Em

⁹⁵ SMITH, Grover, 1963, p. 76.

⁹⁶ “[...] sim e o arrastei para baixo sobre mim para que ele pudesse sentir meus seios todos perfume sim e seu coração disparou como louco e sim eu disse sim eu quero Sim”. JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 815.

⁹⁷ ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1983, p. 712.

⁹⁸ DERRIDA, Jacques. “Ulysses Gramophone”. In: *Acts of Literature*. New York/London: Routledge, 1992, p. 265.

outras palavras, ao dizer “sim”, pondo fim a toda resistência, o texto desvia-se do olhar regulador dos críticos, e assim torna viável a existência do mecanismo de produção de teses conhecido como “indústria Joyce”. Após duvidar de sua competência para falar de *Ulysses*, Derrida pondera: afinal de contas, “em se tratando de Joyce, o que significa ser um especialista?”.⁹⁹ Logicamente, sem *experts*, o discurso estende-se indefinidamente – eis o provável motivo pelo qual Joyce afirma que *Finnegans Wake* manterá a crítica literária ocupada por séculos.¹⁰⁰

A bem da verdade, a força aditiva que Derrida identifica no escritor irlandês é uma constante entre os modernistas de língua inglesa. Em carta enviada a T. S. Eliot, datada de dezembro de 1921, Pound parabeniza o amigo pela conclusão de *The Waste Land* com as seguintes palavras: “a coisa agora segue de 'April...' até 'shantih' sem intervalos. Dezenove páginas, ou seja, o poema mais longo da língua inglesa [*English langwidge*]”.¹⁰¹ O ciúme que Pound confessa sentir – “estou arruinado pelos sete ciúmes” – está provavelmente ligado ao seu próprio desejo de quebrar todos os recordes com *The Cantos*, poema inacabado subdividido em 120 seções. A poesia de Pound é marcada por um impulso revisionista que dificulta a apresentação de um produto final; na explicação de Daniel Albright, “toda a sua carreira se estrutura sobre a reinterpretação, ou o repúdio, de sua obra anterior. A sequência dos *Cantos* interroga e abandona suas formas desgastadas a fim de se renovar”.¹⁰² Como toda renovação carrega consigo a futura normatividade, o trabalho de Pound segue sem um prazo último, até que, cansado, o poeta finalmente admite: “And I am not a demigod; I cannot make it cohere”.¹⁰³ Entre a coerência de uma obra fechada e o “sim” da adição, Pound escolheu o último.

Em 1961, ao reavaliar sua obra ensaística passada na palestra “To Criticize the Critic”, Eliot detecta a presença de erros de julgamento e, o que lamenta ainda mais, erros no tom de sua fala: “a nota ocasional de arrogância, de veemência, de intransigência ou rudeza, a bravata típica

⁹⁹ DERRIDA, Jacques. loc. cit.

¹⁰⁰ JOYCE, James, apud ELLMANN, Richard, 1983, p. 521.

¹⁰¹ ELIOT, T. S., 1988, p. 497.

¹⁰² ALBRIGHT, Daniel. “Early Cantos I-XLI”. In: NADEL, Ira B. (ed.). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 59.

¹⁰³ “E não sou um semideus, / Não posso fazê-lo coerir” – Canto CXVI. POUND, Ezra. *Os Cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 790.

do homem moderado escondido com segurança por detrás de sua máquina de escrever”.¹⁰⁴ Essa “solenidade pontífice” – tal qual a chama em prefácio à edição de 1928 de *The Sacred Wood* (1920) –, contudo, vem não raro acompanhada daquele outro traço que lhe é tão caro, a paródia, que de tanto reconduzi-lo a uma autoavaliação finalmente o obriga a ironizar suas próprias prescrições. É isso que se dá com as “Notes on *The Waste Land*”: lado a lado com a erudição livresca, as infinitas referências a Dante, Shakespeare e a mais alta literatura, caminha em silêncio a autoironia ciente da parcialidade de suas formulações. As notas de Eliot simulam uma completude e, ao mesmo tempo, num gesto paralelo, parodiam o aparato acadêmico que as fundamenta. A partir desse movimento, que confere a toda análise o seu ponto de apoio, o “sim” inclusivo se sobrepõe aos projetos explicativos que exigem para si a consistência absoluta.

¹⁰⁴ ELIOT, T. S. *To Criticize the Critic and Other Writings*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965, p. 14.

II – O Terceiro Expedicionário

V – 360. Os versos que se seguem foram inspirados pelo relato de uma das expedições à Antártica (não me recordo qual, mas suponho que uma das que realizou Shackleton); nele se conta que os exploradores, já ao fim de suas forças, eram constantemente assaltados pela ilusão de que havia *um membro a mais* que eles não podiam na verdade contar.

O espectro de um terceiro expedicionário e cúmplice secreto paira sobre *The Waste Land*. Esse viajante que acompanha o poema rejeita qualquer identificação definitiva, e até mesmo Eliot, a princípio incerto da referência consultada, parece preso a sua fugacidade: “não me recordo qual (expedição), mas suponho que uma das que realizou Shackleton”. No exato instante em que atribui a possível origem dos versos a um dos relatos de Shackleton, o poeta projeta uma falta que intensifica tanto o caráter inapreensível do intruso quanto o apetite crítico de localizar; quem e o que é, afinal, o “um membro a mais”? De onde ele vem? São essas as perguntas que alimentam a discussão em torno dos versos em pauta:

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
– But who is that on the other side of you?¹⁰⁵
(Versos 359 – 365)

Dominado por um temperamento contrário ao da nota, o crítico não vacila em dar exatidão às palavras hesitantes do poeta: “o incidente da expedição à Antártica mencionado por Eliot é descrito por Sir Ernest Shackleton em *South* (Londres, 1919), p. 209”.¹⁰⁶ Conforme o subtítulo

¹⁰⁵ “Quem é o outro que sempre anda a teu lado? / Quando somo, somos dois apenas, lado a lado, / Mas se ergo os olhos e diviso a branca estrada / Há sempre um outro que a teu lado vaga / A esgueirar-se envolto sob um manto escuro, encapuzado / Não sei se de homem ou mulher se trata / – Mas quem é esse que te segue do outro lado?”.

¹⁰⁶ SMITH, Grover, 1956, p. 314.

do livro indica, *South* narra a história da expedição de Shackleton à Antártica, iniciada em 1914 e, devido às péssimas condições climáticas, que provocaram a destruição do navio *Endurance*, concluída apenas em 1917, com o resgate do capitão e de toda a sua equipe. Meses após a perda do *Endurance*, Shackleton e cinco outros membros da expedição abandonam momentaneamente os demais companheiros para procurar ajuda. Passado algum tempo, três dos seis expedicionários mostram-se muito enfraquecidos, e assim são deixados para trás; somente Shackleton e outros dois homens continuam a busca por resgate. É durante esse momento de fragilidade absoluta, anterior ao encontro com a comunidade responsável por salvá-los da morte, que o capitão sente a presença misteriosa de um quarto elemento. Em seu relato posterior, Shackleton descreve assim o fenômeno:

Quando relembro aqueles dias não tenho a menor dúvida de que fomos guiados pela Providência [...]. Só sei que durante o longo e torturante percurso, que durou mais de trinta e seis horas, através de montanhas e geleiras desconhecidas da Geórgia do Sul, eu tinha a frequente impressão de que éramos quatro, e não três. Não disse nada aos meus companheiros sobre o assunto, porém mais tarde Worsley comentou o seguinte: 'Chefe, durante o caminho tive a curiosa sensação de que havia uma outra pessoa conosco'. Cream confessou ter tido a mesma impressão. Sentimos a 'insuficiência das palavras, a aspereza da linguagem humana' sempre que tentamos descrever coisas intangíveis, porém qualquer registro de nossa jornada estaria incompleto se não levasse em conta esse assunto que permanece tão próximo de nossos corações.¹⁰⁷

“O dearth / Of human words! roughness of mortal speech!”¹⁰⁸ Os versos de Keats citados no relato de Shackleton reinserem a nota de Eliot no terreno da experiência incomunicável: dada a “aspereza da

¹⁰⁷ SHACKLETON, Ernest Henry. *South: a Memoir of the Endurance Voyage*. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 1998, p. 211.

¹⁰⁸ KEATS, John. *The Poetical Works of John Keats*. Edited by William T. Arnolds. London: Kegan Paul, Trench & CO., 1884, p. 115.

linguagem humana”, o intruso que acompanha secretamente os três viajantes não pode ser identificado por completo; atribuir-lhe uma presença final significa trair a incompletude que dá vida ao assunto e faz com que ele “permaneça tão próximo de nossos corações”. Em *The Waste Land*, “o outro que sempre anda a teu lado” esgueira-se “sob um manto escuro, encapuzado”, e dessa maneira não é possível saber “se de homem ou mulher se trata”. Sem desconfiar da “insuficiência das palavras” diagnosticada por Keats e Shackleton, F. R. Leavis corrige os contornos inexatos do terceiro expedicionário eliotiano: “a referência é indiscutível. [...] A figura encapuzada é Jesus”.¹⁰⁹ Muito embora conclua que os versos de *The Waste Land* “não apresentam uma progressão de eventos”, a leitura de Leavis relaciona a aparição encapuzada aos versos que abrem a última seção do poema, que, segundo uma das notas de Eliot, encenam a “viagem a Emaús”:

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience¹¹⁰

(Versos 322 – 330)

Ora, a referencialidade das “Notas sobre *The Waste Land*” nos coloca mais uma vez diante de um impasse. Em sua primeira observação para “What the Thunder Said” (“O que Disse o Trovão”), Eliot declara que a abertura da seção ocupa-se fundamentalmente da passagem sobre “os discípulos de Emaús” narrada no evangelho de Lucas (24:13-35). A nota dirigida ao “terceiro expedicionário”, por outro lado, acentua a invisibilidade da figura “sob um manto escuro”, que, como visto, não sabemos “se de homem e mulher se trata”. É bem verdade que Jesus, no

¹⁰⁹ LEAVIS, F. R. *New Bearings in English Poetry: a study of the contemporary situation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960, p. 97.

¹¹⁰ “Após a rubra luz do archote sobre faces suadas / Após o gelado silêncio nos jardins / Após a agonia em regiões pedregosas / O clamor e a súplica / Cárcere palácio reverberação / Do trovão primaveril sobre longínquas montanhas / Aquele que vivia agora já não vive / E nós que então vivíamos agora agonizamos / Com um pouco de resignação”.

episódio narrado em Lucas, não é reconhecido por seus discípulos, fato que o aproximaria da visitação incorpórea sentida por Shackleton e seus companheiros. No entanto, ainda que irreconhecível, Jesus ali é um corpo tangível, e esse corpo só desaparece após a partilha do pão, instante em que os discípulos finalmente o identificam como o Senhor renascido. Ao perceber o paradoxo tecido pelas notas de Eliot, o leitor entende também que a questão principal não está na atribuição de um referente estável (Jesus, no caso) ao terceiro viajante, mas sim na dificuldade de fazê-lo de modo consistente. As notas sugerem que a linguagem nos faz falhar, e dessa maneira, como afirma Allyson Booth, não sabemos como “imaginar ou representar um personagem que habita a estranha fronteira entre a vida e a morte, entre a ilusão óptica e a materialidade”.¹¹¹ Em suma, não há identidade que capture por inteiro “o outro que caminha ao nosso lado”.

Há em *The Waste Land* inúmeros corpos que, repetindo a disposição do terceiro expedicionário, insistem em dificultar a averiguação identitária; como no caso da Sibila, são corpos que tendem ao desaparecimento. Os pronomes que se lançam sem preocupação referencial, a “ausência deliberada de sequência, sinais, conectivos ou transições”,¹¹² os símbolos que maculam sua própria ordem simbólica, tudo isso contribui para a disseminação de identidades inconstantes, cujo apagamento por vezes ocorre sem que o leitor seja previamente notificado. “I was neither / Living nor dead, and I knew nothing” (versos 39 – 40), “I do not find / The Hanged Man” (54 – 55), “I Tiresias, though blind, throbbing between two lives” (218), “And bats with baby faces in the violet light” (379)¹¹³ – versos cuja abertura, por um lado, amplia os canais de identificação, mas que, por outro, faz de toda identidade atribuída um lampejo rapidamente reabsorvido pelo mistério maior. O mesmo ocorre quando o leitor recebe o “um membro

¹¹¹ BOOTH, Allyson. “Sir Ernest Shackleton, Easter Sunday & the Unquiet Dead in T. S. Eliot’s *Waste Land*”. In: *Yeats Eliot Review* – Vol. 16, N. 1, 1999, p. 31.

¹¹² BROOKER, Jewel Spears & BENTLEY, Joseph, 1990, p. 213.

¹¹³ “eu não sabia / Se estava vivo ou morto, e tudo ignorava” (39 – 40), “Não encontro / O Enforcado” (54 – 55), “Eu, Tirésias, embora cego, palpitando entre duas vidas” (218), “E morcegos de faces infantis silvaram na luz violeta” (379).

a mais” como Jesus: substitui-se o indizível por uma presença que o converte em algo familiar.

O duplo registro feito por Eliot em forma de notas – “viagem a Emaús” e “expedição à Antártica” – prende o crítico nesse lugar incerto entre a concretude referencial bíblica e a insuficiência analítica (ou linguística) comunicada por Shackleton via Keats. Não raro vemos o poeta insinuando um ponto de chegada estável para a seguir, terminado o percurso, deixar sua falsa concretude vir à tona. Em ensaio autobiográfico sobre o amigo, Bonamy Dobree narra um episódio que abarca justamente a vagueza calculada típica das notas. Após perguntar a Eliot o que a “rosa” representa em seus poemas, Dobree recebe a seguinte resposta: “Na realidade, há três tipos de rosas; a rosa sensível, a Rosa sócio-política (que sempre aparece com a letra inicial maiúscula) e a rosa espiritual; as três rosas devem ser de alguma maneira identificadas como a mesma rosa”.¹¹⁴ A vagueza da descrição, encoberta pelo véu de uma falsa profundidade analítica, beira o sarcasmo, e não é por acaso que Dobree confessa ter achado a explicação pouquíssimo esclarecedora.

No livro *The Orphic Voice: T. S. Eliot and the Mallarmean Quest for Meaning*, Åke Strandberg especula que “o viajante secreto dos versos de Eliot é o 'x' do soneto de Mallarmé ['Ses purs ongles...'], [...] o zero de Kristeva, o ovo cósmico das teogonias órficas, ou então o deus egípcio do sol, Ammon-Ra, cujo nome, segundo Derrida (em *A Farmácia de Platão*), significa 'o oculto’”.¹¹⁵ Sim, o terceiro expedicionário projeta-se a partir da suspensão do referente e, sendo um “terceiro”, rompe quaisquer dualismos, o que pode de fato nos levar a diversos lugares, como a Derrida e seu Ammon-Ra, por exemplo. Fiquemos, entretanto, com a aproximação mais cara ao poeta, o Simbolismo francês. Como se sabe, os primeiros ensaios teóricos de Eliot, já descrentes da atividade filosófica, foram escritos sob forte influência do livro *The Symbolist Movement in Literature*, de Arthur Symons, com o qual o poeta travou contato pela primeira vez em 1908.

¹¹⁴ In: TATE, Allen, 1971, p. 86.

¹¹⁵ STRANDBERG, Åke. *The Orphic Voice: T. S. Eliot and the Mallarmean Quest for Meaning*. Uppsala: Akademityck, 2002, p. 152.

Por ter introduzido o Simbolismo francês ao público de língua inglesa, Symons tornou-se referência incontornável, entre outros, a escritores como Eliot, Joyce, Pound e Yeats, a quem o livro foi inclusive dedicado. Sobre sua relação com *The Symbolist Movement in Literature*, Eliot comenta: “não fosse por Symons, eu não teria, em 1908, ouvido falar de Laforgue ou Rimbaud. [...] Assim, esse é um dos livros que afetaram o curso da minha vida”.¹¹⁶

“Uma literatura em que o mundo visível não é mais uma realidade, o mundo invisível não mais um sonho” – é desse modo que Symons define o movimento simbolista francês no capítulo que inaugura seu livro. Para um poeta desiludido com a filosofia, o texto de Symons significa precisamente a possibilidade de uma linguagem antifilosófica, livre das amarras da teoria e não mais submetida a sistemas que, em nome dos fatos, escondem sua inevitável incompletude. Segundo Jeffrey Perl, o interesse de Eliot está no peso que a poética simbolista atribui à “multivocalidade, à complexidade sintática e à riqueza associativa, pois uma linguagem que satisfaz essas premissas será intraduzível em termos teóricos, ou melhor, infinitamente traduzível, a partir de inúmeras perspectivas”.¹¹⁷ Eliot volta sua atenção para a repetição do percurso, para a linguagem instável que, ao abraçar sua errância, toca o invisível de modo misterioso. Em outras palavras, o poeta entende que o movimento simbolista, despreocupado com a conclusividade que afeta a empresa filosófica, participa ativamente do mundo que, muito embora invisível, não é menos real. Desse modo, quando o nome do terceiro expedicionário ganha concretude referencial, sua potência mágica é desfeita para dar espaço a um corpo passível de ser subjugado pela linguagem filosófica.

Para Symons, a revolta simbolista contra o prosaísmo desnuda a “alma das coisas” através de signos que beiram a loucura. Gérard de Nerval, por exemplo, cujo soneto “El Desdichado”, a propósito, dá origem ao verso 430 de *The Waste Land* – “*Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*” –, “foi capaz de traçar semelhanças onde outros viam apenas divergências; e o agrupamento de coisas não familiares e aparentemente estranhas, que se revela de modo tão peculiar em seus versos, foi talvez uma visão real daquilo que estamos condenados a não

¹¹⁶ ELIOT, T. S., apud RAINE, 2006, p. 51.

¹¹⁷ PERL, Jeffrey M. *Skepticism and Modern Enmity: Before and After Eliot*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1989, p. 82.

ver”.¹¹⁸ Villiers de L'isle-Adam, por sua vez, ataca “a ilusão que a ciência aceita como verdade única” para a seguir lançar-se em direção ao invisível, único território que desperta a curiosidade de “uma mente que se interessa apenas pela mente”.¹¹⁹ A fala de Symons sobre Villiers pode ter parecido a Eliot um eco de suas próprias preocupações: “é com uma espécie de fúria que ataca as forças materializantes do mundo – a ciência, o progresso, a ênfase constante nos 'fatos', no que é considerado 'positivo', 'sério', respeitável”.¹²⁰ Já Paul Verlaine “compreendeu o grande segredo dos místicos cristãos, a saber, que é possível amar a Deus com uma extravagância absoluta, com um tipo de amor incompreensível àqueles que amam sobretudo os homens”. Mallarmé, enfim, “apropria-se das palavras como se as utilizasse pela primeira vez”, e com isso devolve a linguagem a uma sorte de “virgindade original”.¹²¹ Para os simbolistas, a poesia esforça-se por conquistar a vida, não a expressão.

De todos os poetas listados por Symons, é Jules Laforgue, contudo, quem mais diretamente influencia os versos de T. S. Eliot; é ali que o terceiro viajante caminha com maior frequência. Sobre Laforgue, Symons nos diz o seguinte: “criou seu próprio mundo, lunar e real, valendo-se igualmente do jargão e da astronomia. [...] Mostra-se terrivelmente consciente da vida cotidiana, incapaz de ignorar, em sua mente, uma hora sequer do dia; seu voo para a lua resulta do mais completo desespero”.¹²² Mas o que significa, afinal de contas, o mundo lunar do poeta, seu “vôo para a lua”? Para responder a pergunta, é necessário compreender, antes de mais nada, quem são os *pierrots*, os “eminentíssimos lunólogos” de Laforgue, segundo um dos versos de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*. O *pierrot* corresponde fundamentalmente à figura do “eu” descentrado, cuja extrema sensibilidade aos restos discursivos, às sobras incontornáveis de todo enunciado, materializa-se numa fala que se volta com frequência para si mesma. Como consequência dessa manobra lunática, “tocada pela lua”, o *pierrot* subdivide-se em corpos que lhe são estrangeiros, corpos desajustados, engraçados: “Encore un de mes pierrots mort; / Mort d'un

¹¹⁸ SYMONS, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. New York: E. P. Dutton and Co., Inc., 1958, p. 19.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹²¹ SYMONS, Arthur, 1958, p. 71.

¹²² *Ibid.*, p. 59.

chronique orphanisme; / C'était un cœur plein de dandysme / Lunaire, en un drôle de corps”¹²³

Em *L'imitation de Notre-Dame la Lune*, mais uma vez, ficamos sabendo que o *pierrot*, frente a frente com uma mulher, comporta-se como se fosse um terceiro, afastando-se de si próprio: “En tetê à tetê avec la femme / Ils ont toujours l'air d'être un tiers, / Confondent demain avec hier, / Et demandent *Rien* avec âme!”¹²⁴ A marionete de Laforgue enfrenta um conflito identitário; por espalhar fragmentos de personalidades, o *pierrot* é incapaz de se perceber como totalidade, e disso segue sua autoironia. Com efeito, seus traços *clownesques* são a própria expressão do “outro” que invade seu corpo e que causa estranheza ao olhar do poeta: “Les yeux sont noyés de l'opium / De l'indulgence universelle, / La bouche clownesque ensorcèle / Comme un singulier géranium”¹²⁵ Em poucas palavras, os *pierrots* sugerem a fragilidade de toda identidade, bem como a “aspereza da linguagem humana” diante de um acontecimento capaz de desestabilizar o sujeito.

O discurso esquizo de homens despedaçados é, a rigor, um dos objetos constantes da primeira poesia de T. S. Eliot, e ali vemos com nitidez a mesma ironia com que Laforgue manipula seus *pierrots*. Num exercício poético inicial, datado de 1910 e publicado na revista literária *Harvard Advocate*, Eliot anuncia já no título sua dívida para com o francês: “Humouresque: (*After J. Laforgue*)”. Os versos limitam-se a repetir tanto a forma quanto o tema do já citado “Locutions des Pierrots XII”, poema presente, vale mencionar, no livro de Arthur Symons: “One of my marionettes is dead / Though not very tired of the game / But weak in body as in head: / A jumping-jack has such a frame. // But this deceased marionette / I rather liked – I liked his face / The kind of face that you forget, / Locked in a comic, dull grimace”¹²⁶ Conforme James

¹²³ “Locutions des Pierrots XII”: “De novo um dos meus pierrots morto; / Daquele crônico orfelismo, / Coração pleno de dandismo / Lunar em um corpo estranho”. LAFORGUE, Jules. *Litanias da Lua*. Organização e tradução de Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 69.

¹²⁴ “Frente a frente com a mulher / Comportam-se como se fossem um terceiro, / Confundem amanhã com ontem, / E não pedem *Nada* com a alma toda”.

¹²⁵ “Os olhos embriagados do ópio / Da indulgência universal, / A boca clownesca enfeitada / Como um gerânio singular”.

¹²⁶ “Uma das minhas marionetes morreu / Sem que estivesse muito cansada do jogo / Mas fraca de corpo e mente: / É assim mesmo a estrutura de um boneco. // Mas dessa marionete morta / Até que eu gostava – gostava de sua face / O tipo de face passível de ser esquecida, / Presa a um sorriso cômico e tolo”. ELIOT, T. S. *Inventions of the March Hare: Poems 1909 - 1917*. Edited by Christopher Ricks. New York: Harcourt Brace & Company, 1998, p. 325.

Miller assinala, “a marionete é uma criação do poeta – é, de certa forma, extensão de sua personalidade”.¹²⁷ Do afastamento irreconciliável das várias marionetes nasce justamente a ironia visceral do poema, que convoca a assembleia das *personae* apenas para grifar a desarmonia que irrompe do contato com o outro que nunca calamos por inteiro.

A apropriação do simbolista francês ganha maior complexidade com a primeira coleção dos poemas de Eliot, intitulada *Prufrock and Other Observations* (1917). Muitos dos versos datam desde 1909 – 1910, porém a presença de Laforgue passa agora por um processo de digestão mais lento. Seja como for, vemos novamente o sujeito que dialoga consigo mesmo sobre os perigos oferecidos por todo resto discursivo. Em “Conversation Galante”, a indiferença do interlocutor, tantas vezes debatida nos versos de Symons e Laforgue, desconcerta o estímulo poético para dar vez a um “eu” colocado contra a parede, atento ao “eterno inimigo do absoluto” que fragmenta sua personalidade. Em outras palavras, no lugar de uma “conversa galante”, temos a fala autoanalítica, dilacerada pela ciência de sua vagueza: “And I then: 'Someone frames upon the keys / That exquisite nocturne, with which we explain / The night and moonshine; music which we seize / To body forth our own vacuity.' She then: 'Does this refer to me?' / 'Oh no, it is I who am inane’”.¹²⁸ Não menos tocado pela lua que os *pierrots* de Laforgue – “Observo: 'Nossa sentimental amiga, a Lua!’” –, o poeta ironiza seu próprio discurso, subdividindo-se em diversos “eus” que esboçam sua autoanálise.

E quando J. Alfred Prufrock inicia sua canção de amor disseminando pedaços de identidade, pronomes que se desviam de qualquer referente final – “Let us go then, you and I”¹²⁹ –, é dentro da tradição do monólogo interior descrente de si mesmo que Eliot se situa. Em suas palestras sobre “As Variedades de Poesia Metafísica”, ao detalhar a teoria da “dissociação da sensibilidade” exposta no ensaio “The Metaphysical Poets” (1921), Eliot comenta que “a metafísica em Laforgue caminha em duas direções, na intelectualização do sentimento, de um lado, e na sentimentalização do intelecto, de outro. Do encontro

¹²⁷ MILLER, James E. *T. S. Eliot: The Making of an American Poet, 1888 – 1922*. University Park: Penn State University Press, 2005, p. 74.

¹²⁸ “Eu, então: 'Alguém modula no teclado / Esse noturno raro, com que explicamos / A noite e o luar; partitura que roubamos / Para dar forma ao nosso nada. 'E ela: 'Me dirá isso respeito?' / 'Oh, não! Eu é que de vazios sou feito’”.

¹²⁹ “Sigamos então, tu e eu”.

entre as duas forças nasce a ironia que se volta contra o próprio poeta”.¹³⁰ Ora, essa guerra entre intelecto e sentimento é, a rigor, a mesma guerra travada entre os “eus” de Prufrock, o “eu” que deseja declarar-se ao outro, à amada, frente a frente com o “eu” hesitante, alerta para a imprecisão da linguagem:

And would it have been worth it, after all,
Would it have been worth while,
After the sunsets and the doorways and the sprinkled streets,
After the novels, after the teacups, after the skirts that trail
 along the floor –
And this, and so much more? –
It is impossible to say just what I mean!
But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a
 screen:
Would it have been worth while
If one, setting a pillow or throwing off a shawl,
And turning toward the window, should say:
'That is not it at all,
'That is not what I meant, at all.’¹³¹

“Impossível exprimir exatamente o que penso”: o problema fundamental de Prufrock, todavia, não está no embate entre “eus” opositivos, disfarce social *versus* “eu” privado, mas sim na indeterminação linguística que gera a própria máquina pronominal. De acordo com Marjorie Perloff, “os pronomes 'tu' e 'eu', nesse sentido, não são apenas self e máscara, id e ego, ou qualquer outro binarismo proposto ao longo dos anos como central aos versos. A perspectiva do poema é sempre instável, e assim oferece pontos de vista múltiplos e conflitantes sobre o assunto”.¹³² A ansiedade extravasada por meio da perda do controle referencial, responsável inclusive pelo desdobramento do sujeito em perspectivas por vezes contraditórias, é presença constante

¹³⁰ ELIOT, T. S. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Edited and Introduced by Ronald Schuchard. New York: Harcourt Brace & Company, 1996, p. 213.

¹³¹ “E valeria a pena, afinal / Teria valido a pena, / Após os poentes, as ruas e os quintais polvilhados de rocío, / Após as novelas, as châvenas de chá, após / O arrastar das saias no assoalho / – Tudo isso, e tanto mais ainda? – / Impossível exprimir exatamente o que penso! / Mas se uma lanterna mágica projetasse / Na tela os nervos em retalhos... / Teria valido a pena, / Se alguém, ao colocar um traveseiro ou ao tirar seu xale às pressas, / E ao voltar em direção à janela, dissesse: / 'Não é absolutamente isso, / Não é isso o que quis dizer, em absoluto”.

¹³² PERLOFF, Marjorie. *21st-Century Modernism: The New Poetics*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002, p. 24.

nos poemas de *Prufrock and Other Observations*. Em “Portrait of a Lady”, o “eu” luta contra sua própria abertura, porém não resiste ao “viajante oculto” quando vê sua expressão, a expressão de suas máscaras, refletida num copo: “I feel like one who smiles, and turning shall remark / Suddenly, his expression in a glass. / My self-possession gutters; we are really in the dark”.¹³³ “La Figlia Che Piange”, poema que fecha o livro, reativa o monólogo de Prufrock ao sugerir um corpo descartável, sob domínio da mente subdividida em inúmeras personalidades; como em Prufrock, enfim, os pronomes multiplicam-se sem preocupação referencial, retrato da dificuldade de sustentar o autocontrole. Na expressão de David Moody, “através de um *dédoublement* de personalidade, do tipo praticado por Laforgue [...], o poeta assume uma dupla presença, sendo ao mesmo tempo o ator e a consciência de seus atos”.¹³⁴

So I would have had him leave,
So I would have had her stand and grieve,
So he would have left
As the soul leaves the body torn and bruised,
As the mind deserts the body it has used.¹³⁵

O ensaio de Eliot antes citado, “The Metaphysical Poets”, arquiteta uma catástrofe para o século XVII: “no século XVII teve início uma dissociação da sensibilidade, da qual jamais nos recuperamos, e essa dissociação, como é natural, viu-se agravada pela influência dos dois mais vigorosos poetas do século, Milton e Dryden”.¹³⁶ Eliot parece pouco interessado em elucidar as causas dessa *dissociation of sensibility*; sua atenção está voltada para os culpados da ruptura que, por alguma razão, aconteceu: Milton e Dryden. Se no passado os poetas

¹³³ “Senti-me como quem sorrisse, e ao voltar percebi, / De repente, sua vítrea expressão. / Perdi todo o controle; e em trevas na verdade mergulhamos”.

¹³⁴ MOODY, A. David. *Thomas Stearns Eliot: poet*. 2nd. ed. New York: Cambridge University Press, 1994, p. 38.

¹³⁵ “Assim teria eu desejado que ele se fosse, / Assim teria eu desejado que ela ficasse e sofresse, / Assim teria ele ido embora / Como a alma deixa o corpo ferido e dilacerado, / Como o espírito abandona o corpo que o serviu”.

¹³⁶ ELIOT, T. S. *Ensaio*s. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 122.

eram capazes de “sentir o seu pensamento tão imediatamente quanto o perfume de uma rosa”, ou melhor, de “combinar experiências díspares”, Milton e Dryden pensam e sentem por espasmos – o pensamento já não é mais atravessado pelo sentimento, e vice-versa. De tempos em tempos, entretanto, um poeta ou outro consegue construir uma ponte entre senso e sensibilidade, aproximando-se muito mais, então, dos metafísicos do século XVII (Donne, Marvell, Herbert, Crashaw etc.) que da poesia pós-dissociação. E quem são esses poetas? Não devemos estranhar que sejam exatamente os mestres de Eliot: “em muitos de seus poemas, Jules Laforgue e Tristan Corbière estão mais próximos da 'escola de Donne' do que qualquer poeta moderno inglês”.¹³⁷

Eis uma nova história da literatura, e de fácil digestão, vale notar. Em vista desse cenário, sempre que deseja saudar os versos de um poeta, a “Nova Crítica” (*New Criticism*) lança mão do termômetro qualitativo implantado por Eliot, a saber, Donne e os metafísicos do século XVII. Sobre a obra de Yeats, Leavis nos diz o seguinte: “se a poética do século XIX não tivesse sido tão diferente da tradição metafísica, o Sr. Yeats poderia ter se dedicado integralmente à poesia”. Ou então, após citar alguns versos do irlandês: “isso certamente se parece com a 'espirituosidade' (*wit*) do século XVII, algo bem diferente do que podemos esperar da poesia moderna [...]”.¹³⁸ Paralelamente, em sua defesa da poesia de Eliot, Richards não hesita em se servir da terminologia do autor para aprovar-lhe a escrita: somente “os que são capazes de aceitar e unificar uma experiência” podem apreciar *The Waste Land*. E acrescenta: “é bem verdade que o processo central em todos os melhores poemas de Eliot é o mesmo; a associação de sentimentos”.¹³⁹ Resumidamente, a “dissociação da sensibilidade” proveu os *New Critics* da nomenclatura que eles tanto necessitavam para assegurar o lugar da nova literatura – a literatura da “urna bem talhada”, para utilizar o título de Cleanth Brooks¹⁴⁰ – na academia.

A exclusão de Milton delineada pelo *New Criticism* – “Milton usa apenas uma pequena parte dos recursos da língua inglesa”¹⁴¹ – não tardou em provocar a reação de vários críticos. Para Frank Kermode, a

¹³⁷ Ibid., p. 124.

¹³⁸ LEAVIS, F. R., 1960, pp. 44 – 45.

¹³⁹ RICHARDS, I. A. *Princípios de Crítica Literária*. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1967, p. 249.

¹⁴⁰ BROOKS, Cleanth. *The Well Wrought Urn*. Orlando: A Harvest Book, 1970.

¹⁴¹ LEAVIS, F. R. Op. cit., p. 82.

hipótese formulada por Eliot resultou num sério dano à literatura: para ilustrar a doutrina, “os poetas e períodos escolhidos recebem um tratamento perverso; você deve interpretá-los de maneira equivocada para fazê-los justificar a falsa teoria”.¹⁴² De maior relevância é o fato de que, se Eliot lê o século XVII como o momento da dissociação, Pound e Hulme, não menos preocupados com o declínio da literatura, aventam datas diferentes para tal fratura: Pound confronta Petrarca com Dante a fim de expor a sensibilidade dissociada do primeiro, já Hulme crê que é a Itália renascentista a culpada pelo desequilíbrio entre razão e sentimento. Ora, se as datas são assim divergentes, a “dissociação da sensibilidade” é muito mais desejo de evento do que realidade, e Kermode é certo em sua apreciação final: “a conclusão de que não existiu uma catástrofe de amplo alcance no século XVII parece-me menos importante do que a ideia de que no século XX houve uma necessidade urgente de estabelecer a historicidade de um desastre”.¹⁴³

E como Eliot vê o desenrolar do debate por ele inaugurado? Na palestra já citada, “As Fronteiras da Crítica” (1956), o poeta sugere um segundo nome para a escola que encontra nele sua pretensa figura paterna: o método dos *New Critics* “consiste em pegar um poema conhecido, analisando-o estrofe por estrofe e verso por verso, e extrair, espremer, cardar e prensá-lo, até a última gota de sentido possível. Poderia chamar-se a este grupo a escola de crítica de 'espremer o limão’” – “the lemon-squeezer school of criticism”.¹⁴⁴ Não raro vemos os *New Critics* engajados no projeto de enumerar as ambiguidades do poema, exercício que traduz uma confiança excessiva na linguagem, na possibilidade de seu rastreamento integral – o livro de William Empson intitulado *Sete Tipos de Ambiguidade* é um dos exemplos mais claros dessa prática.¹⁴⁵ Eliot, por outro lado, jamais se dedica a atividades dessa ordem; pelo contrário, desconfia do suposto desinteresse da descrição científica e da própria retidão da linguagem. E quanto à injustiça cometida para com Milton e Dryden? Apesar de retificá-la posteriormente,¹⁴⁶ o poeta exalta a potência criativa do julgamento

¹⁴² KERMODE, Frank. *Romantic Image*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 146.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴⁴ ELIOT, T. S., 1997, p. 137.

¹⁴⁵ EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. Mitcham: Penguin Books, 1961.

¹⁴⁶ “Creio que a afirmação geral representada pela frase 'dissociação da sensibilidade' ainda possui alguma validade; porém agora estou inclinado a concordar com o Dr. Tillyard que colocar todo o peso sobre os ombros de Milton e Dryden foi um erro” (“Milton II” – 1947). In: ELIOT, T. S. *On Poetry and Poets*. New York: The Noon Press, 1961, p. 173.

faltoso, pois o erro lhe parece um componente indispensável à literatura. De resto, somos surpreendidos ao ler o testemunho a seguir, e o peso ali atribuído ao desvio a “Nova Crítica” nunca pôde de fato entender:

Eliot, de acordo com Matthiessen, havia 'pensado em escrever um livro que se chamaria *A Riqueza do Desentendimento*. A ideia central seria demonstrar que várias das mudanças significativas na poesia ocorrem quando um autor, ao tentar imitar um outro, compreende equivocadamente seu modelo e cria algo novo. Os casos específicos que Eliot desejava desenvolver eram: a leitura incorreta que Coleridge fez da filosofia alemã, a leitura equivocada que Baudelaire e os simbolistas franceses fizeram de Poe e, por fim, o modo incorreto como ele próprio lera os escritores franceses'.¹⁴⁷

Os *pierrots* não são as únicas vítimas das metamorfoses de Laforgue; em *Moralités Légendaires*, o descentramento das marionetes dá lugar a um projeto ainda mais “lunar”, no qual a própria gravidade da literatura é parodiada. Nos seis contos que compõem o livro, o autor reconstrói personagens ficcionais (Hamlet, Salomé, Perseu, Lohengrin e Pã) a partir de uma perspectiva profana, afastando-se da leitura classicista que sacraliza seus mitos fundadores. Conforme Symons comenta, “essas paródias são, em parte, uma forma de vingar-se da ciência através de seus próprios termos”.¹⁴⁸ Se a prosa de Laforgue, por um lado, desvirtua o tradicionalismo das narrativas recontadas, ela também nos mostra, por outro, que para reviver essas histórias é necessário repensá-las a partir de um segundo ponto de vista. A rigor, o autor sugere que a atualização de qualquer texto requer, para que seu funcionamento ficcional não se perca, a atuação de uma força, por assim dizer, corruptora – transportar os clássicos ao tempo presente significa, nesse sentido, desviá-los parcialmente de sua identidade inicial, para desse desvio extrair nova mobilidade.

¹⁴⁷ ELIOT, T. S., apud MENAND, 2007, p. 93.

¹⁴⁸ SYMONS, Arthur, 1958, p. 59.

Um dos heróis lunares das *Moralités Légendaires* é, como dito, o Hamlet shakespeariano, recuperado agora sob nova perspectiva. Se na peça elisabetana, finalizada a encenação do grupo de teatro, acompanhamos os eventos que provocam a morte de Polônio e a loucura de Ofélia, em “Hamlet ou les suites de la piété filiale”, de Laforgue, o primeiro já está morto e sua filha desaparecida antes mesmo da representação teatral. Essas ausências dão espaço a novos acréscimos: na reconstituição da história, Hamlet apaixonou-se por Kate, jovem atriz que pertence ao grupo de teatro e que se apresenta a ele primeiramente como Ofélia. A reação de Hamlet diante da coincidência dos nomes desperta seus traços mais juvenis: “Comment ! encore une Ophélie dans ma potion ! Oh ! cette usurière qu'ont les parents de coiffer leurs enfants de noms de théâtre !”.¹⁴⁹ Como vemos, o autor preserva a superfície do enredo para a seguir alterar-lhe o contexto; segundo Jean-Pierre Giusto, “Laforgue joga bastante livremente com um monumento da cultura ocidental; ele retém o que está presente na memória de um homem cultivado e orquestra essas lembranças a sua maneira”.¹⁵⁰ A habilidade de Laforgue está, pois, na capacidade de brincar com o mito sem apagar os elementos que lhe dão fundamento.

No breve ensaio de 1919 intitulado “Hamlet and His Problems”, T. S. Eliot descreve *Hamlet* de Shakespeare como uma “criação artística deficiente” (*an artistic failure*). O argumento central do ensaísta dá origem ao conceito que virou obsessão da academia anglo-americana na primeira metade do século XX, o “correlativo-objetivo” (*objective correlative*): “*Hamlet*, tal qual os sonetos, está cheio de algo que o escritor não soube trazer à luz. [...] A única maneira de expressar uma emoção artisticamente é através de um 'correlativo-objetivo'; em outras palavras, um grupo de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que será a fórmula daquela emoção *específica*”. Desse modo, quando determinados fatos são expostos, “a emoção é imediatamente evocada”.¹⁵¹ Para Eliot, a peça está envolta de um sentimento arrebatador que Shakespeare não soube expressar artisticamente – um

¹⁴⁹ “Como? mais uma Ofélia em minha poção! Oh! essa usurária mania dos pais de batizar os filhos com nomes de teatro!”. LAFORGUE, Jules. *Moralidades Lendárias*. Tradução: Haroldo Ramanzini e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 19.

¹⁵⁰ GIUSTO, Jean-Pierre. *Écritures, Aventures*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 82.

¹⁵¹ ELIOT, T. S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1921, pp. 91 – 92.

sentimento destituído de um “correlativo-objetivo”, seu equivalente no plano das ações –, e o resultado é a intensidade que, por não ser comunicada com clareza, parece excessiva e gratuita. É para compensar essa falha que o dramaturgo lança mão da “loucura” de Hamlet: “a frivolidade de Hamlet, sua repetição de frases, seus trocadilhos, não são parte de um plano deliberado de dissimulação, mas uma forma de alívio emocional”.¹⁵² Ou seja, as ações do personagem são por vezes guiadas não pela necessidade da peça, mas sim para remediar um defeito criativo.

Essa incapacidade de expressão geralmente ocorre, segundo Eliot, na adolescência: uma sensação forte, extática ou terrível, toma conta do corpo sem contudo conhecer ao certo seu objeto. Eis a principal diferença entre a peça elisabetana e sua versão francesa em prosa: “o Hamlet de Laforgue é um adolescente; o Hamlet de Shakespeare não, ele não pode utilizar esse dado como explicação ou desculpa”.¹⁵³ Eliot volta a insistir nesse ponto nas palestras antes mencionadas, “As Variedades de Poesia Metafísica”; como o Hamlet de Laforgue é um adolescente, a ironia do texto volta-se contra ele próprio, e por isso se torna significativa. Em Shakespeare há uma falha, já em Laforgue, dado o rejuvenescimento de Hamlet, o que era antes um fracasso artístico ganha novos contornos: o personagem é incapaz de manifestar com justeza o que sente por ser um adolescente. Com efeito, são várias as passagens do conto que exibem a personalidade de Hamlet como fruto de sua idade:

Un jour, Hamlet était parti de grand matin pour la chasse. La préméditation, cette fois, l'avait tenu éveillé toute la nuit (la nuit qui porte conseil). Armé d'on ne peut plus excellentes épingles, il préluda par embrocher les scarabées que la Providence mettait sur son chemin, les laissant ensuite continuer le leur ainsi. Il arracha leurs ailes aux papillons futiles, décapita les limaces, trancha les pattes de derrière aux crapauds et grenouilles, poivra de salpêtre une fourmilière et y mit le feu, recueillit maints nids gazouilleurs dans les buissons et les abandonna au fil de la rivière

¹⁵² Ibid., p. 93.

¹⁵³ Ibid., p. 94.

prochaine pour leur faire voir du pays ; tout cela en cinglant à droite à gauche mille fleurs, sans égards pour leurs vertus pharmaceutiques.¹⁵⁴

A mudança efetuada por Laforgue, além de reparar o que seria um problema artístico, toca num ponto muito caro a Eliot, a questão da tradição literária revisitada. Chegamos aqui à tese central do ensaio mais famoso do poeta, “Tradição e Talento Individual” (1917): “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos”.¹⁵⁵ Ora, o Hamlet francês situa-se, nesse esquema, dentro de uma tradição maior, perante a qual o autor “Laforgue” abre mão de si mesmo para dialogar com algo mais importante, a literatura universal: “o que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo [...] a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo autossacrifício, uma contínua extinção da personalidade”.¹⁵⁶ É possível que Eliot aprecie Laforgue também por verificar em sua obra a preocupação constante com o que ultrapassa o nível da personalidade, isto é, a tradição literária.

Mas isso não é tudo, pois Eliot concebe a tradição como algo movediço: “o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem”.¹⁵⁷ O que o poeta nos diz é que, no caso de Hamlet, por exemplo, se Shakespeare afeta diretamente a escrita de Laforgue, o último, ao escrever sobre o conhecido personagem, modifica inteiramente a forma como entendemos a peça do primeiro: “desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o

¹⁵⁴ “Um dia, logo ao amanhecer, Hamlet foi à caça. A premeditação, dessa feita, mantivera-o desperto durante toda a noite (a noite que é boa conselheira). Armado, o máximo possível, de excelentes alfinetes, começou por espetar os escarvelhos que a Providência lhe colocava no caminho, deixando-os em seguida entregues à própria sorte. Arrancou as asas das fúteis borboletas, decapitou lesmas, arrancou as patas traseiras dos sapos e das rãs, salpicou de pólvora um formigueiro e ateou-lhe fogo, recolheu diversos ninhos chilreantes nas moitas e os abandonou ao curso do rio mais próximo, para que assim pudessem conhecer a região; tudo isso fustigando mil flores à esquerda e à direita, sem consideração por suas virtudes farmacêuticas”. LAFORGUE, Jules, 1989b, p. 24.

¹⁵⁵ ELIOT, T. S., 1989, p. 39.

¹⁵⁶ Ibid., p. 42.

¹⁵⁷ ELIOT, T. S., 1989, p. 39.

novo”.¹⁵⁸ Com toda certeza, a exposição de Eliot sobre o valor da “tradição” não se volta em particular nem para o cânone europeu, como quis a crítica por muito tempo, nem para o “talento individual”, mas sim para o terceiro elemento que nasce do choque entre os artistas do passado e a mente que cria e, ao criar, sofre um processo de despersonalização. O “tradicionalismo” do ensaio não pode ser confundido, então, com um elogio fetichista ao passado: “a tradição não pode ser herdada. [...] o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença”.¹⁵⁹ O passado, acima de tudo como presente, e o talento individual, antes de mais nada, como impessoal, ou seja, nome que se apaga como biografia para dar lugar ao texto literário. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, “a tradição deixa de ser um dom ou um fardo, ela tem de ser recriada, conquistada. O poeta cria para si mesmo uma tradição, estabelecendo relações sem as quais o passado e ele mesmo careceriam de significação e de valor”.¹⁶⁰

“O ponto de vista geral pode ser descrito como classicista na literatura, monarquista na política e anglo-católico na religião”¹⁶¹ – é com essa fórmula que Eliot condensa suas crenças no prefácio ao livro *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*, publicado dois anos após sua conversão à igreja anglicana em 1927. Os críticos que apontam o conservadorismo de Eliot valendo-se dessa passagem muitas vezes ignoram a vagueza dos três termos citados, conforme o poeta assinala no mesmo prefácio: “estou consciente de que o primeiro termo é completamente vago, e que se presta facilmente à conversa fiada (*clap-trap*). Sei também que o segundo termo neste momento permanece sem definição, e que se presta a algo que é quase pior que conversa fiada, isto é, o conservadorismo moderado. O terceiro termo não cabe a mim definir”.¹⁶² Essa tríade “conservadora”, cuja imprecisão Eliot aceita com

¹⁵⁸ ELIOT, T. S. loc. cit.

¹⁵⁹ ELIOT, T. S. loc. cit.

¹⁶⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Atlas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 31.

¹⁶¹ ELIOT, T. S. *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*. Garden City: Doubleday, Doran and Company, Inc., 1929, p. vii.

¹⁶² ELIOT, T. S., 1929, p. vii-viii.

tranquilidade, mostra que nem todas as declarações do poeta são parte de um sistema teórico sólido, consistente; o crítico que deseja debater sua obra ensaística ou poética com base em testemunhos dessa ordem deve levar em consideração, em primeiro lugar, a singularidade com que Eliot concebe seus termos, e, em segundo, a importância que a própria indefinição dos conceitos (se é que estamos falando de conceitos) desempenha na máquina de produção de tradições que foi o início do século XX.

Tal discussão não cabe a este texto. Todavia, para não abandoná-la de súbito, podemos propor a seguinte pergunta: se o anglo-catolicismo de Eliot dá as cartas, como explicar as constantes alusões a elementos não cristãos em sua poesia pós-conversão? No livro *T. S. Eliot, Vedanta and Buddhism*, Sri tece o seguinte comentário: “sem entender seu uso de elementos não-ortodoxos, os críticos tendem a diminuir o aspecto indiano de Eliot ou até mesmo a desaprovar seu hábito 'coletor' (*magpie*) de acumular pedaços (*tidbits*) vindos de diferentes fontes”.¹⁶³ A fim de construir uma imagem uniforme do poeta – Eliot “classicista, monarquista e anglo-católico” –, a crítica é levada a suprimir influências que, numa irrupção desregulada, teimam em atestar sua presença, como no caso dos traços indianos que Sri menciona. Como dito anteriormente, o poeta simula identidades fechadas para depois retirá-las de seu eixo de simetria. Se no caso do anglo-catolicismo houve de fato, em 1927, uma conversão formal, pode-se dizer com segurança que a conversão não cristalizou o impulso *bricoleur* do poeta, e que assim, ao retirá-la do espaço biográfico, a crítica deve abrir os devidos parênteses.

Mais preocupante, entretanto, é a questão do classicismo de Eliot, e dela devemos aqui nos ocupar. De saída, podemos citar as palavras de Richard Poirier no livro *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life*. “Tradição e Talento Individual”, seu ensaio mais famoso em virtude das asserções sobre o formato correto da tradição literária, é na realidade notável não pela ordem que propõe, mas sim pelas hierarquias que destrona, isto é, por recusar qualquer noção de passado ou literatura como algo fixo, qualquer ideia de que a ordem alcançada é mais que provisória”.¹⁶⁴ Conforme visto, o texto de Eliot confere ao escritor o poder de

¹⁶³ SRI, P. S., 1985, p. 121.

¹⁶⁴ POIRIER, Richard. *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992, p. 49.

transfigurar a tradição com a introdução de um novo item artístico: “quem quer que aceite essa ideia de ordem [...] não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado”.¹⁶⁵ Ora, se o presente é capaz de subverter o passado, o classicismo de Eliot não é estático, e a ordem hierárquica dos textos pode ser desfeita a qualquer instante, contanto que o novo objeto possua energia o bastante para operar deslocamentos; como no caso das *Moralidades Lendárias* de Laforgue, o rejuvenescimento de Hamlet lança nova luz à peça de Shakespeare.

Em *After Strange Gods* (1933) – sem sombra de dúvidas, o livro que contém suas proposições mais conservadoras –, Eliot faz questão de corrigir “as paráfrases insatisfatórias e algumas analogias duvidosas” que os críticos fizeram de seu ensaio “Tradition and the Individual Talent”. Curiosamente, entre frases de mau gosto do tipo “motivos de raça e religião se entrelaçam e tornam a presença de judeus livres-pensadores indesejável”,¹⁶⁶ o poeta reafirma a natureza não essencialista de sua ideia de tradição: “um outro perigo é associar a tradição a algo imóvel, entendê-la como hostil a mudanças, ou então buscar retornar a um período prévio que imaginamos ter sido capaz de preservar perpetuamente, em vez de estimular a vida que produziu tal condição naquele momento”.¹⁶⁷ Não há atitude sentimentalista diante do passado; a tradição significa o lugar onde o indivíduo se perde em meio a uma massa que, por sempre revelar um “outro” até então desconhecido, nunca pode ser apreendida por inteiro, e assim toda verdadeira novidade lança também um olhar para trás. De resto, vale recordar o caráter inclusivo desse classicismo, expresso já no ensaio de 1917: “[...] essa mudança é um desenvolvimento que nada abandona *en route*, que não aposenta nem Shakespeare nem Homero, nem os desenhos rupestres do artista magdaleniano”.¹⁶⁸

Em várias de suas cartas endereçadas a Eliot, Pound refere-se ao amigo através da alcunha “Old Possum”, traduzida por Ivan Junqueira

¹⁶⁵ ELIOT, T. S., 1989, p. 40.

¹⁶⁶ ELIOT, T. S. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. London: Faber and Faber, 1933, p. 20.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 1989, p. 41.

para o português como “Velho Gambá”. Fazer-se de *possum* (“to play possum”) quer dizer, segundo o *American Heritage Dictionary*, “fingir estar dormindo ou fingir-se de morto”.¹⁶⁹ A palavra é uma abreviação do termo *opossum*, que por sua vez significa “qualquer marsupial de hábito noturno, geralmente arbóreo”; dessa forma, ao selecionar o “gambá” na tradução, Junqueira preservou todas as características cobertas por “Old Possum”. Em linhas gerais, o apelido assinala uma ausência, a resistência de Eliot a identidades definitivas e o modo como alimenta posições conflitantes em torno de sua vida e obra. Em 1939, utilizando exatamente o nome que lhe fora conferido por Pound, o poeta publica *Old Possum's Book of Practical Cats*, ou, em português, *Livro do Velho Gambá Sobre Gatos Travessos*. O poema que abre o livro, chamado “The Naming of Cats”, declara que “a um gato se dá TRÊS NOMES DIFERENTES”: o primeiro é o nome de uso cotidiano, o segundo, seu nome especial, “um que lhe seja próprio e menos corriqueiro”. E quanto ao terceiro? O terceiro nome “SOMENTE O GATO SABE”, ou seja, há algo no felino que jamais pode ser nomeado de fora, um elemento que “nenhuma ciência exata atesta” – o terceiro nome do gato, enfim, é um acompanhante secreto, jamais percebido por inteiro e que derrota qualquer proposta analítica. Por um lado, incentiva o apetite identitário, por outro, silencia diante de toda identidade que lhe é dada:

The Naming of Cats is a difficult matter;
 It isn't just one of your Holiday games:
 You may think at first I'm as mad as a hatter
 When I tell you, a cat must have THREE DIFFERENT NAMES.
 First of all, there's the name that the family use daily,
 Such as Peter, Augustus, Alonzo or James,
 Such as Victor or Jonathan, George or Bill Bailey –
 All of them sensible everyday names.
 There are fancier names IF you think they sound sweeter,
 Some for the gentlemen, some for the dames:
 Such as Plato, Admetus, Electra, Demeter –
 But all of them sensible everyday names.
 But I tell you, a cat needs a name that's particular,
 A name that's peculiar, and more dignified,
 Else how can he keep up his tail perpendicular,
 Or spread out his whiskers, or cherish his pride?

¹⁶⁹ *American Heritage Dictionary, Fourth Edition*. Published by Houghton Mifflin Company, 2002.

Of names of this kind, I can give you a quorum,
Such as Munkustrap, Quaxo, or Coricopat,
Such as Bombalurina, or else Jellylorum –
Names that never belong to more than one cat.
But above and beyond there's still one name left over,
And that is the name that you never will guess;
The name that no human research can discover –
But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess.
When you notice a cat in profound meditation,
The reason, I tell you, is always the same:
His mind is engaged in a rapt contemplation
Of the thought, of the thought, of the thought of his name:
His ineffable effable
Effanineffable
Deep and inscrutable singular Name.¹⁷⁰

¹⁷⁰ “Dar nome aos gatos é um assunto traiçoeiro, / E não um jogo que entretenha os indolentes; / Podes julgar-me louco como um chapeleiro, / Mas a um gato se dá TRÊS NOMES DIFERENTES. / Primeiro, o nome por que o chamam diariamente, / Como Pedro, Augusto, Belarmino ou Tomás, / Como Vítor ou Jonas, Alonso ou Clemente / – Enfim, nomes discretos e bastante usuais. / Há mesmo os que supomos soar com som mais brando, / Uns para damas, outros para cavalheiros, / Como Platão, Deméter, Ésquilo, Menandro, / Mas são todos discretos e assaz corriqueiros. / Mas a um gato cabe dar um nome especial, / Um que lhe seja próprio e menos corrente: / Se não como manter a cauda em vertical, / Distender os bigodes e afagar o brio? / Dos nomes desta espécie é bem restrito o quórum, / Como Quaxo, Munkustrap ou Coricopato, / Como Bombalurina, ou mesmo Jellylorum... / Nomes que nunca pertencem a mais de um gato. / Mas, acima e além, há um nome que ainda resta, / Este de que jamais ninguém cogitaria, / O nome que nenhuma ciência exata atesta / – SOMENTE O GATO SABE, mas nunca o pronuncia. / Se um gato surpreenderes com o ar meditabundo, / Saiba a origem do deleite que o consome: / Sua mente se entrega ao êxtase profundo / De pensar, de pensar, de pensar em seu nome: / Seu inefável afável / Inefanefável / Abismal, inviolável e singelo Nome.”

III – Escuridão Absoluta: Bradley

V – 411. Cf. *Inferno*, XXXIII, 46: “ed io senti’ chiavar l’uscio di sotto / all’orribile torre”. Cf. também F. H. Bradley, *Appearance and Reality*, p. 346: “Minhas sensações externas não me são menos privativas do que minhas ideias ou meus sentimentos. Em cada caso, minha experiência se desenvolve dentro de meu próprio círculo, um círculo que se fecha no exterior; e, ainda que todos os seus elementos sejam símiles, cada esfera permanece opaca em relação às que a rodeiam... Em suma, considerado como uma existência que se manifesta em uma alma, o mundo inteiro é, para cada um de nós, peculiar e privativo dessa alma”.

Em 1964, atendendo tanto ao interesse acadêmico da professora Anne Bolgan quanto ao pedido de sua segunda esposa, Valerie Eliot, T. S. Eliot enfim publica sua tese de doutoramento chamada *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, título que substitui o nome inicial do texto, *Experience and the Objects of Knowledge in the Philosophy of F. H. Bradley*. Conforme o autor declara no prefácio escrito à edição, a tese foi enviada ao departamento de filosofia da Harvard em 1916, porém a defesa propriamente dita nunca ocorreu, e assim a instituição não lhe outorgou o grau de doutor. Além de Bolgan, responsável pela edição do texto e por “sugestões indispensáveis”, e de Valerie Eliot, a quem o volume é dedicado, o poeta cita ainda o estudo de Hugh Kenner sobre sua relação com Bradley, que consta do já referido *The Invisible Poet*, de 1959. Nenhum desses nomes é mencionado por acaso: a fim de acentuar certa indiferença à tese, Eliot deixa claro que apenas aceitou publicá-la devido ao apelo de terceiros, e que o valor do documento está agora restrito, em sua opinião, a uma curiosidade biográfica.

Após demarcar as forças externas que o impulsionaram a publicar a tese – e, ao que parece, ainda pouco convencido de que sua participação no evento fora suficientemente apagada –, Eliot então dispara: “quarenta e seis anos após o fim da minha atividade filosófica acadêmica, vejo-me hoje incapaz de pensar segundo a terminologia

deste ensaio. A bem da verdade, sequer consigo entendê-lo”.¹⁷¹ Do estudo exaustivo sobre Bradley, o poeta preserva somente uma determinada proximidade de estilo, também assinalada de imediato por sua esposa: “o livro mostra [...] como a minha escrita foi influenciada pelo estilo de Bradley, e quão pouco ela mudou ao longo de todos esses anos”.¹⁷² E curiosamente, como se para fechar com chave de ouro sua vontade de se ausentar, as páginas finais da tese, suas últimas considerações, estão para sempre perdidas; já que o material conclusivo foi extraviado, o livro, em vez de um desfecho, oferece um abandono: “a última página do texto datilografado termina com uma sentença inacabada: *Pois se toda objetividade e todo conhecimento é relativo...* Eu omiti essa sentença [...]”.¹⁷³ Para compensar o dano, a edição acrescenta dois ensaios de 1916, “The Development of Leibniz' Monadism” e “Leibniz' Monadism and Bradley's Finite Centres”.

Em seu estudo sobre *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, Kenner ressalta que uma das marcas mais evidentes deixadas pelo filósofo na obra do poeta está “no modo de desarme hesitante e fragmentário a partir do qual Eliot defende seus argumentos e expressa suas opiniões, duvidando que seja a melhor pessoa para empreender o trabalho, ou dedicando um volume inteiro a 'notas para uma definição' de apenas uma palavra”.¹⁷⁴ Se, portanto, a avaliação do crítico está correta, o prefácio para a publicação de 1964, ao ressaltar a irrelevância do estudo e suas posições datadas, dá testemunho da própria influência exercida por Bradley na forma com que Eliot recua diante de atitudes conclusivas. Esse paradoxo é muito revelador: embora ateste que o livro possa parecer antiquado a filósofos mais contemporâneos, o prefácio está em sintonia com o fio condutor do texto, segundo o qual, por estar presa ao pensamento, a realidade permanece intocada pela atividade filosófica. Em suma, a consistência da tese só pode ser preservada com a destruição do seu veículo de formulação: se a realidade nunca pode ser apreendida, nenhuma tese é absoluta, nem mesmo aquela que articula a incompletude da filosofia.

¹⁷¹ ELIOT, T. S. *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*. London: Faber and Faber, 1964, p. 10.

¹⁷² *Ibid.*, p. 11.

¹⁷³ ELIOT, T. S. loc. cit.

¹⁷⁴ KENNER, Hugh (ed.). *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1962, p. 47.

Coriolanus, de Shakespeare, abre com um protesto popular causado “não pela sede de vingança, mas pela fome de pão”. Diante do povo estão Menenius, senador romano, e Caius Marcius, general que, após a conquista da cidade de Corioli, receberia um terceiro nome, Caius Marcius Coriolanus: “For what he did before Corioli, call him, / With all the applause and clamour of the host, / CAIUS MARCIUS CORIOLANUS! Bear / The addition nobly ever!”¹⁷⁵ (Ato I, cena 9). Se o primeiro luta para esfriar os ânimos dos manifestantes – “Why, masters, my good friends, mine honest neighbours, / Will you undo yourselves?” –, o segundo, apontado por muitos como o responsável pela fome da multidão, recusa-se a estabelecer um diálogo entre desiguais: “With every minute you do change a mind, / And call him noble that was now your hate, / Him vile that was your garland”.¹⁷⁶ Para Coriolano, por ter se ausentado dos serviços militares, o povo, indigno de piedade, não merece os grãos que come. Eis o dilema fundamental que atravessa o personagem: conforme lemos em Plutarco, aqueles que veem com admiração a resistência aos prazeres, bem como a dureza do trabalho, associam seu nome à justiça e ao sacrifício; já o cidadão comum, recebendo suas atitudes como as de um homem fechado em si mesmo, indigna-se com sua intransigência.¹⁷⁷ Em *Coriolanus*, de todo modo, a morte do general resulta do extremismo de suas ações; a autonomia é, também, sua prisão. Embora Eliot não nos remeta à peça em suas notas, a passagem a seguir invoca o terceiro nome de Caius Marcius, Coriolanus, o nome do seu cárcere privado:

Dayadhvam: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison

¹⁷⁵ “Por causa de seus feitos em Coriolos, / será – com a aclamação de todo o exército – / chamado Caio Márcio Coriolano! / Possas usar o nome com nobreza”. SHAKESPEARE, William. *Coriolano*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed São Paulo: Melhoramentos, 1957, p. 51.

¹⁷⁶ “Mestres, caros amigos, bons vizinhos, quereis arruinar-nos?”. “Mudais de ideia a cada instante; achais que é nobre / quem vosso ódio até há pouco merecia, / e infame o que era vosso emblema máximo”. *Ibid.*, p. 26.

¹⁷⁷ PLUTARCH. *Plutarch's Lives – Alcibiades and Coriolanus, Lysander and Sulla*. Vol. IV of the Loeb Classical Library edition. Cambridge: Harvard University Press, 1959, p. 121.

Only at nightfall, ethereal rumors
Revive for a moment a broken Coriolanus.¹⁷⁸
(Versos 411 – 416)

Os versos acima ecoam ao menos outras duas referências, essas sim citadas por Eliot, como visto na nota que abre esta seção. A primeira delas, “Cf. *Inferno*, XXXIII, 46: 'ed io senti' chiavar l'uscio di sotto / all'orribile torre”,¹⁷⁹ diz respeito às palavras do Conde Ugolino della Gherardesca acerca de seu aprisionamento numa torre. Abandonado lá com dois filhos e dois netos, Ugolino sente a fome aumentar a ponto de lamentá-la mais que a própria morte gradativa de seus descendentes: “e due dí li chiamai, poi che fur morti. / Poscia, piú che 'l dolor, poté 'l digiuno”.¹⁸⁰ As crianças, por sua vez, vendo que a dor lhes era demasiado cruel, oferecem ao conde seus corpos como alimento: “Padre, assai ci fia men doglia / se tu mangi di noi: tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia”.¹⁸¹ No inferno de Dante, enfim, Ugolino, preso no círculo dos traidores da pátria e com o corpo imobilizado até o pescoço, está eternamente condenado a encenar o papel de carcereiro de Ruggieri, inimigo que o abandonara à morte na torre: “Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino, / questi è l' arcivescovo Ruggieri: / or ti dirò perché i son tal vicino”.¹⁸² Se é bem verdade que, como comenta Kenner,¹⁸³ nenhuma informação sobre a peça *Coriolanus* tornará os versos de Eliot transparentes, a passagem de Dante, afora a menção à prisão, tampouco lhes confere maior clareza.

“Quão centrífugas são as notas sobre *The Waste Land*!”¹⁸⁴ exclama o crítico de *A Era Pound*. Essa característica se faz ainda mais notável quando lemos o excerto de Bradley em forma de nota

¹⁷⁸ “Dayadhvam: ouvi a chave / Girar na porta uma vez e apenas uma vez / Na chave pensamos, cada qual em sua prisão / E quando nela pensamos, prisioneiros nos sabemos / Somente ao cair da noite é que etéreos rumores / Por instantes revivem um alquebrado Coriolano”.

¹⁷⁹ “Cravejar ora embaixo ouvi o portão / da horrenda torre”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 219.

¹⁸⁰ “a tentar chamei depois de morto: / depois, mais do que a dor pôde o jejum”.

¹⁸¹ “Pai, menos pena nos colhe / se comeres de nós: tu nos vestiste / destas miseras carnes: tu nas tolhe!”.

¹⁸² “Saibas então que eu fui conde Ugolino, / e, co' o arcebispo Ruggieri, que é este, / por que é meu vizinhar tão inopino”.

¹⁸³ KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971, p. 133.

¹⁸⁴ KENNER, Hugh. loc. cit.

explicativa: “[...] considerado como uma existência que se manifesta em uma alma, o mundo inteiro é, para cada um de nós, peculiar e privativo dessa alma”. A princípio, confrontada com o verso 414, por exemplo – “Thinking of the key, each confirms a prison” –, a citação de Bradley assemelha-se a uma declaração solipsista – o “eu” encapsulado numa prisão que lhe é particular e cuja existência é confirmada pelo desejo de obter a chave, ou seja, pela racionalização do cárcere. Em outras palavras, a consciência aprisiona o “eu” em descontínuos, dividindo o mundo em sujeito e objeto. No entanto, a nota de Eliot retira a formulação de Bradley do contexto original, e isso causa um problema interpretativo, pois em *Appearance and Reality*, na verdade, o filósofo defende exatamente o inverso do que a citação deixa transparecer, descartando de pronto a hipótese solipsista. Restam-nos duas opções, portanto: ou Eliot não compreendeu Bradley, e a parcialidade do recorte advém da leitura equivocada, ou então o poeta escolheu voluntariamente corromper o contexto original de *Appearance and Reality*, forçando a linguagem a se adaptar à recepção solipsista. Para Brooker, “há ampla evidência de que ele sabia muito bem o que estava fazendo”.¹⁸⁵

O primeiro capítulo da tese de Eliot sobre *Conhecimento e Experiência na Filosofia de F. H. Bradley* intitula-se “On Our Knowledge of Immediate Experience”. A seção aborda o que Bradley chama de “experiência imediata”, isto é, “experiência em que não há distinção alguma entre a minha percepção [*awareness*] e aquilo que percebo. Há apenas uma sensação imediata [*immediate feeling*], na qual existir e conhecer são a mesma coisa e com a qual o conhecimento começa”.¹⁸⁶ No livro *Appearance and Reality*, o filósofo define essa sensação como “o momento que antecede o desenvolvimento de distinções e relações, quando ainda desconhecemos a existência de sujeitos ou objetos”.¹⁸⁷ O estágio inicial do conhecimento é passageiro, e logo cede lugar a um mundo dividido, embora permaneça, segundo Bradley, como pano de fundo fundamental durante os demais estágios. O problema colocado por essa fase do conhecimento é o seguinte: se a

¹⁸⁵ BROOKER, Jewel Spears, 1994, p. 201.

¹⁸⁶ BRADLEY, Francis Herbert. *Essays on Truth and Reality*. Elibron Classics, 2005, p. 159.

¹⁸⁷ Idem. *Appearance and Reality*. Elibron Classics, 2005, p. 459.

experiência imediata ocorre antes mesmo da divisão sujeito/objeto, como podemos ter notícia dela? A resposta marca um dos principais pontos de divergência entre Eliot e o filósofo: “se há de fato um estágio no qual a experiência é meramente imediata, diz Bradley, permanecemos em dúvida. Aqui, no entanto, estou certo de que ele subestimou o problema, e podemos dizer com segurança que, na realidade, tal estágio não existe”.¹⁸⁸ Mais adiante o poeta conclui: “nenhuma experiência pode ser meramente imediata, pois se o fosse, nós certamente não saberíamos nada sobre ela”.¹⁸⁹

A “experiência imediata” de Bradley é atravessada, assim, por um paradoxo fundamental: conforme Eliot comenta, “ainda que seja impossível conhecer a experiência imediata diretamente, como se fosse um objeto, podemos atingi-la por inferência, e até mesmo concluir que ali está o ponto de partida do nosso conhecimento, já que é somente na experiência imediata que o conhecimento e seu objeto são um mesmo”.¹⁹⁰ Mais uma vez: a “experiência imediata” assinala um momento de conjunção absoluta, intocado pela atividade intelectual e anterior a qualquer dualismo; contudo, quando buscamos apreender sua realidade, ou melhor, no instante em que nos tornamos “eus” conscientes num mundo de objetos, transformamos a própria experiência imediata num objeto, e assim sua natureza pré-dualista que toca a realidade se perde por completo. É esse o embaraço que o poeta menciona: seu argumento faz da experiência imediata um objeto, muito embora ela não possa ser colocada em relação com um segundo termo. Resumidamente, nas palavras de Brooker, “o pensamento decompõe a experiência imediata, que é real, em experiência intelectual ou relacional, que é irreal”,¹⁹¹ e por isso, apesar de intuí-lo, pouco sabemos do primeiro estágio do conhecimento.

Em *Essays on Truth and Reality*, Bradley nos diz que, “no fim, apenas o que é sentido é real, e para mim nada é real senão o que sinto”.¹⁹² O filósofo insiste, entretanto, que esse mundo sentido “não deve ser identificado com o ‘eu’, pois isso seria um erro desastroso”,¹⁹³ e esse ponto é igualmente enfatizado por Eliot: “nós não temos direito,

¹⁸⁸ ELIOT, T. S., 1964a, p. 16.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹¹ BROOKER, Jewel Spears, 1994, p. 202.

¹⁹² BRADLEY, Francis Herbert, 2005b, p. 190.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 189.

exceto de modo provisório, de falar da *minha* experiência, pois o 'eu' é uma construção que resulta da própria experiência, é uma abstração dela”.¹⁹⁴ Da mesma forma, se o real é sentido, como quer Bradley, não devemos confundir essa realidade com aquilo que *eu* sinto, uma vez que o sentimento – e aqui Eliot cita uma das passagens mais relevantes de *Appearance and Reality* – deve ser tomado como “um tipo de confusão, uma névoa que se dissipa quando examinada de perto”. Segundo essa avaliação, a névoa desaparece no exato instante em que nos tornamos conscientes de sua presença: ao examiná-la de perto, passamos para o terreno do intelecto, e com esse movimento afastamo-nos do “mero sentimento”, ou seja, da experiência imediata. Todo objeto surge a partir de distinções, e toda distinção de certo modo corrompe a realidade primeira. É isso que Bradley e Eliot nos dizem.

À metáfora da névoa Eliot acrescenta uma segunda, assinalando novamente a “confusão” a partir da qual nasce o mundo dualista (sujeito/objeto) que nos distancia do conhecimento intocado pela razão: “diante de um belo quadro – se o quadro de fato nos comove –, nosso sentimento forma um todo que agora já não é, de certo modo, *nosso* sentimento”.¹⁹⁵ A potência do quadro artístico promove um descentramento que transcende a separação entre sujeito e objeto: já não há mais quadro, assim como não há “eu”, ou melhor, “o sentimento não está nem aqui nem em lugar algum”. Nas palavras de Kenner, “toda a metafísica de Bradley nasce da afirmação de que a dicotomia entre observador e observado é apenas uma abstração confusa e de uso limitado, resultante de um equívoco interpretativo grosseiro acerca do processo de conhecimento”.¹⁹⁶ A interpretação, em vez de esclarecer, obscurece; eis a “escuridão absoluta” (*utter night*) que Eliot lê em Bradley e que tanto lhe interessa.

A experiência imediata é uma unidade pré-cognitiva, e no momento em que nos tornamos sujeitos autoconscientes, sensíveis àquilo que nos rodeia, perdemos contato com esse primeiro estágio do conhecimento; passamos então para o mundo dualista e relacional –

¹⁹⁴ ELIOT, T. S. Op. cit., p. 19.

¹⁹⁵ ELIOT, T. S., 1964a, p. 20.

¹⁹⁶ KENNER, Hugh, 1962, p. 42.

“eu” e objeto agora não são mais um só. Ora, o que Eliot nos diz no ensaio “The Metaphysical Poets”? “Quando a mente de um poeta está perfeitamente aparelhada para seu trabalho, ela está constantemente combinando experiências díspares; a experiência do homem comum é caótica, irregular, fragmentária. Este último se enamora, ou lê Spinoza, e essas duas experiências nada têm uma com a outra, ou com o ruído da máquina de escrever ou o cheiro da cozinha; na mente do poeta, essas experiências estão sempre formando novos conjuntos”.¹⁹⁷ A “dissociação da sensibilidade” sugerida no mesmo ensaio nada mais é que a totalidade “pensamento/sensibilidade” partida em binarismos. A rigor, apesar dos quatro anos que separam a tese (1916) do primeiro livro de ensaios de Eliot, *The Sacred Wood* (1920), a crítica vê seus conceitos (“tradição”, “correlativo-objetivo”, “dissociação da sensibilidade”) como possíveis desdobramentos do estudo sobre Bradley.

Mas não é só no campo teórico que a transitoriedade da experiência imediata é lida no poeta. Muitos creem – como Brooker, por exemplo – que sua própria poesia apresenta paralelos com a imagem da névoa, que antes de se dissipar provoca certo estado de indistinção, ou do próprio quadro artístico recém aludido, frente ao qual somos muito mais fluxo que sujeitos. No ensaio “The Revolt Against Dualism”, Brooker comenta que “Eliot explicitamente endossa várias das ideias de Bradley em sua dissertação, e essas ideias permanecem em seu trabalho posterior, inclusive nos *Four Quartets*”.¹⁹⁸ Ao lamentar não ser “a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas”,¹⁹⁹ Prufrock estaria, portanto, ressentindo-se da falta de automatismo em suas respostas, do controle excessivo que a razão exerce sobre o sentimento. A minúcia interpretativa o afasta da “overwhelming question”, quando o mundo assume o formato de uma bola totalizante que transcende o cálculo: “Would it have been worth while [...] / To have squeezed the universe into a ball / To roll it towards an overwhelming question”.²⁰⁰ Prufrock atua no campo linguístico, no qual, como ele mesmo sabe,

¹⁹⁷ ELIOT, T. S., 1989, pp. 121 – 122.

¹⁹⁸ BROOKER, Jewel Spears, 1994, p. 190.

¹⁹⁹ “um par de dilaceradas garras / A esgueirar-me pelo fundo de mares silenciosos”.

²⁰⁰ “Teria valido a pena / Comprimir todo o universo numa bola / E arremessá-la ao vértice de uma suprema indagação”.

nunca é possível evitar equívocos: “That is not what I meant at all. / That is not it, at all”.²⁰¹ Interpretação e erro caminham juntos.

No texto “In Memory of Henry James”, Eliot declara que seu compatriota “tinha uma mente tão brilhante que nenhuma ideia podia violá-la”.²⁰² Essa mesma descrença nas operações do pensamento e da linguagem aparece em diversos poemas: em *Fragment of an Agon*, “Well here again that don't apply / But I've gotta use words when I talk to you. / But here's what I was going to say”;²⁰³ nos *Choruses from 'The Rock'*, “Endless invention, endless experiment, / Brings knowledge of motion, but not of stillness; Knowledge of words, and ignorance of the Word”;²⁰⁴ nos *Quatro Quartetos*, “Words strain, / Crack and sometimes break, under the burden, / Under the tension, slip, slide, perish, / Decay with imprecision, will not stay in place, Will not stay still”;²⁰⁵ e novamente, “Trying to learn to use words, and every attempt / Is a wholly new start, and a different kind of failure / Because one has only learnt to get the better of words / For the thing one no longer has to say”.²⁰⁶ Se buscamos uma nova imagem que explique a experiência imediata, que é inexplicável e só pode ser intuída, o terceiro movimento dos mesmos *Quatro Quartetos* menciona uma música “heard so deeply / That is not heard at all, but you are the music / While the music lasts”.²⁰⁷ Os exemplos são muitos, porém no geral assinalam a autoconsciência que nos afasta da realidade; Prufrock, por um lado, mede sua vida com colherinhas de café; a criança, por outro, responde automaticamente ao desejo de brincar:

So the hand of the child, automatic,
Slipped out and pocketed a toy that was running along the quay,

²⁰¹ “Não é absolutamente isso o que quis dizer, / Não é nada disso, em absoluto”.

²⁰² ELIOT, T. S., apud BROOKER, Jewel Spears (ed.), 2004, p. 157.

²⁰³ “Ora, também aqui não é o caso / Mas tenho de usar palavras quando lhes falo. / Bem, o que eu estava dizendo era o seguinte”

²⁰⁴ “Infinita invenção, experiência infinita, / Traz o conhecimento do voo, mas não o do repouso; O conhecimento da fala, mas não o do silêncio; O conhecimento das palavras e a ignorância do Verbo”.

²⁰⁵ “As palavras se distendem, / Estalam e muita vez quebram, sob a carga, / Sob a tensão, tropeçam, escorregam, perecem, / Apodrecem com a imprecisão, não querem manter-se no lugar”.

²⁰⁶ “Tentando aprender como empregar as palavras, e cada tentativa / É sempre uma nova partida, e uma diversa espécie de fracasso / Pois apenas se aprendeu a escolher o melhor das palavras / Para o que não há mais a dizer”.

²⁰⁷ “[...] tão profundamente ouvida / Que se furtou aos ouvidos, mas vós sois a música / Enquanto a música perdura”.

I could see nothing behind that child's eye.
I have seen eyes in the street
Trying to peer through lighted shutters,
And a crab one afternoon in a pool,
An old crab with barnacles on his back,
Gripped the end of a stick which I held him.²⁰⁸

Embora seja difícil estabelecer com precisão até que ponto a “dissociação da sensibilidade”, por exemplo, deriva da desilusão diante da transitoriedade da experiência imediata expressa em 1916, não resta dúvida de que a tese inaugura preocupações que atravessam toda a obra de Eliot, e isso nos leva, uma vez mais, a desconfiar da distância que o poeta mantém de suas formulações no prefácio a *Knowledge and Experience*: “vejo-me hoje incapaz de pensar segundo a terminologia deste ensaio. A bem da verdade, sequer consigo entendê-lo”. No entanto, nesta investigação não nos ocupamos de tais aproximações; interessa-nos apenas um dado em específico: a tese de doutoramento de T. S. Eliot é um depósito de ceticismo e descrença. Aqui pouco importa se a apropriação que o poeta faz da obra de Bradley é consistente ou não; o que importa, na realidade, é que, em 1916 – e isso possivelmente continuou a assombrá-lo posteriormente –, pareceu-lhe indispensável observar que “se alguém afirmar que a experiência imediata [a única realidade independente] significa aniquilação e escuridão absoluta, concordarei cordialmente”.²⁰⁹ De resto, asserções dessa ordem nos obrigam a suspeitar do crítico que nos diz que “a grande novidade de Eliot estava [...] na fusão de modernismo artístico com conservadorismo ideológico, político e filosófico”.²¹⁰

Munido da ideia de uma realidade apenas intuída, o segundo capítulo de *Knowledge and Experience* investiga a distinção entre “real” e “ideal”. Logicamente, se com a passagem da experiência imediata para

²⁰⁸ “Tal a mão do menino, automática, / Surrupiou e embolsou um brinquedo / Que deslizava ao longo do cais. / Eu não podia ver atrás dos olhos do menino. / Tenho visto pela rua olhos que tentam / Emergir por entre persiana iluminadas. / Um velho caranguejo na sua carcaça calcária / Agarrado à ponta de um graveto em que eu o erguia”.

²⁰⁹ ELIOT, T. S., 1964a, p. 31.

²¹⁰ MERQUIOR, José Guilherme. *O Elixir do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 18.

o espaço relacional perdemos contato com o conhecimento verdadeiro, qualquer separação definitiva entre o mundo físico e o mundo mental será apenas “provisória e inconclusiva”. Embora o argumento ocupe diversas páginas da dissertação, podemos resumi-lo da seguinte maneira: o pensamento contamina o real, e num mundo de objetos – pois é somente após a racionalização da experiência que nos damos conta dos objetos que nos cercam –, o real não pode ser tocado senão através do discurso. Em poucas palavras, nosso contato com a realidade é filtrado pela linguagem, mecanismo corruptor que torna a divisão real/ideal uma mera abstração. Como se pode ver, essa articulação teórica nos coloca frente a frente com os limites da ciência, uma vez que o conhecimento é veiculado através do intelecto, e o intelecto é justamente a força que corrompe o conhecimento. Coincidentemente ou não, esse beco sem saída antecedeu a passagem de Eliot da filosofia para a literatura. Seja como for, ficamos aqui com a imagem de um candidato a doutor em filosofia descrente da atividade filosófica e de toda interpretação. Lewis Freed encerra a desilusão de Eliot desta forma: “uma vez que você *aceita* a teoria de Bradley, o argumento o conduz à resignação ou ao desespero”.²¹¹

O ceticismo do poeta seria completo não fossem os “graus de verdade” (*degrees of truth*). Ora, se não conseguimos desvelar a verdade, é certo que nem toda tentativa fracassa da mesma maneira. Nas palavras de Eliot, “todos nós reconhecemos o mundo como a mesma 'coisa'; é somente quando tentamos descrever essa 'coisa' que nossos mundos se fragmentam”.²¹² Há uma realidade absoluta que, como visto, nos é inacessível. No entanto, nem toda interpretação adentra o ficcional da mesma forma: embora a diferença entre interpretação e descrição seja apenas uma questão de graus – já que toda descrição toca o mundo ficcional –, há descrições que são menos ficcionais que outras. É dessa maneira que inauguramos uma espécie de “comunidade interpretativa”: os erros se acumulam em torno do objeto e formam uma rede que é mais potente que qualquer interpretação individualizada. Em outras palavras, nossa construção da realidade une-se a uma comunidade maior, dando origem a um terceiro termo que, se incapaz de desnudar essa realidade, aproxima-se dela um pouco mais. Conforme Piers Gray coloca, isso

²¹¹ FREED, Lewis. *T. S. Eliot: The Critic as Philosopher*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1979, p. 55.

²¹² ELIOT, T. S., 1964a, p. 163

significa que “a nossa experiência é considerada 'verdadeira' somente quando vai além de si mesma e é reconhecida e absorvida por um todo maior. Ampliar continuamente nossas relações significa passar do isolamento para uma comunidade de significados”.²¹³ Vale lembrar, contudo, que o trabalho dessa “comunidade de significados” permanece infinito, pois toda errância interpretativa desloca seu objeto de investigação.

A comunidade interpretativa busca a verdade e recai inevitavelmente no erro. Mas que papel é destinado ao erro na metafísica de Bradley? Em *Appearance and Reality*, o filósofo afirma que, apesar de não pertencer ao Absoluto, o erro tampouco se localiza fora dele.²¹⁴ Cabe explicar: o erro, por ser falso, não pode compor o Absoluto, que é verdadeiro; no entanto, o erro de fato “existe”, e o Absoluto, que tudo abriga, reserva espaço também para aquilo que dele a princípio se afasta. Bradley resume o paradoxo desta maneira: “o erro é verdade, uma verdade parcial, que é falsa por ser parcial e incompleta”.²¹⁵ Esse ponto torna-se muito caro ao poeta de *The Waste Land*: como Brooker nos lembra, para Eliot “tudo é parte da realidade, inclusive erros, mentiras e alucinações”.²¹⁶ O alcance de qualquer interpretação é assinalado pelas relações constituídas em volta dela: uma formulação “integradora” certamente tecerá uma teia mas significativa que um erro, porém o erro não está em oposição à verdade. A rigor, se Bradley pensa em termos de desvio, Eliot vê o erro e a alucinação como fenômenos de suma importância: “devemos concluir, assim, que a diferença entre alucinação e realidade não é uma diferença entre um objeto irreal e outro real. Todos os objetos são reais; sua irrealidade [...] deriva apenas de algumas relações que não foram estabelecidas”.²¹⁷

Como definir a qualidade de um poema? Em *The Name and Nature of Poetry*, o poeta inglês A. E. Housman confessa que, para ele, a poesia é mais uma atividade física que intelectual: “a experiência me ensinou que, ao me barbear pela manhã, devo vigiar meus pensamentos

²¹³ GRAY, Piers, 1982, p. 164.

²¹⁴ BRADLEY, Francis Herbert, 2005a, p. 186.

²¹⁵ BRADLEY, Francis Herbert, 2005a, p. 192.

²¹⁶ BROOKER, Jewel Spears, 1994, p. 182.

²¹⁷ ELIOT, T. S., 1964a, p. 94.

com cautela, pois se o verso de um poema ronda a minha mente, meus pelos ficam eriçados a ponto de impedir a ação da lâmina”.²¹⁸ Segundo Housman, o “frio na espinha” e o “vazio no estômago” são sensações que indicam a força de um poema. Para os *New Critics*, logicamente, esse comentário é superficial: movidos pela cartilha eliotiana (“a crítica honesta dirige-se não ao poeta, mas à poesia”), a “Nova Crítica” apressa-se em anular o recurso biográfico como critério de avaliação. Cleanth Brooks – o crítico da “urna bem talhada” antes citado – nos alerta, portanto, que o “erichar da barba” pode “dizer algo sobre Housman, mas nada diz de definitivo sobre o poema”. E confessa: “o crítico pode muito bem apreciar certas obras e sentir-se movido por elas; no entanto, uma descrição detalhada do seu estado emocional durante a leitura pouco ajuda o leitor que busca saber como a obra funciona e de que modo suas partes estão interligadas”.²¹⁹

O maior traidor dos preceitos eliotianos, entretanto, é o próprio Eliot. Em sua avaliação de *The Name and Nature of Poetry*, o poeta destaca o seguinte depoimento: “poucas vezes escrevi poesia sem estar doente, e a experiência, embora agradável, era geralmente cansativa e agitada”.²²⁰ A rigor, a fala de Housman é parte do argumento dirigido contra a crítica acadêmica que vê a poesia como resultado de um processo criativo estritamente objetivo – neste caso específico, o *New Criticism*. Eliot, suposto pai da leitura atacada por Housman, abre mão de sua rigidez conceitual (como tantas vezes o fez) para legitimar o laço estabelecido entre doença, esse momento de abandono de si mesmo, e escritura, um laço sobretudo biográfico: “a minha experiência me leva a crer que o Sr. Housman está descrevendo o processo de um verdadeiro poeta. 'Poucas vezes', ele comenta, 'escrevi poesia sem estar doente [...]'. Penso compreender o que ele diz. Se de fato compreendo, posso assegurar – se é que alguém precisa de tal certeza – que o Sr. Housman escreve boa poesia”.²²¹ A bem da verdade, Eliot talvez esteja lembrando o período que passou num *resort* (em Margate) para se recuperar do *stress* emocional, recomendação do seu “especialista em

²¹⁸ HOUSMAN, A. E. *The Name and Nature of Poetry*. New York: The Macmillan Company, 1937, p. 46.

²¹⁹ BROOKS, Cleanth. “The Formalist Critic”. In: NEWTON, K. M. (ed.) *Twentieth-Century Literary Criticism*. 2. ed. New York: St. Martin's Press, 1997, p. 29.

²²⁰ HOUSMAN, A. E. Op. cit., p. 48.

²²¹ ELIOT, T. S., apud SCHUCHARD, Ronald. *Eliot's Dark Angel: Intersections of Life and Art*. New York: Oxford University Press, 1999, pp. 15 – 16.

problemas nervosos [*nerve specialist*]”. Foi nesse *resort* que organizou as três primeiras seções de *The Waste Land*, e os versos 300 – 302 do poema encerram sua dor: “On Margate Sands. / I can connect / Nothing with nothing”.²²²

Embora a tradução de Ivan Junqueira não dê conta disso, há certa dimensão afirmativa nos versos: “I can connect / Nothing with nothing”. Sem apagar o “cansaço e a agitação” descritos por Housman, Eliot nos fala de um esgotamento físico que oferece uma percepção paralela da realidade, capaz de nos fazer conectar o “nada com o nada”. No capítulo final de *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), Eliot repete a análise da potência de verdade reservada nesses estágios situados à margem da ciência: “reconheço que há uma analogia entre a experiência mística e certos modos através dos quais a poesia é escrita [...]. Sei, por exemplo, que algumas enfermidades, fraquezas ou anemias podem (se as demais circunstâncias forem favoráveis) produzir um influxo poético semelhante ao da escrita automática”.²²³ Para o poeta, a debilidade física ativa um princípio integrador que dá acesso a uma outra configuração da realidade. Como no caso da alucinação e do erro formulados na tese, a experiência mística, em vez de desviante, é parte do real.

“Os sistemas metafísicos estão condenados a subir como um foguete e a descer como um graveto”.²²⁴ As três próximas seções de *Knowledge and Experience* testam duas hipóteses acerca do processo de conhecimento: 1) “The Psychologist's Treatment of Knowledge”; 2) “The Epistemologist's Theory of Knowledge”. Como poderíamos esperar a partir das conclusões dos capítulos precedentes, nem a psicologia, nem a epistemologia ultrapassam o território da especulação. Sobre a primeira, Eliot propõe a seguinte questão: “num ato de apreensão, pode-se falar em uma parte estritamente mental e outra estritamente externa? Caso tal distinção seja viável, seria possível estabelecer com clareza a classe de objetos que formaria essa ciência, a psicologia?”. A resposta já conhecemos: “somos incapazes de separar o

²²² “Nas areias de Margate. / Não consigo associar / Nada com nada”.

²²³ ELIOT, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Cambridge: Harvard University Press, 1964, p. 137.

²²⁴ ELIOT, T. S., 1964a, p. 168.

mundo externo do mundo mental, pois o primeiro já está implicado no segundo. A diferença entre mental e real [...], entre pessoal e objetivo, é mera conveniência prática e algo que varia a todo momento”.²²⁵ Mais importante que a conclusão, entretanto, é o próprio procedimento de análise: ironicamente, para invalidar a psicologia como ciência, Eliot utiliza o ponto de vista epistemológico; nas palavras de Menand, “o sistema de Bradley que Eliot adotou dirige sua ironia contra si mesmo a todo instante”.²²⁶

Para questionar o que a epistemologia tem a dizer sobre o conhecimento, Eliot lança mão, pois, do ponto de vista da psicologia, invertendo a equação anterior. O resultado, uma vez mais, já sabemos qual é: “[...] não existe objetividade alguma, pois as características específicas de um dado objeto não passam de aspectos sob os quais a realidade se apresenta”.²²⁷ Novamente, se a conclusão é reveladora – “não há mundo objetivo” –, mais revelador ainda é o seu procedimento. O ataque à psicologia se dá a partir do ponto de vista epistemológico, e o ataque à epistemologia parte do argumento psicológico. Segundo Brooker, Eliot defende a tese de “que ambas as teorias são incorretas e relativas, que cada uma delas pode ser reduzida ao que tomamos como seu contrário”.²²⁸ Para Menand, “tal sistema é uma arma, não uma ferramenta”.²²⁹

Finalmente, no capítulo que antecede a conclusão de *Knowledge and Experience*, Eliot examina especificamente o problema do solipsismo. A pergunta que faz é simples, e parece necessária após as hipóteses traçadas: se o ponto de vista individual é o único que conhecemos, “como podemos juntar nossos diversos mundos?”, ou melhor, como escapar do solipsismo? A solução passa pela comunidade interpretativa já mencionada: nossos “centros finitos” (*finite centre*) dialogam quando contornam um mesmo objeto – dois centros finitos juntam-se e formam um terceiro ponto de vista. O conhecimento permanece uma questão de graus: “você não pode apontar o dedo para algo de extrema simplicidade e dizer: 'isso nós conhecemos’”.²³⁰ Ainda assim, é precisamente essa incompletude fundamental que, com o

²²⁵ Ibid., p. 84.

²²⁶ MENAND, Louis, 2007, p. 46.

²²⁷ ELIOT, T. S. Op. cit., p. 141.

²²⁸ BROOKER, Jewel Spears, 1994, p. 180.

²²⁹ MENAND, Louis, 2007, p. 46.

²³⁰ ELIOT, T. S., 1964a, p. 151.

reconhecimento progressivo e interminável dos diversos centros finitos, “nos impulsiona em direção ao Absoluto”.²³¹ Toda interpretação será parcial, mas, conforme Kearns coloca, para Eliot “o perigo não está em ser 'parcial', mas sim em ser falsamente totalizante”.²³²

Vemos, dessa forma, que Eliot conhecia muito bem a metafísica de Bradley, e que a interpretação solipsista imposta ao poema de 1922, portanto, não resultou de uma leitura equivocada. O paradoxo chama a atenção: o poeta reforça o isolamento inescapável de Coriolano e Ugolino a partir de um excerto retirado justamente do capítulo de Bradley que rejeita qualquer conclusão solipsista acerca de *Appearance and Reality*. A rigor, pode-se dizer que a operação beira o sarcasmo, pois os versos em pauta de fato falam que cada um de nós está em sua respectiva prisão, e para confirmá-lo Eliot corrompe a proposta de coletividade sugerida pela metafísica do filósofo que foi seu objeto de pesquisa durante o doutorado. Em suma, por um lado, separada do contexto inicial, a nota defende a hipótese solipsista; por outro, como parte de um sistema maior, a passagem ironiza sua própria sugestão inicial. E como se não estivéssemos suficientemente confusos, tal indecisão de certa forma sustenta o que Eliot nos diz sobre as flutuações da linguagem em *Knowledge and Experience*: “em qualquer asserção, nós nunca sabemos com precisão o que ou quanto estamos afirmando”.²³³

Os versos 411 – 416 de *The Waste Land*, centro da querela em torno da suposta visão solipsista veiculada por meio da nota “elucidativa”, compõem a última seção do poema, “What the Thunder Said”. Aos críticos que idealizam uma linha narrativa para os versos fragmentários de Eliot, a fala do trovão presta um serviço muito sedutor. Se a “terra desolada” é um território assolado pela seca, o trovão enfim nos fala, “e a chuva cairá se o cavaleiro se submeter aos três comandos”.²³⁴ O significado do trovão e dos comandos encontram-se, como Eliot cita em nota, na *Brihadaranyaka Upanishad*: “Eles se

²³¹ Ibid., p. 169.

²³² KEARNS, Cleo McNelly. T. S. Eliot and Indic Traditions: A Study in Poetry and Belief. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 222.

²³³ ELIOT, T. S., 1964a, p. 166.

²³⁴ SMITH, Grover, 1956, p. 95.

dirigiram a Brahma, o próprio criador, e disseram: 'dê-nos instrução'. Quem se dirigiu? Três grupos. Os deuses [...], que dispõem de todos os prazeres, os homens desta terra e os demônios, de natureza extremamente cruel". A seguir, o criador fala separadamente a cada grupo: "E disse aos deuses, 'dou-lhes instrução. Ouça! Da'. Disse apenas uma palavra, 'Da'. 'Vocês compreendem o que digo?' 'Sim, compreendemos!' 'Muito bem! Então sigam essa instrução". Aos homens: "Vocês esperam que eu lhes dê instrução?' 'Sim!' 'Da', ele disse novamente. 'Vocês entendem o que digo?' 'Sim, entendemos'. 'Muito bem! Agora sigam a instrução". Então os demônios vieram e ele lhes disse "Da", como dissera aos demais. Os últimos, por sua vez, também afirmaram compreender o sinal.²³⁵

Uma só palavra foi lançada aos três grupos, e cada grupo confirmou seu entendimento. Contudo, para os deuses, *Da* significava *Datta* (*give*), "dê"; para os homens, *Da* sugeria *Dayadhvam* (*be compassionate*), "tenha compaixão"; para os demônios, enfim, *Da* era *Damyata* (*control yourselves*), "controlem-se". Inserida no contexto da metafísica de Bradley, trazido à baila pela nota de Eliot sobre Dante e Shakespeare, a polissemia do "Da" incide muito mais sobre a incompletude de toda interpretação que sobre o fio narrativo que enfim atingiria seu ápice, a voz esclarecedora do trovão. A avaliação de Brooker e Bentley é certa: "a passagem não é sobre mensagens vindas dos céus, mas sim sobre interpretações. (...) A primeira coisa a dizer sobre o trovão é que ele não diz absolutamente nada".²³⁶ Ou melhor, o trovão não diz nada em particular, e justamente por isso diz muita coisa. Nesse sentido, seria incorreto deduzir que os grupos equivocaram-se acerca da mensagem do trovão; antes, cada um acertou parcialmente seu significado – trata-se muito mais de uma errância que de um erro interpretativo:

Then spoke the thunder
 DA
Datta: what have we given?
 My friend, blood shaking my heart
 The awful daring of a moment's surrender
 Which an age of prudence can never retract

²³⁵ Apud NORTH, Michael (ed.). *T. S. Eliot – The Waste Land: A Norton Critical Edition*. New York: W. W. Norton & Company, 2001, p. 63.

²³⁶ BROOKER, Jewel Spears & BENTLEY, Joseph, 1990, p. 189.

By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms

DA

Dayadhvam: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus

DA

Damyata: The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, when invited, beating obedient
To controlling hands²³⁷
(Versos 399 – 422)

A palavra onomatopeica do trovão cria, em *The Waste Land*, três comunidades interpretativas inter-relacionadas, pois partem de um mesmo objeto, o comando “Da”. Conforme Christopher Ricks menciona, o significado da mensagem “é uma consequência da categoria à qual o ouvinte pertence”.²³⁸ Num exemplo paralelo, podemos pensar na interpretação de um texto literário: cada círculo hermenêutico tende a concentrar-se nos elementos que lhe são mais caros – somos guiados por algumas escolhas, e assim não podemos ser homens, deuses e demônios ao mesmo tempo. Ora, George Williamson não está errado quando registra que os três comandos do trovão “foram violados na 'terra

²³⁷ “Falou então o trovão / DA / *Datta*: Que demos nós? / Amigo, o sangue em meu coração se agita / A tremenda ousadia de um momento de entrega / Que um século de prudência jamais revogará / Por isso, e por isso apenas, existimos / E ninguém o encontrará em nossos necrológicos / Ou nas memórias tecidas pela aranha caridosa / Ou sob os lacres rompidos do esqualido escrivão / Em nossos quartos vazios / DA / *Dayadhvam*: ouvi a chave / Girar na porta uma vez e apenas uma vez / Na chave pensamos, cada qual em sua prisão / E quando nela pensamos, nos sabemos prisioneiros / Somente ao cair da noite é que etéreos rumores / Revivem por instantes um alquebrado Coriolano / DA / *Damyata*: o barco respondeu, / Alegre; à mão afeita à vela e ao remo / O mar estava calmo, teu coração teria respondido, / Alegre, pulsando obediente ao rogo / De mãos dominadoras”.

²³⁸ RICKS, Christopher. *T. S. Eliot and Prejudice*. London: Faber and Faber, 1988, p. 193.

desolada”²³⁹. O que esse sobrevoio temático perde de vista, no entanto, é a leitura comunitária, parcial e sempre infinita de nossos “pecados”. De resto, o uso do sânscrito sublinha o estrangeirismo inerente a toda interpretação: se, para Eliot, a relevância do trovão está exclusivamente em seu conteúdo moralizante, por que não fazê-lo comunicar em inglês, facilitando sua recepção inequívoca?

²³⁹ WILLIAMSON, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot: a poem by poem analysis*. New York: The Noonday Press, 1957, p. 151.

IV – A Fortuna do Tarot

V – 46. Não estou bem a par da exata constituição do baralho do Tarot, do qual evidentemente me afastei conforme me foi conveniente. O enforcado, figura do baralho tradicional, atende meu propósito sob dois aspectos: por estar associado em meu espírito ao Deus enforcado de Frazer e porque o associo à personagem encapuzada da passagem dos discípulos de Emaús, na Seção V. O Marinheiro Fenício e o Mercador aparecem depois, assim como as “multidões de pessoas” e a “Morte por Água”, consumada na Seção IV. Quanto ao homem dos Três Bastões (um membro autêntico do baralho do Tarot), associo-o, de forma bastante arbitrária, ao próprio Rei-Pescador.

Comparadas à economia linguística e à precisão da imagem que marcam *The Waste Land*, quão inexatas e verborrágicas são as notas de Eliot! Se por um lado, durante as cinco seções do poema, os preceitos de Pound expostos em “Um Retrospecto” são seguidos à risca – “tratamento direto da 'coisa” e uso exclusivo de palavras indispensáveis à apresentação do objeto²⁴⁰ –, as “Notes on *The Waste Land*”, por outro, apesar de aparentemente exaustivas, por vezes não dizem a que vieram. A memória incapaz de recuperar as origens parece um convite ao crítico, já que a incerteza referencial não condiz com a ideia do classicismo estático tantas vezes associado ao poeta. Percebemos nos apontamentos a dificuldade com que Eliot “luta” para resgatar a biblioteca oculta por trás dos versos, ou então a confissão de certa leitura “arbitrária” das fontes: “não estou bem a par [...]”, “desconheço a origem [...]”, “não me recordo qual, mas suponho [...]”. Paralelamente, em alguns casos, o esclarecimento convicto não vem desacompanhado de uma visada irônica: graças à nota aos versos 67 – 68 (“To where Saint Mary Woolnoth kept the hours / With a dead sound on the final stroke of nine”),²⁴¹ ficamos sabendo que este é um “fenômeno que [Eliot tem]

²⁴⁰ In: POUND, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited with an Introduction by T. S. Eliot. New York: A New Directions Book, 1968, p. 3.

²⁴¹ “Até onde o Saint Mary Woolnoth marcava as horas / Com um dobre surdo ao fim da nona badalada”.

observado com frequência”, como se isso fosse de algum modo relevante à compreensão do poema. À autoironia prefere-se, contudo, a declaração segura das fontes, o psicologismo da alusão “por detrás”, que nesse momento seria “a nona hora da crucificação” de Cristo.²⁴²

Além do traço evasivo do poeta, o leitor pode verificar nas notas pequenos deslizes referenciais, talvez menos graves que a corrupção contextual operada na alusão a Bradley, porém de igual importância à lógica da invisibilidade aqui proposta. Apenas para citar um exemplo, ao reportar-se à passagem em que deuses, homens e demônios ouvem a voz do “trovão”, Eliot refere-se à *Brihadaranyaka Upanishad*, 5,1, muito embora o episódio esteja de fato situado no segundo *Brahmana* da quinta seção, 5, 2, portanto. Seja como for, as presenças fantasmáticas em *The Waste Land* causam ainda mais espanto que tais “erros”. Todos sabemos que o célebre *Fisher King* (“Rei-Pescador”), personagem presente no livro de Jessie Weston e saído diretamente da Lenda do Santo Graal, conduz o fio narrativo de inúmeras leituras do poema. Em sua análise, Cleanth Brooks resume a história – pois o poema torna-se justamente isso, uma história –, deste modo: “a maldição [da terra desolada] pode ser desfeita com a aparição de um cavaleiro capaz de perguntar o significado dos diversos símbolos por ele avistados no castelo”.²⁴³ Com efeito, a morte do “Rei-Pescador”, esse líder decadente, representaria a travessia para um período de nova fertilidade. No entanto, se as notas nos falam da circulação constante do *Fisher King*, é certo que, nominalmente, ele não aparece em *The Waste Land* em momento algum. Ou seja, para traçar a linha narrativa do poema, recorre-se muito mais às notas que aos versos do clássico de 1922.

Da mesma forma, dando continuidade à narrativa e motivada pela nota inaugural de Eliot à quinta seção do poema – “na primeira parte [...] são utilizados três temas: a viagem a Emaús, o acesso à Capela Perigosa e o presente declínio da Europa Oriental” –, a crítica comenta a chegada a uma “Capela Perigosa” [*Chapel Perilous*]. Em *From Ritual to Romance*, Weston lembra que “em vários dos romances sobre o Graal, o herói enfrenta uma aventura assustadora numa Capela misteriosa”.²⁴⁴ A aventura é uma sorte de ritual iniciático repleto de desafios e horrores. Sobre a aparição da Capela em *The Waste Land*, Brooks mais uma vez

²⁴² Cf. DREW, Elizabeth, 1949, p. 73.

²⁴³ BROOKS, Cleanth. “*The Waste Land*: an analysis”. In: NORTH, Michael (ed.), 2001, p. 186.

²⁴⁴ WESTON, Jessie L., 1997, p. 165.

arremata: “a torre arruinada [verso 429, retirado do soneto “El Desdichado, de Gérard de Nerval: “*Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie*”] talvez seja também a Capela Perigosa, e toda a tradição em decadência”.²⁴⁵ Novamente, vale notar que em nenhum dos 434 versos do poema há qualquer alusão nominal à Capela, e que essa exposição linear de eventos parece vir “de fora”, como se imposta pela nota. C. K. Stead vai mais longe e levanta a possibilidade de uma inclusão narrativa tardia: “não sabemos ao certo se Eliot de fato tinha a Capela em mente quando escreveu o poema”²⁴⁶ – difícil, assim, confiar na neutralidade da observação “marginal”. Mas como proceder, enfim, quando a marca intencional se instala no seio da obra, ou melhor, quando o “fora” reveste-se de poema?

Além de enciclopédias (Weston, Frazer), tabuleiros de xadrez (“A Game of Chess”, segunda seção de *The Waste Land*) e outros jogos que convidam à interpretação, de cuja manipulação variada serve-se inclusive a literatura nonsense,²⁴⁷ Eliot implanta agora um novo mecanismo de especulação, o baralho de Tarot. A dupla função das cartas no poema é de certa maneira indicada pelo estudo de Weston: “o Tarot parece ter sido originalmente empregado para prever o movimento das águas que trariam fertilidade às terras [...]”. Contudo, “hoje o baralho perdeu sua antiga reputação, sendo utilizado principalmente para propósitos divinatórios”.²⁴⁸ Em *From Ritual to Romance*, portanto, a ruptura está amplamente posta: se no passado o Tarot cumpria com uma função ritualista, essa função foi hoje reduzida a fins proféticos destituídos da aura comunitária anterior. Conquanto poucos críticos reconheçam, Eliot confunde a antinomia vaticínio/impostura em sua apropriação do baralho de cartas do Tarot, e nesse sentido desfigura também a equação de Weston. A nota que abre a presente seção refere-se aos seguintes versos de *The Waste Land*:

²⁴⁵ In: NORTH, Michael (ed.), 2001, p. 205.

²⁴⁶ STEAD, C. K. *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1986, p. 116.

²⁴⁷ Ver SLOANE, Patricia. “Pun & Games: A New Approach to Five Poems by T. S. Eliot”. In: *Yeats Eliot Review* – Vol. 16, N. 1, 1982, pp. 2 – 20.

²⁴⁸ WESTON, Jessie L., 1997, pp. 74 – 76.

Madame Sosostris, famous clairvoyant,
 Had a bad cold, nevertheless
 Is known to be the wisest woman in Europe,
 With a wicked pack of cards. Here, said she,
 Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
 (Those are pearls that were his eyes. Look!)
 Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
 The lady of situations.
 Here is the man with three staves, and here the Wheel,
 And here is the one-eyed merchant, and this card
 Which is blank, is something he carries on his back,
 Which I am forbidden to see. I do not find
 The Hanged Man. Fear death by water.
 I see crowds of people, walking round in a ring.
 Thank you. If you see dear Mrs. Equitane,
 Tell her I bring the horoscope myself:
 One must be so careful these days.²⁴⁹

(Versos 43 – 59)

Madame Sosostris, a mulher mais sábia da Europa (ainda que acometida de um resfriado), já atraiu toda sorte de comentários conclusivos por parte da crítica. Vejamos alguns: “a função imediata da passagem que introduz o baralho [...] é a de evocar o charlatanismo [...]” (Leavis);²⁵⁰ “Madame Sosostris distancia-se bastante da nobre função de seus predecessores. Ela está meramente envolvida com predições vulgares – um caso comum numa civilização de modo geral vulgar” (Brooks);²⁵¹ “sendo ela própria uma farsante, Madame Sosostris vive com medo de possíveis imitadores [...]” (Ellmann);²⁵² “Sosostris é uma versão moderna e medíocre dos videntes egípcios [...]. Sua realidade é morta e seu fazer está dominado pela atmosfera de medo da polícia”

²⁴⁹ “Madame Sosostris, célebre vidente, / Contraiu incurável resfriado; ainda assim, / É conhecida como a mulher mais sábia da Europa, / Com seu trêfego baralho. Esta aqui, disse ela, / É tua carta, a do Marinheiro Fenício afogado. / (Estas são as pérolas que foram seus olhos. Olha!) / Eis aqui Beladona, a Madona dos Rochedos, / A Senhora das Situações. / Aqui está o homem dos três bastões, e aqui a Roda da Fortuna, / E aqui se vê o mercador zarolho, e esta carta, / Que vê em branco, é algo que ele às costas leva, / Mas que me proibiram de ver. Não encontro / O Enforcado. Receia morte por água. / Vejo multidões que perambulam em círculos. / Obrigada. Se encontrares, querido, a Senhora Equitane, / Diz-lhe que eu mesma lhe entrego o horóscopo: / Todo o cuidado é pouco nestes dias”.

²⁵⁰ In: NORTH, Michael (ed.), 2001, p. 96.

²⁵¹ Ibid., p. 189.

²⁵² Ibid., p. 268.

(Drew),²⁵³ “ela é uma charlatã; suas atividades nada têm que ver com a solenidade do seu papel na Lenda do Graal” (Smith).²⁵⁴ Junto aos demais videntes decadentes da “terra desolada” (a Sibila, Tirésias), Madame Sosostrix exemplificaria o elemento mágico dessacralizado. Para confirmar tal hipótese, as linhas escritas sobre a profeta após a publicação dos *Four Quartets*, em 1943, costumam valer-se dos versos abaixo:

To communicate with Mars, converse with spirits,
To report the behaviour of the sea monster,
Describe the horoscope, haruspicate or scry,
Observe disease in signatures, evoke
Biography from the wrinkles of the palm
And tragedy from fingers; release omens
By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable
With playing cards, fiddle with pentagrams
Or barbituric acids, or dissect
The recurrent image into pre-conscious terrors—
To explore the womb, or tomb, or dreams; all these are usual
Pastimes and drugs, and features of the press.²⁵⁵

Diferente do que T. K. Titus propõe, não se trata tanto de uma completa aversão “à tendência contemporânea de fabricar substitutos religiosos para sustentar personalidades fracas”,²⁵⁶ pois, conforme o próprio poeta admite, a procura por explicações nos acompanha desde sempre. O que está em jogo é o escopo das superstições populares, isto é, “Men’s curiosity searches past and future / And clings to that dimension”²⁵⁷ – voltamo-nos para uma realidade apenas aparente, e a ela acabamos nos apegando. De todo modo, nos *Quatro Quartetos*, “folhas”, “baralhos”, “pentagramas” etc. já são itens inofensivos,

²⁵³ DREW, Elizabeth, 1947, p. 71.

²⁵⁴ SMITH, Grover, 1956, p. 76.

²⁵⁵ “Comunicar-se com Marte, conversar com espíritos, / Historiar a conduta do monstro marinho, / Traçar o horóscopo, aruspicar ou bisbilhotar o astral, / Observar anomalias grafológicas, evocar / Biografias pelas linhas da mão / Ou tragédias pelos dedos, lançar presságios / Através de sortilégios, ou folhas de chá, adivinhar o inevitável / Com cartas de baralho, embaralhar pentagramas / Ou ácidos barbitúricos, ou dissecar / A trôpega imagem dos terrores pré-conscientes / – Sondar o fundo, a tumba, ou os sonhos: tais coisas são apenas / Passatempos e drogas usuais, ou manchetes de imprensa”.

²⁵⁶ TITUS, T. K. *Critical Study of T. S. Eliot's Works*. New Delhi: Atlantic Publishers, 2001, p.

64.

²⁵⁷ “A curiosidade humana esquadrinha passado e futuro / E a tal dimensão se apega”.

desprovidos de seu encantamento anterior, ao passo que em *The Waste Land* a fórmula não é tão simples. Madame Sosostris pode muito bem ser uma vidente cômica – sua gripe e o cuidado que tem para com o horóscopo assim denotam –, mas ali o baralho de Tarot parece preservar algumas de suas propriedades passadas. Se isso é verdade, seria de fato possível pensar em cartas sagradas nas mãos de uma charlatã, porém Eliot tem o cuidado de fazer com que as duas coisas se toquem, contaminando-se mutuamente.

Segundo Brooker e Bentley, os cometaristas cometem um erro quando reduzem Madame Sosostris a uma “vulgarização contemporânea dos videntes e oráculos [...], dos quais a Sibila e Tirésias seriam os exemplos mais imediatos”.²⁵⁸ Para eles, tal leitura decorre da dificuldade de vislumbrar de que modo o jogo de cartas é estruturado em *The Waste Land*. Em sua hipótese, Brooker e Bentley defendem que os três versos iniciais (43 – 45) e os três versos finais (57 – 59) da passagem compõem uma espécie de moldura cômica para um jogo de cartas que, no final das contas, revela-se extremamente correto em suas previsões: “a vidente moderna é apresentada de modo zombeteiro, mas o que ela vê na parte central do episódio é, de certa forma, o poema inteiro”.²⁵⁹ O problema dessa análise é claro: os críticos localizam e afastam o “próprio” do “impróprio” a fim de evitar que as duas coisas se confundam, pois um tal choque comprometeria qualquer formulação conclusiva sobre o caráter da previsão. Ora, fica muito difícil, contudo, conceber uma margem cômica que em nada toque seu interior, ou melhor, uma moldura que simplesmente se anula diante da gravidade daquilo que abriga. Nesse caso, como em tantos outros, testemunhamos a resistência de um resíduo inclassificável, expresso na permanência do conteúdo “impróprio” na suposta retidão do baralho.

Não resta dúvida de que as cartas tiradas por Madame Sosostris incidem sobre as demais seções de *The Waste Land*. O verso 65, por exemplo, contém a advertência “Fear death by water”, precisamente o título da quarta seção do poema, “Death by Water”. Na nota dirigida à passagem, Eliot amplia ainda mais as relações entre o jogo e as demais “cenas” do poema: a figura do enforcado (*The Hanged Man*) associa-se “em meu espírito [...] à personagem encapuzada da passagem dos discípulos de Emaús, na Seção V”; ademais, “quanto ao homem dos

²⁵⁸ BROOKER, Jewel Spears & BENTLEY, Joseph, 1990, p. 77.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 77.

Três Bastões (um membro autêntico do baralho do Tarot), associao-o, de forma bastante arbitrária, ao próprio Rei-Pescador”. Assim, seja por meio da nota ou através de vínculos mais explícitos, *The Waste Land* não raro faz com que o leitor retorne à figura da Madame Sosostris, um ponto de partida que, longe de ser um porto seguro, nos coloca diante de um paradoxo fundador, i.e., a indecidibilidade entre o autêntico e o ilegítimo. Eis mais um dos embaraços da crítica – perceber que a interpretação do poema está atrelada a um jogo de Tarot que, curiosamente, é colocado em xeque. O diagnóstico de Donald J. Childs é exato: “embora, por um lado, Madame Sosostris represente a falta de uma presença espiritual verdadeira no mundo moderno, por outro, a vidente preserva um rastro de potência espiritual genuína, pois Eliot permite que ela acerte suas previsões”.²⁶⁰

Tudo isso nos leva a crer que os versos 43 – 59 dizem respeito, antes de mais nada, não à precisão ou ao desvio das interpretações de Sosostris – a indeterminação sobre a (im)propriedade das cartas parece sempre mais forte que o impulso crítico localizador –, mas sim aos limites e contornos de toda interpretação, inclusive e principalmente daquela que se lança sobre a vidente. Desse modo, se as conclusões posteriores vinculadas a tais versos, quando deixam de observar os “complicadores interpretativos” já mencionados, perdem força e acentuam a parcialidade de seu ponto de partida, cabe aqui detalhar justamente quais são e de que forma operam esses “complicadores interpretativos”.

Em primeiro lugar, o verso 46 fala que Madame Sosostris possui um “wicked pack of cards”, um “trêfego baralho”, na tradução de Ivan Junqueira, ou ainda um “baralho aziago”, na versão de Lawrence Flores Pereira.²⁶¹ Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, “trêfego” quer dizer “hábil para ludibriar; astuto, esperto, sagaz, manhoso”; já “aziago” significa “que traz má sorte; de mau agouro; azarento, infausto, nefasto” etc.²⁶² Em ambos os casos, mas especialmente no segundo, a escolha dos tradutores salienta unicamente a dimensão fraudulenta das cartas. No entanto, se consultarmos o *American Heritage Dictionary*, veremos que a palavra “wicked” pode

²⁶⁰ CHILDS, Donald J. *From Philosophy to Poetry: T. S. Eliot's Study of knowledge and Experience*. London: The Athlone Press, 2001, p. 103.

²⁶¹ In: ROSENFELD, Kathrin H. (org.). *T. S. Eliot & Charles Baudelaire: Poesia em Tempo de Prosa*. Tradução e Notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 36.

²⁶² *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

reservar seus próprios truques. Em sua ocorrência principal, aproxima-se do sentido preservado nas traduções para o português: “ruim (mau) por natureza e na prática; malicioso ou enganador”. “Wicked” deriva do mesmo radical que deu origem às palavras “bruxa” (*witch*) e “mago”, “mágico” (*wizard*). Contudo – e este é o contraponto do qual devemos aqui nos ocupar –, enquanto gíria, “wicked” é utilizado como um intensificador de sentido positivo: “impressionantemente bom, eficaz ou habilidoso”. Ora, o impasse está posto. Ainda assim, se a crítica decide sublinhar a conotação negativa de “wicked”, façamos momentaneamente o movimento contrário, apenas a título de curiosidade. Costuma-se atribuir o primeiro registro de “wicked” como “maravilhoso” ao romance inaugural de Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise*, de 1920. *The Waste Land* data de 1922, e tendo em vista o constante uso que Eliot faz de gírias e expressões idiomáticas no poema – vide “A Game of Chess”, onde encontramos, dentre outros, palavras como *demobbed* (que se refere à pessoa dispensada de suas obrigações militares) e expressões idiomáticas como “I didn't mince my words” (“não medi minhas palavras”) e “to bring it off” (induzir um aborto) –, não seria possível ler “wicked” como mais uma dessas gírias, já que seu uso era tão corrente na década de 20?

Cartas poderosas a serviço de uma enganadora: há um outro argumento comumente lançado para sustentar essa linha de leitura. Segundo Williamson, “de modo geral, as limitações de Sososttris aparecem no que ela não pode ver”.²⁶³ Em outras palavras, a vidente não conhece o poder e a tradição do baralho que manipula, e por esse motivo, mesmo acertando suas previsões, ela não passa de uma vigarista – a magia está nas cartas, não em suas mãos. Manju Jain complementa: “o ponto relevante sobre Madame Sososttris, a vidente de nossa sociedade, é que ela não vê com clareza e não tem compreensão alguma de qualquer dimensão espiritual. [...] Eliot a utiliza para introduzir alguns dos personagens, eventos e temas do poema, embora ela mesma não entenda ou explique o significado do que vê”.²⁶⁴ O argumento é sedutor e oferece algum conforto: pode-se confrontar as cartas e os

²⁶³ WILLIAMSON, George, 1957, p. 132.

²⁶⁴ JAIN, Manju, 1991, p.158.

versos do poema com segurança, pois a corrupção encontra-se apenas na vidente, sem afetar a atividade do baralho. A passagem já não seria mais séria e irônica *ao mesmo tempo*; o sacro e o profano tocam-se apenas superficialmente, pois uma nova moldura afasta um do outro.

Como se sabe, vidência e cegueira mantêm uma relação estreita na literatura. Sequer precisamos recorrer ao exemplo de Tirésias, vidente tebano considerado por Eliot como “a principal figura” de *The Waste Land*, para rebater o argumento que condena Sososttris por sua falta de visão. O próprio poeta formula seu entendimento do assunto em “Virgil and the Christian World” (1951): “se um profeta fosse por definição um homem capaz de entender o significado completo do que diz, a questão estaria encerrada. Contudo, se a palavra 'inspiração' tem algum significado, ela deve significar somente isto, que o orador ou escritor diz algo que ele é incapaz de entender por inteiro, ou algo que ele pode inclusive interpretar de modo equivocado quando não mais inspirado”.²⁶⁵ Os versos 52 – 54 – “And here is the one-eyed merchant, and this card / Which is blank, is something he carries on his back, / Which I am forbidden to see” – portanto, não seriam indícios das artimanhas da famosa Madame, mas sim evidência do significado que permanece encoberto em toda previsão, encoberto inclusive para o próprio profeta.

Seguindo com a proposta de fazer um levantamento de alguns dos complicadores interpretativos em torno do episódio sobre Madame Sososttris, a célebre vidente de T. S. Eliot, notemos que o jogo de cartas proposto nos versos 43 – 59 avança não apenas a partir de “presenças”, as cartas de fato tiradas, mas também a partir de “ausências”, ou seja, cartas que a vidente “não encontra”, ou algo nas cartas que ela é incapaz de identificar. *The Waste Land* é um poema repleto de ausências, intervalos que dificultam uma leitura sequencial de eventos; conforme inúmeros críticos já observaram, sua estrutura é paratática. Todavia, muitas dessas ausências são por vezes anunciadas, seja ao longo das cinco seções ou por meio das notas de Eliot. Anunciar uma ausência significa, de certo modo, torná-la presente. Sendo assim, quando Madame Sososttris admite não encontrar o “Enforcado”, a ausência-

²⁶⁵ ELIOT, T. S., 1961, p. 137.

presente dessa figura paira sobre os demais versos do poema.²⁶⁶ Da mesma forma, ao comentar que a carta em branco “é algo que ele [o mercador zarolho] leva às costas, mas que me proibiram de ver”, a vidente chama a atenção do leitor para esse elemento cuja presença foi obscurecida. Eliot sabe muito bem que essas ausências declaradas animam a interpretação, e assim nos diz: “o Enforcado, figura do baralho tradicional, atende meu propósito sob dois aspectos: por estar associado em meu espírito ao Deus Enforcado de Frazer e porque o associo à personagem encapuzada da passagem dos discípulos de Emaús, na seção V”. O paradoxo não deve ser ignorado: a figura ausente ganha um referencial estável dentro do poema (a partir de uma observação “marginal”), a personagem encapuzada da quinta seção. Logicamente, Eliot suaviza as associações com a sua sempre sutil incerteza: “por estar associado *em meu espírito*”. Difícil manter o equilíbrio em meio a tantas presenças, ausências e incertezas, e as vias associativas multiplicam-se na mesma medida em que perdem sua completude; impossível cercar os vínculos.

Colocado de outra forma – e isto deve estar muito claro –, não se trata aqui de invalidar as leituras que condenam a capacidade profética da Madame, ou então de acusar o equívoco da interpretação narrativa, isto é, da interpretação que transforma o poema num texto prosaico: reipescador/terra desolada; jovem cavaleiro/renovação dos ciclos. A bem da verdade, mesmo quando conflitantes a ponto de negarem-se mutuamente, tais leituras possuem uma coerência interna por vezes inviolável: como refutar o caráter impostor da vidente, uma vez que o verso 57 – “Thank you. If you see dear Mrs. Equitone” – muito provavelmente exprime sua satisfação ao receber o pagamento por seus presságios? Da mesma forma, como questionar a relevância de suas cartas, já que o poema parece moldar-se a partir delas? De nossa parte, as conclusões aqui expostas são anteriores a tais proposições: interessamos apenas saber de que modo o poema (ou Eliot, se for o caso) administra esse jogo exegético, pois, frente ao já exposto e à certeza de que o debate é muito caro à obra ensaística do poeta, não há como negar que *The Waste Land* é também uma “discussão” sobre os limites da atividade analítica. Quanto mais o leitor percebe o jogo que confunde “dentro” e “fora”, “poesia” e “crítica”, mais ele recua a fim de examinar

²⁶⁶ Brooker expõe um argumento muito semelhante em *The Placing of T. S. Eliot*. London: University of Missouri Press, 1991, p. 133.

os restos incômodos de suas escolhas, e assim, vendo que aquilo que se projeta abandona atrás de si uma fortuna ainda maior, busca assimilar a rede, as armadilhas que o obrigam a retornar.

E as armadilhas são muitas. Não podemos deixar de notar, junto com Patrícia Sloane,²⁶⁷ que a “Roda da Fortuna” e o “Enforcado”, figura suspensa de uma barra por um dos pés, são as únicas cartas de Madame Sosostriis que realmente pertencem aos Arcanos Maiores do Tarot. Nesse momento Eliot foi verdadeiro ao admitir ter utilizado o baralho como um ponto de partida e, a seguir, segundo suas próprias conveniências. Resumindo uma das vias abertas ao leitor, temos a seguinte equação: 1) na primeira seção do poema, deparamo-nos com um jogo de cartas, cujas figuras de certa maneira reaparecem ao longo das demais seções; 2) em sua nota, Eliot comenta que estamos diante das cartas do Tarot, alertando-nos sobre o uso bastante particular que delas faz; 3) com o baralho em mãos, o leitor constata que, a rigor, apenas duas das seis cartas tiradas pela Madame estão ali presentes: o “Enforcado” e a “Roda da Fortuna”. 4) Curiosamente, a primeira das duas cartas é anunciada como uma ausência-presente – “Não encontro / O Enforcado”; contudo, embora “ausente”, Eliot é capaz de associá-la ao “Deus Enforcado de Frazer” e “à personagem encapuzada da passagem dos discípulos de Emaus”. 5) Sobre a figura encapuzada, debatida no segundo capítulo deste texto (“O Terceiro Expedicionário”), temos poucas informações conclusivas; com efeito, o que sabemos é que ela própria gera em torno de si uma série de dúvidas não menos angustiantes que as de agora. 6) Para finalizar, tudo isso ocorre dentro do quadro antes exposto: Madame Sosostriis localiza-se em algum lugar entre o “próprio” e o “impróprio”. Nossa morte se dá não por água ou afogamento, como quer Eliot, mas sim por interpretação.

Talvez todo poema se preste à articulação de um infinito interpretativo, a “conversa infinita” de que nos falamos e que, por sua vez, tornou-se uma conversa igualmente infinita. Contudo, segundo a tese defendida neste ensaio – ou ao menos segundo um de seus possíveis segmentos –, *The Waste Land* nos oferece algumas particularidades nesse sentido, pois a leitura do poema está atrelada à maneira como entendemos quais são as suas fronteiras. (É por isso, aliás, que um estudo de sua recepção pela crítica literária ao longo do século XX ofereceria também uma boa história das disposições recepcionais de

²⁶⁷ SLOANE, Patricia, 1982, p. 13.

várias das correntes hermenêuticas que se ocuparam da literatura nesse mesmo século). Pode-se dizer que (talvez) pela primeira vez um poema trouxe consigo uma tese acerca de si mesmo, tese que, se quisermos, pode ser contraposta aos próprios versos; ou então, se assim preferirmos, (talvez) pela primeira vez um poema ficcionalizou, ou melhor, “poetizou” a crítica literária ao sugá-la para dentro de si. Nesse jogo, muito mais que interpretações, é a própria ordem do discurso que está em pauta.

Ou seja, quando Eliot declara não estar bem “a par da exata constituição do baralho do Tarot”, ou que utilizou as cartas “como um ponto de partida” e segundo sua própria conveniência, ou ainda, que as associações feitas partem de seu espírito e são “bastante arbitrárias”, o leitor pode, dentre outros: 1) ignorar os comentários, descartando também, por conseguinte, aquilo que moldou a recepção crítica por um século inteiro e que, muitos dizem, estruturou o próprio poema, convertendo o “centro” em produto das “margens”; 2) ajustar as formulações do poeta, mostrando onde está sua imprecisão e de que forma o baralho foi por ele de fato apropriado – ou então defendendo que essa é uma falsa imprecisão, um dos acessos de modéstia característicos de Eliot, para assim conservar o papel das notas como guia; 3) perceber a indeterminação interpretativa que deriva de qualquer projeto que leve a articulação notas/versos até as últimas consequências, possivelmente convertendo, dessa forma, o próprio impasse resultante em “tema” do poema e “centro” das preocupações de Eliot. Este último, é claro, foi o caminho aqui escolhido. E acerca dele ainda nos restam alguns comentários.

“And here the Wheel”. A carta quase apenas entrevista introduz uma imagem muito cara a *The Waste Land*: o círculo, a “roda da fortuna”. A figura remete de pronto à quarta seção do poema, “Death by Water”: “Gentile or Jew / O you who turn the wheel and look windward, / Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you”.²⁶⁸ Nestes versos, a tradução de “wheel” por “leme”, conforme lemos na versão de Junqueira, perde de vista o possível retorno ao baralho de Sosostriis, pois

²⁶⁸ “Gentio ou judeu / Ó tu que o leme giras e avistas onde o vento se origina, / Considera a Flebas, que foi um dia alto e belo como tu”.

Eliot joga aqui com a dupla referência da palavra como termo náutico e como alusão à roda da fortuna. Além das duas ocorrências da “roda” na versão final de *The Waste Land*, vale lembrar novamente as linhas suprimidas por Pound, que constam dos manuscritos: “Knowing neither how to think, nor how to feel, / But lives in the awareness of the observing eye. / London, your people is bound upon the Wheel! / Phantasmal gnomes, burrowing in brick and stone and steel!”²⁶⁹ Com efeito, se tais versos tivessem resistido à caneta do *miglior fabbro*, talvez a carta de Sosostriis conquistasse uma referencialidade mais estável; uma vez eliminados, multiplicam-se as vias interpretativas acerca das operações da roda no poema.

Em nota aos versos 308 – 310 – “Burning burning burning burning / O Lord Thou pluckest me out / O Lord Thou pluckest”²⁷⁰ –, Eliot aponta que o encontro entre “o asceticismo oriental e ocidental, no ponto culminante desta parte do poema, não é fortuito”. O poeta refere-se, de um lado, ao “Sermão do Fogo do Buda”, que dá origem ao próprio título da terceira seção de *The Waste Land*, “The Fire Sermon” (“O Sermão do Fogo”), e de outro, às *Confissões*, de Santo Agostinho, isso para garantir que o leitor perceba o que a essa altura já deveria estar claro: o poema é atravessado *também* por traços da filosofia oriental. Assim lemos no célebre “Sermão do Fogo do Buda”: “Tudo está queimando. E o que são essas coisas que estão queimando? O olho está queimando; as formas estão queimando; [...] as impressões recebidas pelo olho estão queimando; e qualquer sensação, agradável, desagradável ou indiferente, resulta de uma dependência para com impressões recebidas pelo olho, que também está queimando. [...] Percebendo isso, o discípulo culto e nobre cultivava uma aversão ao olho, cultivava uma aversão a formas, [...] cultivava uma aversão às impressões recebidas pelo olho”.²⁷¹ É por meio dessas imagens que a roda é de imediato associada ao “orientalismo” eliotiano: a confiança nos sentidos, signo de um ceticismo cego, nos condenaria à roda, repetição dos ciclos de uma vida removida da esfera do sagrado.

²⁶⁹ “Sem saber como pensar ou sentir, / Consciente do olho que tudo vê. / Londres, tua gente está condenada à roda! / Gnomos espectrais, escondidos entre tijolos e pedras e aço!”.

²⁷⁰ “Ardendo ardendo ardendo ardendo / Ó Senhor Tu que me arrebatas / Ó Senhor Tu que arrebatas”.

²⁷¹ WARREN, Henry Clarke. *Buddhism in Translations*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1986, p. 352.

São várias as leituras que convertem a roda em emblema dos impasses da “terra desolada”. No já citado *T. S. Eliot, Vedanta and Buddhism*, Sri sintetiza o argumento da seguinte maneira: “a roda segue girando, simbolizando o fluxo ininterrupto da existência. As várias formas de vida no mundo (...) giram em torno da roda, cada qual num ponto mais ou menos afastado do centro, em conformidade com o *karma* individual acumulado em sucessivas vidas”.²⁷² Aproximamo-nos aqui das linhas iniciais de *Ash Wednesday*, cujas ressonâncias (para além de Cavalcanti e Lancelot Andrewes) a tradução de Junqueira é incapaz de captar, já que *to turn again* pode significar tanto “voltar” quanto “girar”: “Because I do not hope to turn again / Because I do not hope / Because I do not hope to turn”.²⁷³ Se no poema de 1930 há, portanto, um desejo “consciente” de não mais “voltar” ou “girar”, a crítica nos diz que os habitantes da *waste land* estão ainda presos à roda da paixão e a uma vida “conduzida pelos valores da cidade moderna” sem sequer sabê-lo.²⁷⁴

À incapacidade de transcendência espiritual que nos submete à roda, Eliot opõe, segundo a crítica, os instantes de esvaziamento sensorial, quando o universo comprime-se num todo verdadeiro que, como no caso da “experiência imediata” de Bradley, é anterior à intelectualização: “assim a dormência e a fuga do sofrimento precisam ser buscadas – um estado conhecido como *nirvana* [...]”.²⁷⁵ Conforme Murata comenta, *nirvana* significa “explosão, extinção, desaparecimento”. Em poucas palavras, o símbolo da roda representa a divisão do mundo em duas condições fundamentais: “o movimento rotatório e a imobilidade, ou melhor, a circunferência da roda e seu centro”.²⁷⁶ De acordo com a terminologia budista, pois, *samsara* significa “o curso da vida”, o eterno ciclo de nascimento, sofrimento, morte e renascimento, ao passo que *nirvana* representa o que no ocidente aproximar-se-ia do “motor imóvel” aristotélico. A poesia de Eliot, especialmente a poesia posterior a *The Waste Land*, oferece tanto reflexões sobre as limitações impostas pelo mundo sensível quanto

²⁷² SRI, P. S., 1985, p. 51.

²⁷³ “Porque não espero mais voltar / Porque não espero / Porque não espero voltar”.

²⁷⁴ BUSH, Ronald. *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 57.

²⁷⁵ MURATA, Tatsuo. “Buddhist Epistemology in T. S. Eliot's Theory of Poetry”. In: BROOKER, Jewel Spears (ed.). *T. S. Eliot and Our Turning World*. New York: St. Martin's Press LLC, 2001, p. 82.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

momentos de “extinção” do ego; em *Ash Wednesday*, “Because I know time is always time / And place is always and only place / And what is actual is actual only for one time / And only for one place / I rejoice that things are as they are and / I renounce the blessèd face / And renounce the voice / Because I cannot hope to turn again / Consequently I rejoice, having to construct something / Upon which to rejoice”;²⁷⁷ na peça *Murder in the Cathedral*, “They know and do not know, what is to act and suffer. / They know and do not know, that action is suffering / And suffering is action”;²⁷⁸ e em *Four Quartets*, talvez o ponto mais alto dessa poesia transcendental,

At the still point of the turning world. Neither flash nor flashless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor
towards,
Neither ascend nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.
The inner freedom from the practical desire,
The release from action and suffering, release from the inner
And the outer compulsion, yet surrounded
By a grace of sense, a White light still and moving²⁷⁹
 (“Burnt Norton”)

You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it again.
Shall I say it again? In order to arrive there,

²⁷⁷ “Porque sei que o tempo é sempre o tempo / E que o espaço é sempre apenas o espaço / E que o real somente o é dentro de um tempo / E apenas para o espaço que o contém / Alegro-me de serem as coisas o que são / E renuncio à face abençoada / E renuncio à voz / Porque esperar não posso mais / E assim me alegro, por ter de edificar alguma coisa / De que depois possa me rejubilar”.

²⁷⁸ “Sabem, sem saber, o que é ação e sofrimento. / Sabem, sem saber, que ação é sofrimento / E sofrimento ação”.

²⁷⁹ “No imóvel ponto do mundo que gira. Nem só carne nem sem carne. / Nem de nem para; no imóvel ponto, onde a dança é que se move, / Mas nem pausa nem movimento. E não chame a isto fixidez, / Pois passado e futuro aí se enlaçam. Nem ida nem vinda, / Nem ascensão nem queda. Exceto por este ponto, o imóvel ponto, / Não haveria dança, e tudo é apenas dança. / Só posso dizer que estivemos *ali*, mas não sei onde, / Nem quanto tempo perdurou este momento, pois seria situá-lo no tempo. / A liberdade interior do desejo prático, / A fuga da ação e do sofrimento, a fuga da compulsão / Interior e exterior, ainda que cingidas / Pela graça dos sentidos, uma luz branca imóvel e movediça”.

To arrive where you are, to get from where you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy,
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not.²⁸⁰

(“East Coker”)

Como vemos, ambos os grupos de versos são atravessados pela repetição da estrutura “*neither/nor*” (“nem/nem”), ou então por formulações paradoxais, como se o “imóvel ponto do mundo que gira” só pudesse ser comunicado, num mundo de palavras, pela via negativa. Segundo Murata, “o pensamento budista nasce da negação da ideia de *atman*, i.e., da noção de que há um self independente e substancial. Buda advoga, em seu lugar, o conceito de *anatman* ou *niratman*, que significa não self ou não ego”²⁸¹. O estado de elevação (*erhebung*, como consta dos próprios *Quartetos*) descrito pelo poeta aproxima-se muito do que lemos no quinto livro do *Khuddaka Nikaya* (“Coleção de Textos Curtos”), intitulado *Udana*: “há um estado desprovido de terra e água, de fogo e ar. Não é nem espaço nem consciência infinita, nem o nada nem ausência de percepção ou não percepção. Não é nem este mundo nem aquele, nem o sol nem a lua. Não chamo isso nem de chegada nem de partida, tampouco de permanência. Não se trata de morte, nem de nascimento. Não há estabilidade, movimento ou base. É simplesmente o fim do lamento”²⁸². A roda é superada pela dança que ocorre num ponto fixo e que suspende qualquer força afirmativa, pois afirmar significa,

²⁸⁰ “Dirás que estou a repetir / Alguma coisa que antes já dissera. Tornarei a dizê-lo. / Tornarei a dizê-lo? Para chegares até lá, / Para chegares onde estás, para saíres de onde não estás, / Deves seguir por um caminho onde o êxtase não medra. / Para chegares ao que não sabes / Deves seguir por um caminho que é o caminho da ignorância. / Para possuíres o que não possuis / Deves seguir pelo caminho do despojamento. / Para chegares ao que não és / Deves cruzar pelo caminho em que não és. / E o que não sabes é apenas o que sabes / E o que possuis é o que não possuis / E onde estás é onde não estás”.

²⁸¹ In: BROOKER, Jewel Spears (ed.), 2001, p. 82.

²⁸² In: STRONG, G. M. (ed.). *The Udana: The Solemn Utterances of the Buddha*. Forgotten Books, 2010, p. 115.

enfim, ater-se à história e ao tempo presente, muito embora “only through time time is conquered”.²⁸³

Em *The Waste Land*, além do título da terceira seção e das várias imagens associadas à simbologia budista, direta ou indiretamente relacionadas também à roda, há um grupo de versos que ao longo dos anos tornou-se uma sorte de clichê crítico no que diz respeito ao seu suposto conteúdo orientalista: a passagem conhecida como “o jardim dos jacintos” (*the hyacinth garden*). Através da inversão do título de Conrad (*Heart of Darkness*), Eliot nos fala de um instante de visualização do “coração da luz” (*heart of light*), isto é, do instante “em que os raios que fazem a roda girar finalmente convergem”.²⁸⁴ Esse é o momento de libertação da ideia de individualidade, de superação da condição de um “eu” preso a um mundo de objetos; como tal, o fenômeno só pode ser expresso pela fórmula *neither/nor* (“nem/nem”). De resto, a perda gradual dos sentidos também está presente nos versos:

"You gave me hyacinths first a year ago;
"They called me the hyacinth girl."
- Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
Oed' und leer das Meer.²⁸⁵

(Versos 35 – 42)

No mito grego, Jacinto era um jovem que gozava do carinho dos deuses, especialmente do carinho de Apolo. Certo dia, em meio a um jogo, Apolo lança um disco com extrema força, e Jacinto, ao tentar apanhá-lo, acaba atingido na cabeça, acidente este que causa a sua morte. Enquanto Apolo lamenta a fatalidade, as gotas de sangue de Jacinto acumulam-se na terra e, avivadas pelo som da lira de lamento do deus, dão origem a uma flor colorida, “that sanguine flower inscrib'd

²⁸³ “Somente através do tempo é o tempo conquistado”.

²⁸⁴ SRI, P. S., 1985, p. 90.

²⁸⁵ “Um ano faz agora que os primeiros jacintos me deste; / Chamavam-me a menina dos jacintos'. – Mas ao voltarmos, tarde, do Jardim dos Jacintos, / Teus braços cheios de jacintos e teus cabelos úmidos, não pude / Falar, e meus olhos se enevoaram, eu não sabia / Se vivo ou morto estava, e tudo ignorava / Perplexo ante o coração da luz, o silêncio. / *Oed' und leer das Meer*”.

with woe”,²⁸⁶ nas palavras de Milton. O renascimento da flor a cada primavera revive tanto a memória quando o destino de Jacinto. O mito é marcado ainda por uma força corruptora: Zéfiro, o vento oeste, não menos apaixonado por Jacinto que Apolo, acelerou a força do disco propositalmente, sendo portanto o verdadeiro responsável pela morte do jovem. Uma flor que traz a dor impressa: os versos de Eliot dão conta justamente da morte que alimenta a vida, da vida que relembra a morte.

Do contato entre a menina dos jacintos (*the hyacinth girl*) e seu interlocutor resulta uma potência harmônica que só pode ser comunicada indiretamente, através da fórmula da suspensão: “I was neither living nor dead”. A luz verdadeira faz com que os sentidos cessem sua atividade para que algo de superior seja mais profundamente avistado: “I could not / Speak, and my eyes failed”. Este é um instante de conquista espiritual, ponto de encontro que interrompe momentaneamente a atividade da roda – porém apenas momentaneamente. A perda do autocontrole cede lugar à racionalização do evento, ou seja, o interlocutor logo percebe o peso da experiência, a oportunidade transcendental que esta lhe oferece, e assim se vê novamente abandonado em meio aos objetos que o cercam. A dualidade da cena do *hyacinth garden* em *The Waste Land* reside nisso: a menina dos jacintos dá acesso a uma outra e mais verdadeira dimensão da realidade; contudo, ela também é a própria expressão do fracasso, do inevitável retorno ao mundo da consciência. É por essa razão que Donald Childs chega a sugerir um paralelo entre a passagem do “jardim dos jacintos” e o confronto de Dante com Lúcifer no último círculo do inferno: “embora a menina dos jacintos a princípio se lhe apresente como a Beatriz que o conduzirá ao 'coração da luz', a fala do interlocutor nos permite inferir que ele também a interpretou como um tipo de Satanás”.²⁸⁷ Pode-se pensar novamente no dilema de Prufrock: a sereia que pode libertá-lo personifica, de certo modo, seu cárcere.

Os versos 35 – 45 caminham, pois, do renascimento simbolizado pelos jacintos ao desespero do retorno ao mundo sensorial, uma segunda expulsão do paraíso, digamos. O trecho é antecedido pelos versos de *Tristão e Isolda*, de Wagner, como se para anunciar o encontro a ocorrer no *hyacinth garden*: “*Frisch weht der Wind / Der Heimat zu. / Mein*

²⁸⁶ “A roxa flor que traz a dor impressa”.

²⁸⁷ CHILDS, Donald J. T. S. *Eliot: Mystic, Son and Lover*. New York: St. Martin's Press, 1997, p. 111.

Irisch Kind, / Wo weilest du?”²⁸⁸ A pureza da canção ativa a lembrança de uma experiência de amor qualquer, singela, leve. No entanto, neste caso estamos sim diante de uma moldura positiva que logo é desativada pelo verso que a complementa: “*Od' und leer das Meer.*”²⁸⁹ A plenitude anterior dá lugar à melancolia; conforme Cleanth Brooks comenta, na primeira citação da ópera, “o amor é alegre; o barco segue sua viagem com o vento a impulsioná-lo. Na segunda, o amor já não está presente; o mar é imenso e vazio. A última citação nos lembra inclusive que o amor pode não existir na terra desolada”²⁹⁰. A roda que fora interrompida pelo encontro ocorrido no “jardim dos jacintos” retoma agora sua atividade. E o leitor, por sua vez, pode voltar às linhas iniciais do poema: “abril é o mais cruel dos meses, gerando [...]”.

“Although I do not hope to turn again / Although I do no hope / Although I do not hope to turn”²⁹¹. A roda seria um bom símbolo para pensarmos o que ocorre ao leitor em seu processo interpretativo. *The Waste Land* simula a necessidade de uma busca referencial, prova disso são as figuras que o leitor prontamente associa a outras obras literárias: a Sibila, Tirésias, Filomela etc., para mencionar apenas os nomes mais evidentes. Em outras palavras, o poema mascara a possibilidade de superação de sua incompletude por meio do acesso às fontes – a rigor, não sabemos se as aspas e os itálicos dos versos remetem à fala de um personagem, ao uso de uma segunda língua, ou se de fato indicam que tudo ali foi tomado emprestado de um outro lugar, restando ao leitor a tarefa de descobrir de onde. Ora, a sensação de um constante redirecionamento referencial talvez pudesse ser suavizada se ao fim do percurso não tivéssemos o próprio mapa constitutivo dos versos: as “Notas sobre *The Waste Land*”. É a partir dessas notas que nos afastamos em definitivo da ideia de uma internalidade segura. E contudo, nossa desilusão se dá quando enfim percebemos que não há uma referência sequer que possa ser acomodada no poema sem maiores conflitos, ou seja, toda alusão descoberta interfere diretamente nas demais cadeias de referências, e os abalos resultantes multiplicam os

²⁸⁸ “Fresco sopra o vento / Em direção à casa. / Minha querida irlandesa, / Onde você espera?”.

²⁸⁹ “Desolado e vazio o mar”.

²⁹⁰ In: NORTH, Michael (ed.), 2001, p. 189.

²⁹¹ “Embora eu não espere mais voltar / Embora eu não espere / Embora eu não espere voltar”.

caminhos interpretativos abertos ao leitor: “I see crowds of people, walking round in a ring”.²⁹² É certo que cada leitura lança uma imagem sobre *The Waste Land* que amplia sim as relações que somos capazes de tecer a fim de enriquecer nosso entendimento. No entanto, não há por trás do desvelamento das fontes nada de sólido a que se agarrar – embora queiramos algo de conclusivo, a roda interpretativa continua girando, e somente aqui e ali vemos a dança, o “imóvel ponto do mundo que gira”.

²⁹² “Vejo multidões que em círculos perambulam”.

V – À Hora Violácea: Tirésias

V – 218. Tirésias, embora um simples espectador e não propriamente uma “personagem”, é, não obstante, a principal figura do poema, unificando todo o resto. Assim como o mercador zanolho, vendedor de passas, confunde-se com o Marinheiro Fenício, e este último não é inteiramente distinto de Ferdinando, o Príncipe de Nápoles, assim também todas as mulheres nada mais são do que uma única mulher, e os dois sexos se fundem em Tirésias. O que Tirésias vê é, a rigor, a substância do poema. Toda a passagem em Ovídio é de grande interesse antropológico.

A nota mais extensa de T. S. Eliot – além das linhas acima, a observação inclui ainda 19 versos das *Metamorfoses* de Ovídio, citados apenas em latim – é também aquela que mais promete esclarecimentos: “Tirésias, embora um simples espectador e não propriamente uma ‘personagem’ (*character*), é, não obstante, a principal figura (*personage*) do poema, unificando todo o resto”. Finalmente entenderemos qual o ponto de articulação entre a Sibila de Petrônio, Marie, Madame Sosostriis, a Menina dos Jacintos, o Cão de Webster, o Terceiro Expedicionário, Coriolano, o Marinheiro Fenício, o Homem dos Três Bastões, o Rei-Pescador (assumindo que o verso “While I was fishing in the dull canal”²⁹³ remete a um tal Rei), Stetson, o Senhor Eugênides etc.: a resposta está em Tirésias. Nosso único desconforto nisso tudo reside no fato de que, como observa David Moody, “Tirésias é uma presença efetiva em apenas 40 dos 434 versos de *The Waste Land*”.²⁹⁴ Nesse sentido, a nota só pode referir-se a um tipo de centralidade não presencial, restando ao leitor a tarefa de entender que centralidade seria essa. Seguem abaixo os versos mais diretamente associados ao vidente tebano:

At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,

²⁹³ “Enquanto eu pesco no canal sombrio”.

²⁹⁴ MOODY, A. David. *Tracing T. S. Eliot's Spirit: Essays on His Poetry and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 71.

I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
 Old man with wrinkled female breasts, can see
 At the violet hour, the evening hour that strives
 Homeward, and brings the sailor home from sea,
 The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
 Her stove, and lays out food in tins.
 Out of the window perilously spread
 Her drying combinations touched by the sun's last rays,
 On the divan are piled (at night her bed)
 Stockings, slippers, camisoles and stays.
 I Tiresias, old man with wrinkled dugs
 Perceived the scene, and foretold the rest--
 I too awaited the expected guest.
 He, the young man carbuncular, arrives,
 A small house agent's clerk, with a bold stare,
 One of the low on whom assurance sits
 As a silk hat on a Bradford millionaire.
 The time is now propitious, as he guesses;
 The meal is ended, she is bored and tired.
 Endeavors to engage her in caresses
 Which still are unrequited, if undesired.
 Flushed and decided, he assaults at once;
 Exploring hands encounter no defense.;
 His vanity requires no response,
 And makes a welcome of indifference.
 (And I Tiresias have foresuffered all
 Enacted on this same divan or bed;
 I who have sat by Thebes below the wall
 And walked among the lowest of the dead.)
 Bestows one final patronizing kiss,
 And gropes his way, finding the stairs unlit . . .
 She turns and looks a moment in the glass,
 Hardly aware of her departed lover;
 Her brain allows one half-formed thought to pass:
 "Well now that's done, and I'm glad it's over."
 When lovely woman stoops to folly and
 Paces about her room again, alone,
 She smooths her hair with automatic hand,
 And puts a record on the gramophone.²⁹⁵

²⁹⁵ “À hora violácea, quando os olhos e as costas / Às mesas de trabalho renunciam, quando a máquina humana aguarda / Como um trepidante táxi à espera, / Eu, Tirésias, embora cego, palpitando entre duas vidas, / Um velho com as tetas engelhadas, posso ver, / Nessa hora violácea, o momento crepuscular que luta / Rumo ao lar, e que do mar devolve o marinheiro à sua casa; / A datilógrafa que ao lar regressa à hora do chá, / Recolhe as sobras do café da manhã, acende / O fogareiro e improvisa seu jantar em latas de conserva. / Suspensas

“O que Tirésias vê é, a rigor, a substância do poema”. A princípio, pode-se dizer que está muito claro o que Tirésias vê: a cena recortada descreve a mecanização das relações afetivas. Ecos da conhecida oposição assombram o leitor: em Weston e Frazer, sexo e religião caminham juntos, ao passo que na *waste land* sexo é apenas “the awful daring of a moment's surrender”.²⁹⁶ O “balconista de olhar atrevido” pouco se importa com os sentimentos da datilógrafa; suas preocupações são as de um estrategista que aguarda o momento propício para atacar a presa, haja vista que “sua vaidade dispensa resposta e faz da indiferença uma dádiva”. A datilógrafa, do mesmo modo, limita-se a satisfazer impulsos mais imediatos, mesmo se à custa do seu bem-estar posterior: “Bem, já terminou; e muito me alegra sabê-lo”. Ora, o cálculo não é nada complexo: Tirésias percebe a cena e, conhecedor da realidade de ambos os sexos, lamenta a animalidade a que se reduziu o comportamento humano, e tem-se aí a substância do poema. Sem sombra de dúvida, o parecer de Richards segue nessa direção: Eliot preocupa-se constantemente “com a questão do sexo, o problema da nossa geração, assim como a religião fora o principal problema da geração anterior”.²⁹⁷ A conclusão de A. G. George em *T. S. Eliot: His Mind and Art* tampouco é diferente: “isso nos ajuda a concluir que a substância do poema é a escravidão do homem ao sexo e suas

perigosamente na janela, suas combinações / Secam ao toque dos últimos raios solares. / Sobre o divã (à noite, sua cama) empilham-se / Meias, chinelos, batas e sutiãs. / Eu, Tirésias, um velho de enrugadas tetas, / Percebo a cena e antevejo o resto. / - Também eu aguardava o esperado convidado. / Chega então um rapaz com marcas de bexiga, / Um insignificante balconista de olhar atrevido, / Um desses tipos à-toa em que a arrogância assenta tão bem / Quanto a cartola na cabeça de um milionário de Bradford. / O momento é agora propício, ele calcula, / O jantar acabou, ela está exausta e entediada. / Ele procura então envolvê-la em suas carícias / Não de todo repelidas, mas tampouco desejadas. / Excitado e resoluto, ele afinal investe. / Mãos aventureiras não encontram resistência; / Sua vaidade dispensa resposta, / E faz da indiferença uma dádiva. / (E eu, Tirésias, que já sofrera tudo / O que nessa cama ou divã fora encenado, / Eu, que ao pé dos muros de Tebas me sentei / E caminhei por entre os mortos mais sepultos.) / Ao despedir-se, concede-lhe o rapaz um beijo protetor / E desce a escada escura, tateando o seu caminho . . . / Ela volta e mira-se por um instante no espelho, / Quase esquecida do amante que se foi; / No cérebro vagueia-lhe um difuso pensamento: / 'Bem, já terminou; e muito me alegra sabê-lo'. / Quando uma bela mulher se permite um pecadilho / E depois pelo seu quarto ainda passeia, sozinha, / Ela a mão deita aos cabelos em automático gesto / E põe um disco na vitrola.”

²⁹⁶ “A tremenda ousadia de um momento de entrega”.

²⁹⁷ RICHARDS, I. A. *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge, 2004, p. 275.

consequências. O que Tirésias vê é o sórdido caso entre a datilógrafa e o jovem 'com marcas de bexiga'. [...] Apesar das alusões antropológicas e dos mitos, este é um poema essencialmente religioso, inclusive na forma com que enfrenta a questão do sexo²⁹⁸.

O grifo no verbo “ver” (todo grifo é pouco para um cego que pode “ver”), no entanto, não é nosso, mas sim de Eliot, o que nos obriga a hesitar diante da aparente obviedade dos versos. Com efeito, para alguns críticos, Tirésias vê muito pouco e faz jus a sua cegueira – a passagem referida na nota refletiria mais os limites de sua visão do que o automatismo com que agem a datilógrafa e o “insignificante balconista”. Na leitura de Brooker e Bentley, por exemplo, “o que Tirésias vê [...] não é descrito em detalhes, mas o que sente em relação ao seu próprio corpo projeta-se nos corpos por ele descritos”,²⁹⁹ ou seja, o episódio quase nada revela sobre os dois personagens em questão, mas o recorte feito pelo vidente diz muito sobre o verdadeiro alcance do seu olhar – em poucas palavras, Tirésias é incapaz de superar o corpo que o aprisiona. Para David Moody, a palavra *typist* (“datilógrafa”) pode ser inclusive uma brincadeira de Eliot acerca da visão de Tirésias, responsável por reduzir tudo o que vê a “tipos” (*types*).³⁰⁰ Dessa forma, a mecanização do sexo antes mencionada cede lugar a uma outra “substância do poema”, o olhar do vidente: “Tirésias não procura outra coisa senão a morte. [...] Ele não avança o suficiente a ponto de descobrir a alma. Sua visão é sempre desprovida de qualquer sentimento”.³⁰¹ Em suma, “o que *Tirésias* vê é, a rigor, a substância do poema”, porém o que *vemos* é a dificuldade de identificar com clareza o objeto sobre o qual o vidente se debruça, dificuldade que se apresenta, enfim, como um impasse estrutural. Embora de caráter aparentemente exclusivista, a nota sobre o verso 218 é mais um dos dispositivos de especulação de T. S. Eliot.

Assim, antes de apontarmos o que está em jogo na “visão” que traduziria a substância de *The Waste Land*, vale a pena ocuparmo-nos do

²⁹⁸ GEORGE, A. G. T. S. *Eliot: His Mind and Art*. 2nd. ed. New York: Asia Publishing House, 1969, p. 148.

²⁹⁹ BROOKER, Jewel Spears & BENTLEY, Joseph, 1990, p. 142.

³⁰⁰ MOODY, David, 1996, p. 8

³⁰¹ Idem, 1994, p. 92.

corpo do vidente tebano, pois é certo que a ideia de um impasse em torno do seu olhar é absolutamente consistente com o relato mítico. Como dito, além do excerto que abre a presente seção, a nota de Eliot para a linha 218 do poema inclui ainda 19 versos retirados das *Metamorfoses*. Em Ovídio, os dons proféticos de Tirésias, bem como o seccionamento corporal do qual foi vítima, são explicados da seguinte maneira: quando jovem, Tirésias avistou duas serpentes copulando no monte Cilene e, após golpear a serpente fêmea, foi transformado numa mulher. Sete anos depois, viu novamente as mesmas serpentes copulando e refletiu: “Se há alguma mágica / Nesses golpes, este homem, transformado em mulher, / Pode virar homem de novo. Vale a pena tentar”.³⁰² Após investir contra o casal uma vez mais, Tirésias voltou a ser homem. Tendo sido homem e mulher, ele agora conhecia como era o amor sob todos os ângulos, e com isso ganhou certa notoriedade. No entanto, foi justamente essa notoriedade que ocasionou a perda de sua visão, bem como a conquista da fala profética.

Certo dia, ao conversar com Hera sobre os prazeres do amor, Zeus afirmou que as mulheres desfrutavam muito mais do ato sexual que os homens, sugerindo com isso que os últimos eram, na realidade, a causa eficaz de todo gozo feminino. Insatisfeita com o comentário de Zeus, Hera convidou Tirésias a dar seu parecer sobre o assunto, tendo em vista a perspectiva mais ampla e inevitavelmente imparcial que este traria consigo. Em seu depoimento, Tirésias declarou que, se o prazer do sexo pudesse ser dividido em dez partes, nove delas iriam para a mulher, confirmando assim a hipótese de Zeus segundo a qual, durante o ato sexual, os homens se sacrificariam em nome do prazer feminino. Furiosa com a resposta, Hera cegou o depoente, e Zeus, de modo a compensar a perda e em forma de agradecimento pelo parecer que lhe era favorável, concedeu-lhe o dom da clarividência, “para que pudesse encontrar um pouco de honra / Na sua punição”.³⁰³ Além do poder oracular, o deus lhe assegurou uma longa vida.

Há, contudo, uma segunda hipótese para a origem dos poderes divinatórios de Tirésias. O “Quinto Hino” de Calímaco, por exemplo, reconstitui os eventos da seguinte maneira: Atenas e Chariclo, mãe de Tirésias, eram amigas próximas. Certo dia, enquanto banhavam-se nuas, Tirésias, acompanhado apenas de seus cães, / sua barba recém

³⁰² OVÍDIO, 2003, p. 61.

³⁰³ OVÍDIO. loc. cit.

escurecida, aproximou-se do lugar sagrado”³⁰⁴ para matar sua sede. “Pobre coitado, sem desejar viu o que as leis dos deuses proibem”, ou seja, Tirésias viu o corpo de Atenas despido de quaisquer vestes. “Embora irritada, a deusa ainda assim lhe dirigiu a palavra: / ‘Você nunca mais voltará a ter os seus olhos. / Que destino, filho de Eueres, lhe impôs esse duro caminho?’”. A seguir, a deusa pousou a mão sobre a face de Tirésias e arrancou-lhe os olhos. Chariclo ficou absolutamente transtornada com a pena decretada por Atenas: “O que você fez com o meu garoto, / minha senhora! É dessa forma que vocês deuses dão prova de amizade?”. Abrandando-se, a deusa confessou à amiga que não foi ela quem cegou o jovem, mas sim as leis de Cronos, e o que estava feito já não poderia ser revertido: “quem reconhece um imortal, sem que o próprio deus assim deseje, / este homem vê o deus por um preço muito alto”. Para compensar sua irritação inicial, Atenas decidiu fazer de Tirésias um vidente de futuro renome, “muito mais eminente que os demais”. Além da vidência, o filho de Chariclo foi agraciado com uma vida muito longa, um bastão poderoso para guiar-lhe os passos e um ouvido tão apurado que lhe permitiria reconhecer o canto de todos os pássaros.

Em ambas as histórias, o seccionamento físico do tebano resulta de uma intromissão no campo de atuação das divindades – “o poder dos deuses excede as possibilidades do homem. No território dos deuses não se avança sem riscos. Luz excessiva cega”.³⁰⁵ Como nos diz Lord Alfred Tennyson no poema “Tirésias”, “meu filho, os Deuses, apesar de nossas orações, / Demoram mais a perdoar do que os reis humanos”. A bem da verdade, os poderes divinatórios de Tirésias são por vezes apresentados como uma segunda punição, e é dessa forma que Tennyson simula a sentença de Atenas: “Seja cego, pois você viu demais, / E diga a verdade para que nela ninguém acredite”. Nesse último caso, a vidência nada mais é do que o peso do conhecimento que, embora verdadeiro, será desafiado por todos e, por conseguinte, trará problemas posteriores – deve-se lembrar que em muitas peças, como em *Édipo Rei*, por exemplo, as profecias de Tirésias somente são compreendidas ou levadas a sério quando já não mais úteis. Seja como for, sempre que nos deparamos com a figura de Tirésias, precisamos lembrar que toda visão

³⁰⁴ CALLIMACHUS. *The Fifth Hymn*. Edited and with introduction and commentary by A. W. Bulloch. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 99.

³⁰⁵ SCHULER, Donald. *Narciso Errante*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 50.

ali significa, também, uma prisão. Essa lição pode ser fundamental num poema como *The Waste Land*, em que sempre estamos à beira da revelação, e no qual todo anúncio representa um corte arbitrário, como temos visto.

Principal figura (*personage*) do poema, unificadora de todas as demais, Tirésias é mencionado em apenas uma das cinco seções, “The Fire Sermon”, numa faixa de 40 versos, conforme observado. O papel proeminente a ele conferido, portanto, divide a crítica em duas posições fundamentais, que podemos expressar através do par opositivo micro/macro. Quem limita a “visão” de Tirésias à passagem sobre a datilógrafa e seu companheiro (micro), como Richards e George, via de regra converte a questão do sexo no tema de *The Waste Land*. Por outro lado, os críticos que pensam a nota numa dimensão menos localista e mais metafórica (macro), digamos, transformam o vidente numa espécie de narrador oculto de todos os demais episódios do poema. Seja como for, estes últimos têm de lidar com o fato de que “o Tirésias do 'Sermão do Fogo' dificilmente é o personagem universal que Eliot descreve nas notas”,³⁰⁶ ou, para colocá-lo de forma ainda mais clara, jamais ocorreria de imediato à crítica identificar Tirésias como ponto de confluência dos versos não fosse a nota autoral que assim o faz.

Antes do título *The Waste Land*, como já vimos, o poema chamava-se *He Do the Police in Different Voices, Ele Imita a Seção Policial em Diferentes Vozes*. Segundo Grover Smith, o “Ele” (*He*) do nome “[...] é Tirésias imitando os papéis que testemunhou e reuniu em sua própria pessoa – uma indicação positiva de sua presença no plano estrutural do poema desde o início”.³⁰⁷ Nesse sentido, todos os demais personagens não passariam de figurações do vidente – Tirésias, homem/mulher, cego que pode ver, teatralizaria o “jardim dos jacintos”, o jogo de cartas de Sosostriis etc. Como veremos a seguir, o argumento dilata a imagem de Tirésias a ponto de torná-la genérica o suficiente para se adequar a qualquer verso, embora esse movimento seja impulsionado pelo mito antes reconstituído, que espalha fragmentos de identidade. O ponto máximo da leitura pautada num único protagonista

³⁰⁶ SULLIVAN, Richard A., 1982, p. 25.

³⁰⁷ SMITH, Grover. *The Waste Land*. London: George Allen & Unwin, 1983, p. 68.

encontra-se no livro de Calvin Bedient, cujo título, *He Do the Police in Different Voices*, apesar de Bedient negá-lo, parece remanescente do controle de Tirésias tal como formulado por Eliot: “como o meu título sugere, defendo a visão de que todas as vozes no poema são performances de um único protagonista – não Tirésias, mas um desconhecido que substitui o próprio Eliot –, de fato, performances de um tipo particularmente teatral”.³⁰⁸ Muito improvável que essa tese tenha passado ileso pela nota sobre o tebano; pelo contrário, em sua busca de uma força controladora, parece sim subproduto desta.

Tanto a hipótese micro quanto a macro excluem algo. No primeiro caso, quando fixamos que a sexualidade moderna percebida por Tirésias é estéril, e que essa é a “substância do poema”, perdemos de vista o que resultaria do confronto entre o vidente e os demais versos de *The Waste Land*, i.e., deixamos de lado aquilo que não necessariamente diz respeito ao sexo. Além disso, como parte da mesma manobra, determinadas cenas perdem sua singularidade para atender à temática sexual: os versos iniciais do poema, por exemplo – “April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing” –, que, dentre outras coisas, invertem a equação dos ciclos e conotam a angústia perante qualquer recomeço, são reduzidos a lições sexuais moralizantes e de pronta absorção. Sobre a abertura de *The Waste Land*, Leavis comenta: “o sexo aqui é estéril, gerando não vida ou completude, mas sim nojo, abandono espiritual e questões sem respostas. É difícil hoje aceitar a perpetuação e multiplicação da vida como um fim em si mesmo”.³⁰⁹ A conclusão de Leavis está equivocada? É certo que não, pois a renovação indesejada dos ciclos decorre, é lógico, do sexo, se assim quisermos formular. No entanto, há essa redução (ou dilatação) das cenas que responde a um impulso narrativo, geralmente via Tirésias, que se quer consistente. Operações dessa ordem são problemáticas porque desconsideram justamente a estrutura que as fundamenta – é como se subordinássemos os versos a algumas variáveis que, com efeito, jamais satisfaremos. A “indústria Eliot” de ensaios acadêmicos se dá por meio dessas variáveis.

³⁰⁸ BEDIANT, Calvin. *He Do the Police in Different Voices: The Waste Land in Its Protagonist*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. ix.

³⁰⁹ LEAVIS, F. R. “The Significance of the Modern Waste Land”. In: NORTH, Michael (ed.), 2001, p. 93.

Paralelamente, como dito, quando a centralidade de Tirésias é assimilada num âmbito mais amplo, aproximando-se do domínio narrativo, sua identidade, já bastante fracionada, apaga-se ainda mais. Uma vez que o mito do vidente narra a perda progressiva do traço identitário, não há nada de inconsistente na leitura que, ao projetá-lo como narrador, acaba por anular qualquer marca distintiva. Vejamos um exemplo. No já citado *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, Smith explica que “Tirésias, que está falando, alegra-se em ver que o inverno o cobre 'in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers’”.³¹⁰ Os versos iniciais do poema, cujo tom impessoal e profético a muitos assusta, passam a ser a palavra de Tirésias. Stephen Spender está coberto de razão quando diz que isso “significa tomar as notas de Eliot muito *au pied de la lettre*”.³¹¹ De qualquer forma, Marianne Thormahlen é quem toca o cerne da questão: “se ainda hoje insistirmos em conferir a Tirésias a onipresença que a nota de Eliot parece implicar, não há nada que nos impeça de fazê-lo”, seja antes ou depois da revisão de Pound.³¹² Talvez o esforço não valha a pena, mas, se desejarmos, o profeta pode ser sim o narrador do poema. Mas nesse caso, quem é Tirésias?

Para resumir o problema, retomemos a pergunta sob um outro ângulo: por que nada nos impede de conferir a Tirésias o papel de narrador? A resposta tem que ver com a estrutura micro/macro aqui proposta: nada nos impede porque, ao seguir nessa direção, ou utilizamos o vidente para associações locais, e nesse caso projetamos as conclusões sobre os versos a ele menos diretamente relacionados, ou então como uma figura generalizante, esvaziada de particularidades. A chave do enigma está, uma vez mais, no fato de que o mito de Tirésias narra uma complexificação experiencial que se dá por meio do esvaziamento progressivo do “eu”. Veremos isso mais adiante. Por ora, basta recuperar o comentário de Denis Donoghue em *Words Alone: The Poet T. S. Eliot*: “é possível dizer que a voz que ouvimos no poema é a de Tirésias, mas isso é o mesmo que dizer que algo é a fala de Deus – substitui-se um problema por outro”.³¹³ Qualquer leitura do vidente que desconsidere a manobra que realiza ao tomá-lo por centro verá sua

³¹⁰ SMITH, Grover, 1956, p. 72. “em neve deslembada, nutrindo / Com secos tubérculos o que ainda restava de vida”.

³¹¹ SPENDER, Stephen. *T. S. Eliot*. New York: The Viking Press, 1976, p. 105.

³¹² THORMAHLEN, Marianne, 1978, p. 76.

³¹³ DONOGHUE, Denis. *Words Alone: The Poet T. S. Eliot*. New Haven & London: Yale University Press, 2000, p. 121.

própria solidez desmanchando-se gradativamente no ar. Aqui, como em outros casos, é necessário identificar a estrutura que enquadra a interpretação.

Os manuscritos de *The Waste Land* revelam que o episódio de Tirésias sofreu consideráveis cortes até chegar a sua versão final. Se o olhar do vidente é de fato a “substância do poema”, como quer Eliot, pode-se dizer que essa substância foi adulterada por Pound na revisão. Aliás, o “grande artífice” deixa claro aqui todo o seu conhecido rigor: por exemplo, ao lado dos versos “London, the swarming life you kill and breed, / Huddled between the concrete and the sky; / Responsive to the momentary need, / Vibrates unconscious to its formal destiny”,³¹⁴ Pound limita-se a escrever B__ll__S, algo como “lorota”, “papo furado” (*bullshit*). A higienização poética liderada pelo poeta dos *Cantos* dirige-se principalmente a certas imprecisões e a versos por ele julgados simplistas, como no caso da terceira linha da seguinte passagem: “I Tiresias, old man with wrinkled dugs, / Perceived the scene and foretold the rest, / Knowing the manner of these crawling bugs, / I too awaited the expected guest”.³¹⁵ Michael North entende que a linha excluída deixa transparecer a ideia de que “Tirésias unificará a multidão de Londres eliminando seus indivíduos”.³¹⁶ Nesse caso, seu olhar não seria nada privilegiado, mas sim redutor, e a unificação do poema se daria por meio dessa compressão forçada.

Os críticos de *The Waste Land*, por vezes sem sabê-lo ou admiti-lo, via de regra sentem-se obrigados a tomar uma posição em torno das notas de Eliot. Tirésias realmente unifica os demais personagens? É através dele que vemos a substância do poema? Ao buscar responder tais questões, a interpretação parte de um argumento elaborado de antemão pelo poeta, e assim torna-se tributária *ab initio* de conclusões anteriores à leitura dos versos. Recai-se num vício analítico do qual, no

³¹⁴ “Londres, a vida que você mata e gera, / Reunida entre o concreto e o céu; / Atenta à necessidade momentânea, / Vibra inconsciente do seu destino formal”.

³¹⁵ “Eu, Tirésias, um velho de enrugadas tetas, / Percebo a cena e antevejo o resto. / Conhecendo os modos destes insetos rastejantes, / - Também eu aguardava o esperado convidado”.

³¹⁶ NORTH, Michael. *The Political Aesthetics of Yeats, Eliot, and Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 97.

que diz respeito a *The Waste Land*, poucos conseguem se libertar. No entanto, o que dificilmente reconhecemos é que a própria nota de Eliot sobre Tirésias mostra-se indiretamente em dívida para com as avaliações de Pound, pelo menos é o que sentimos quando nos deparamos com os manuscritos revisados. O tom conclusivo da observação segundo a qual “Tirésias, embora um simples espectador e não propriamente uma 'personagem', é, não obstante, a principal figura do poema, unificando todo o resto” contrasta vivamente com as hesitações do vidente na primeira versão de *The Waste Land*. Ao que parece, Eliot não estava tão convicto assim do olhar certo do profeta tebano, ou de sua função global no poema.

Cabe explicar: em versos como “And perhaps a weekend at the Metropole”, “Perhaps his inclinations touch the stage –”, “Perhaps a cheap house agent's clerk”,³¹⁷ a visão de Tirésias é atravessada, como se pode ver, pelo advérbio “talvez” (*perhaps*), indicativo de uma incerteza incompatível com o olhar preciso que Eliot quer que associemos ao vidente. Percebendo o intervalo entre o Tirésias que tudo vê e aquele que vislumbra a cena descrita, Pound escreve ao lado dos versos citados: “dam per'apsez”, “perhaps be damned” – “dane-se o talvez”. Para o revisor, faltava ao vidente de Eliot um pouco mais de certeza, talvez a certeza formulada justamente na nota que lemos na versão de 1922. E antes de encerrar sua análise da vacilação de Tirésias, Pound critica ainda o verso “Across her brain one half-thought *may* pass”³¹⁸: “decida-se, Tirésias, ou você sabe muito bem, ou então você não sabe nada”. O tom lacônico da nota ora debatida substituiu todos os “per'apsez” que antes dominavam a seção.

No livro *T. S. Eliot, Philip Headings* alega que, embora *The Waste Land* costume ser pensado em termos de antíteses, antinomias e contrastes, a técnica de contradições do poema vai muito além dessas polaridades: “vários dos seus símbolos estão envolvidos no que eu gostaria de chamar 'paralelodoxos’”, ou seja, são símbolos que se “desenvolvem simultaneamente em direções antitéticas”.³¹⁹ Headings

³¹⁷ “E talvez a passar um final de semana no Metropole”; “talvez suas inclinações toquem o palco –”; “Talvez um insignificante balconista”.

³¹⁸ “No cérebro talvez vagueie-lhe um difuso pensamento”.

³¹⁹ HEADINGS, Philip R. *T. S. Eliot, Revised Edition*. Boston: Twayne Publishers, 1982, p. 88.
124

cita exemplos interessantes do que classifica como “contrassímbolos” ou “paralelodoxos”: “a água, por exemplo, apresenta-se de forma ambígua já no verso 9 da primeira seção – o aguaceiro tanto anuncia o verão quanto faz com que o narrador saia em busca de abrigo”.³²⁰ Aliás, a canção da água (*water dripping song*) da última seção – “if there were water / And no rock / If there were rock / And also water / And water / A spring / A pool among the rock / If there were the sound of water only / Not the cicada / And dry grass singing / But sound of water over a rock / Where the hermit-thrush sings in the pine trees / Drip drop drip drop drop drop drop / But there is no water”³²¹ – não deixa de contrastar com a morte por afogamento que acabara de ocorrer em “Death by Water”. A própria rocha, cuja aridez aqui ressalta a ausência do elemento líquido, serve de abrigo em outros episódios de *The Waste Land*, prova de que ali a negatividade não deixa de projetar também sua dimensão positiva, desestabilizando, pois, o conforto dos símbolos.

De qualquer forma, para além de elementos como a rocha, o rio, o fogo, o ar etc., cuja dupla via antitética desenvolve-se de modo mais explícito no poema, já se mostrou aqui que os “paralelodoxos” de Headings tocam inclusive personagens como Trimalquião, Madame Sosostriis, o Terceiro Expedicionário e outros. No caso de Sosostriis, por exemplo, o baralho de cartas do Tarot apresenta-se como objeto legítimo e corruptor *ao mesmo tempo*, e uma vez que as vias se cortam a todo instante, não há como pensá-las em termos opositivos, isto é, não há como isolar o “próprio” do “impróprio”. Talvez estejamos diante do “condensado de coexistências” que Deleuze classificou como “o caráter essencial da obra de arte moderna”: “histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista”.³²² Dessa maneira, a contradição interna dos episódios, que interrompe a ideia de fluxo rumo a um centro de articulação e estabilidade, deve ser entendida como aspecto fundador de *The Waste Land*, e não como máscara de um “por trás” discursivo que enfim

³²⁰ Ibid., p. 88.

³²¹ “Se houvesse água por aqui / E não rocha / Se aqui houvesse rocha / Que água também fosse / E água / Uma nascente / Uma poça entre as rochas / Se ao menos aqui se ouvisse um sussurro de água / Não a cigarra / Ou a canora relva seca / Mas a canção das águas sobre a rocha / Onde gorjeia o tordo solitário nos pinheiros / Drip drop drip drop drop drop drop / Mas aqui água não há”.

³²² DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 266.

exibiria o verdadeiro tema do poema ou o ponto de convergência dos versos.

No entanto, muito embora sejamos incapazes de conciliar os fragmentos identitários de cada figura do poema, muito embora os símbolos deixem de ser símbolos para sinalizar justamente a desorientação completa que contamina o leitor e a própria “terra desolada”, muito embora os fios narrativos abandonem os versos tão logo assimilados, Eliot quer que localizemos o Marinheiro Fenício, Ferdinando, o Príncipe de Nápoles, todas as mulheres, que na verdade não passam de uma única e mesma mulher, a Menina dos Jacintos etc., Eliot quer que localizemos tudo isso em Tirésias, cujo objeto de visão é a própria substância do poema. Em outras palavras, a nota para o verso 218 nos impõe um desafio de identificação: por trás da aparente dispersividade de *The Waste Land*, por trás da maquinaria pronominal que cria e espalha relatos irreconciliáveis, por trás das máscaras dos vários personagens, enfim, surge inesperadamente o vidente tebano, que nos oferece, portanto, o conforto explicativo que até então buscávamos sem saber ao certo onde procurar. Talvez seja devido a essa atribuição que vemos nos versos 215 – 256 um “eu” que agora se anuncia repetidamente: “I, Tiresias, though blind, throbbing between two lives”.³²³ Conforme Williamson nos lembra, “‘Eu Tirésias’ é a única identificação explícita de quem está falando no poema [...]”.³²⁴

Ora, se Headings está correto ao ler o desenvolvimento dos símbolos e personagens de *The Waste Land* a partir da ideia dos paralelodosos, a projeção da unidade do poema sobre a figura de Tirésias passa a ser muito mais que um movimento acidental. Curiosamente, o centro unificador desses versos marcados por paradoxos inaugura ele próprio um paradoxo que não deve ser ignorado: Tirésias abriga tudo sem particularizar absolutamente nada. O jogo de Eliot está na formulação de um centro que apenas é centro por não ser capaz de centralizar nada, algo como um símbolo que simboliza o estatuto não simbólico do poema. Colocado de outra forma, o poeta fala que tudo se funde em Tirésias, que por trás das máscaras está a face do vidente, um vidente que, de acordo com o mito reconstituído, é homem, mulher, cego, profeta, velho, jovem (haja vista sua expectativa de vida) – nesse sentido, realmente, Tirésias é qualquer um. Segundo Graham

³²³ “Eu, Tirésias, embora cego, palpitando entre duas vidas”.

³²⁴ WILLIAMSON, George, 1957, p. 142.

Hough, “Tirésias não é uma consciência humana individual, mas sim um apanhado mitológico, sem apresentar valor algum enquanto força unificadora”.³²⁵ A conclusão de Hough vai um passo além do que aqui nos interessa, a saber, o que está implicado na nota que situa Tirésias como centro de *The Waste Land*. Afinal de contas, pouco importa se Tirésias unifica o poema ou não; o fundamental é observar o que nos leva a formular tal pergunta e o que a possível resposta entende por centro unificador, pois nesse debate consistência e contradição convivem independentemente da escolha.

Em resumo, temos, pois, a seguinte linha de leitura: 1) *The Waste Land* é um poema repleto de ausências, ou melhor, repleto de presenças que deixam a cena tão logo anunciados os dramas que fragmentam sua existência; 2) o leitor, por sua vez, sente-se abandonado num mundo destituído de centro ou, se for o caso, de qualquer força unificadora; 3) em nota de fim de poema, esse novo local paratextual que digere os contornos dos versos, T. S. Eliot afirma que a dispersão pode ser resolvida através de Tirésias, vidente que, embora não seja propriamente um “personagem”, mas sim uma “figura”, unifica tudo o que se passa ao seu redor. 4) ao buscar compreender a função do vidente, o leitor “retorna” ao seu ponto de partida: por trás da máscara de Tirésias vemos renascer a diversidade que é expressão de todas as máscaras. Longe de acomodar a diferença num local esclarecedor, o anúncio do profeta como ponto de convergência reafirma o caos irreconciliável que é o poema e dá margem a interpretações que introduzem ou desfazem o centro sem saber que em *The Waste Land*, dentro do cálculo que o poeta nos propõe, centro e fragmento são a mesma coisa.

Em desconforto com a profusão pronominal do clássico de 1922, há quem diga que Tirésias é ninguém mais ninguém menos que o próprio poeta, o grande tradutor da Londres moderna. Como a interpretação de Eliot está inserida no seio do poema, a relação entre autor e obra, tão debatida pela teoria literária ao longo do século XX, ganha aqui contornos diferenciados. Será que deveríamos desatar o nó entre o poeta e as “Notas sobre *The Waste Land*”? Caberia ficcionalizá-

³²⁵ HOUGH, Graham. *Reflections on a Literary Revolution*. Washington: The Catholic University of America Press, 1960, p. 34.

las, tornando-as subproduto de mais um personagem qualquer? De acordo com os argumentos defendidos em *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, para Eliot não há posição analítica descomprometida, e talvez seja esse o debate proposto pela inserção das notas avaliativas no contexto criativo do poema. Logo, se é por meio de uma nota autoral que tomamos conhecimento do papel proeminente desempenhado pelo vidente tebano, figura que dificilmente seria particularizada não fosse tal nota, nada há de estranho na equivalência Eliot/Tirésias. É nesse sentido que James Miller chega a lançar a tese de que a condição privilegiada do vidente em *The Waste Land* é prova da possível homossexualidade do poeta.³²⁶

Seja como for, tomemos por ora esse caminho. Eliot nos convida a preencher um vazio a partir de Tirésias. Contudo, diante da aparente insuficiência do centro proposto, ou melhor, testemunhando o novo descentramento que decorre do papel de destaque conferido ao vidente, a crítica estabelece um segundo ponto de apoio: Tirésias é T. S. Eliot. Como se sabe, há uma longa disputa acerca do verdadeiro “local de origem” de *The Waste Land*. Em outras palavras, não raro costuma-se lançar a seguinte pergunta: o clássico de 1922 pertence à Inglaterra ou aos Estados Unidos? Ou ainda, Eliot é um poeta americano ou inglês? O motivo da contenda é de conhecimento geral: embora tenha nascido nos Estados Unidos (1888), Eliot exilou-se voluntariamente em Londres (a partir de 1914), onde, muitos dizem, tornou-se mais inglês que os ingleses, abrindo mão de sua herança americana. Frente a todos os debates exclusivistas que já testemunhamos – ou isso, ou aquilo –, essa defesa de propriedade poética é perfeitamente compreensível.

Sustentar a raiz inglesa do clássico de 1922 não é tarefa difícil, uma vez que a geografia do poema é aquela de uma Londres moderna mitologizada. Os críticos que defendem a hipótese de uma “origem” americana, por outro lado, tem um desafio mais laborioso, haja vista que, costuma-se dizer, as referências à literatura americana foram em grande parte obscurecidas pelas “Notas sobre *The Waste Land*” – estamos diante do famoso “caso Whitman”. Em outras palavras, os seguidores de Harold Bloom e sua “angústia da influência” atestam que os Estados Unidos constituem uma fonte de angústia para Eliot, e, por essa razão, via de regra surgem como referência reprimida em seus versos. Segundo Bloom, *The Waste Land* “é um poema sobre uma crise

³²⁶ MILLER, James E., 2005, p. 402.

pessoal e poética, que de modo secreto toma 'When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd', de Whitman, como seu paradigma. O tempo mostrará que as maiores afinidades poéticas de Eliot foram Whitman e Tennyson, e não Baudelaire e Dante".³²⁷ Conforme já vimos, os lilases (*lilacs*) surgem como símbolo de um impasse em *The Waste Land*: o retorno da primavera, que reinaugura o ciclo sazonal, dá início também à "morte-em-vida" que condena os habitantes da terra desolada à "roda da fortuna". No poema de Whitman, os lilases representam exclusivamente a força renovadora que brota do enterro dos mortos. Permanece a dúvida sobre a presença implícita de Whitman em *The Waste Land*, pois em momento algum Eliot faz referência aos lilases de "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd" em suas notas.

Com efeito, há um segundo dado que de certo modo ampara a leitura contrastiva entre Eliot e Whitman. Em carta endereçada a Ford Madox Ford, datada de 14 de agosto de 1923, Eliot desafia o amigo a encontrar os únicos 30 bons versos de *The Waste Land*. Sem esperar a réplica, em carta datada de 04 de outubro do mesmo ano, o próprio Eliot soluciona o mistério: "quanto às linhas que mencionei, não precisa quebrar a cabeça. São as 29 linhas da canção da água [*water dripping song*] da última seção".³²⁸ Em nota ao verso 357 de *The Waste Land* – "Where the hermit-thrush sings in the pine trees" –,³²⁹ o poeta nos diz que o pássaro que ali aparece é o "Turdus aonalaschkae pallasii, o tordo-eremita, cujo canto ouvi na Província do Québec". E finaliza sua brincadeira referencial – pois é certo que o leitor não precisa conhecer o nome científico do pássaro para compreender os versos – citando um excerto do livro *Handbook of Birds of North America*, de Chapman, que assinala a doçura do canto do *hermit-thrush*. Ora, a ironia da nota fica ainda mais evidente para os leitores familiarizados com o poema de Whitman: "Solitary, the thrush, / The hermit, withdrawn to himself, avoiding the settlements, / Sings by himself a song".³³⁰ Para os adeptos da "angústia da influência", os 30 únicos bons versos de *The Waste*

³²⁷ BLOOM, Harold (ed.). *T. S. Eliot* (Bloom's Biocritiques). New York: Chelsea House Publishers, 2003, p. 2.

³²⁸ ELIOT, T. S. *The Letters of T. S. Eliot, Vol. 2, 1923-1925*. Edited by Valerie Eliot and Hugh Haughton. London: Faber and Faber, 2009, p. 240.

³²⁹ "Onde gorjeia o tordo solitário nos pinheiros".

³³⁰ "Solitário, o tordo / O ermitão absorto consigo mesmo, evitando os assentamentos, / Canta sozinho uma canção".

Land derivariam diretamente da tradição americana, e o desafio que Eliot impôs a Ford não passaria de uma codificação dessa mensagem.

De resto, como outra evidência de que Whitman constitui sim fonte de angústia para o poeta da “terra desolada”, os críticos citam o ensaio intitulado “Ezra Pound: His Metric and Poetry” (1917), no qual Eliot rejeita a suspeita de parentesco entre o escritor romântico e seu mestre: “não podemos concordar com o Sr. Scott-James quando diz que entre as influências de Pound estão 'W. E. Henley, Kipling, Chatterton e especialmente Walt Whitman' – ainda mais no caso de Whitman”.³³¹ E mais adiante: “há Catulo, Martial, Gautier, Laforgue e Tristan Corbière. Whitman certamente não é uma influência; não há traços deste em lugar algum; Whitman e o Sr. Pound são antípodas um do outro”.³³² Se Eliot, por um lado, elimina qualquer vestígio de Whitman dos versos de Pound, este, por outro, não hesita em firmar um pacto com seu antecessor, contrariando, dessa maneira, o parecer apressado do discípulo: “I make a pact with you, Walt Whitman – / I have detested you long enough. / I come to you as a grown child / Who has had a pig-headed father; / I am old enough now to make friends. / It was you that broke the new wood, / Now is a time for carving. / We have one sap and one root - / Let there be commerce between us”.³³³

Os críticos da “angústia da influência” buscam referências que, por motivos nem sempre evidentes para o próprio escritor investigado, permanecem obscurecidas no plano discursivo. Para fazê-lo, entretanto, costumam excluir o que há de influência reconhecida, e isso, no caso de um poeta como Eliot, significa abandonar páginas e mais páginas de testemunho ativo sobre um posicionamento consciente em meio à tradição literária.³³⁴ Mais fundamental do que preencher ausências, contudo, é compreender as operações do escritor que de fato conduzem a crítica ao desejo de preenchimento. Em meio a suas afirmações teóricas mais firmes, Eliot sempre nutriu uma posição radical de não pertencença, ou seja, toda a sua conclusividade está aliada também a uma rotação perpétua dos signos. Por um lado, declara com energia as

³³¹ ELIOT, T. S. *Ezra Pound: His Metric and Poetry*. New York: Alfred Knopf, 1917, p. 8.

³³² *Ibid.*, p. 19.

³³³ “Firmo um pacto com você, Walt Whitman - / Já detestei você tempo o bastante. / Venho a você como um filho crescido / Que teve um pai cabeça-dura; / Estou velho o suficiente para ser amigo. / Foi você quem cortou a madeira, / Agora é tempo de esculpi-la. / Temos uma mesma seiva e uma única raiz - / Que haja comércio entre nós”.

³³⁴ Cf. SULTAN, Stanley, 1987, p. 25.

influências e estimula que o crítico assim proceda; por outro, revisita posições e mostra que sua fidelidade dirige-se muito mais à máquina de propor tradições do que a qualquer tradição efetivamente proposta. E se forçou seu sotaque inglês, também foi capaz de assim escrever ao amigo Herbert Read, em carta de 23 de abril de 1928:

Algum dia desejo escrever um ensaio sobre o ponto de vista de um americano que não era um americano, pois nasceu no sul e frequentou a escola na Nova Inglaterra [...], mas que tampouco era um sulista no sul, pois sua gente veio do norte [...] e desprezava as pessoas do sul; sobre uma pessoa, enfim, que não era ninguém em lugar algum e que, portanto, sentia-se mais francês que americano, mais inglês que francês, e que, no entanto, sentia que os Estados Unidos, até cem anos atrás, era extensão de sua família.³³⁵

Eliot define novamente sua condição de estrangeiro em carta a Mary Hutchinson datada de julho de 1919: “lembre-se de que sou um meteco – um estrangeiro. [...] Posso no fim provar ser apenas um selvagem”.³³⁶ Na Grécia antiga, os metecos eram cidadãos atenienses vindos de outras poleis e com vida política restrita devido à origem “estrangeira”. A palavra “meteco” (*metic*, em inglês) significa literalmente “alguém que mudou sua residência” – *metoikos*, de *meta* (ideia de mudança) + *oikos* (casa, residência). Nesse sentido, quando diz ser um meteco, Eliot está na realidade professando tanto sua identidade flutuante quanto uma origem “outra”. Ora, não devemos esquecer que esse é justamente o modo como os críticos leem a figura de Tirésias em *The Waste Land*. Na formulação de Maud Ellmann, o vidente circula no poema como uma espécie de *Peeping Tom*, “o mais ambíguo dos espectadores”.³³⁷ Segundo o *American Heritage Dictionary*, *Peeping Tom* é o mesmo que *voyeur*, alguém que se diverte observando secretamente os outros. Observa secretamente, enfim, porque jamais se considera um igual entre os demais. Assim é Tirésias em *The Waste Land*, e assim é Eliot em torno de sua raiz anglo-americana.

³³⁵ ELIOT, T. S., apud RICKS, Christopher, 1988, p. 201.

³³⁶ Idem, 1988, p. 318.

³³⁷ In: NORTH, Michael (ed.), 2001, p. 264.

Quando pensamos estabelecer um ponto de apoio seguro para *The Waste Land* através da equivalência Tirésias/T. S. Eliot, estamos, no fundo, reafirmando todas as máscaras que conduzem o vidente a uma posição privilegiada nos versos de 1922. Com isso, centralidade e dispersão revelam-se uma vez mais duas faces de mesma moeda: se Tirésias unifica o poema apenas por ser a própria expressão do que ali há de dispersivo, é certo que as biografias sobre Eliot jamais conseguiram oferecer uma imagem consistente do poeta, capaz de estruturar a crítica. À hora violácea, portanto, toda a luminosidade se perde e voltamos a identificar somente pedaços de identidade, todos filtrados por nossos únicos veículos de informação: Tirésias e T. S. Eliot, personagens invisíveis.

Considerações Finais

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.³³⁸
(*Four Quartets*)

“C’était la pièce fausse”³³⁹
("La fausse monnaie" - Baudelaire)

1. “The Burial of the Dead” (“O Enterro dos Mortos”), 2. “A Game of Chess” (“Uma Partida de Xadrez”), 3. “O Sermão do Fogo” (“O Sermão do Fogo”), 4. “Death by Water” (“Morte por Água”), 5. “What the Thunder Said” (“O que Disse o Trovão”). Viramos a página final e somos surpreendidos por mais uma seção, dessa vez sem numeração, como se assim apontasse silenciosamente a zona distinta que ocupa no poema: “Notes on *The Waste Land*” (“Notas sobre *The Waste Land*”). Talvez seja esse o golpe final desferido contra a tradição romântica: se o “eu” do romantismo a tudo explica, eis aqui um poema que requer notas referenciais, prova de sua complexidade e recusa absoluta do gênero confessional. Mas a quem pertencem essas anotações? Elas certamente não estão localizadas na mesma instância discursiva dos versos que as antecedem. No entanto, inseridas no corpo do poema, ou melhor, situadas nessa zona de fronteira entre o poético e o analítico, tampouco podem ser simplesmente dispensadas como um comentário avaliativo sobreposto aos versos, pois revestem-se do próprio texto que descrevem e valem-se de uma posição autoral velada e, por isso, a princípio desinteressada, neutra. E assim, quando lemos que “Tirésias é a principal figura do poema, unificando todo o resto”, ou que “o simbolismo incidental do poema” foi sugerido “pelo livro da Srta. Jessie L. Weston sobre a Lenda do Santo Graal”, somos lançados a essa área de indecisão entre o crítico e o autoral. Seja como for, já estamos contaminados pelas notas, e independente de nosso parecer, há algo no

³³⁸ “Não cessaremos nunca de explorar / E o fim de toda a nossa exploração / Será chegar ao ponto de partida / E o lugar reconhecer ainda / Como da primeira vez que o vimos”.

³³⁹ “Era a moeda falsa”.

poema que agora insinua o papel de destaque de Tirésias e a relevância simbólica do livro de Jessie L. Weston.

Portanto, seja para aprovar ou contestar a leitura de *The Waste Land* presente no próprio poema, a crítica volta-se para as “Notas” como quem inicia a discussão do único ponto de partida possível. A título de curiosidade, vale lembrar que já em 1922, dois meses após a publicação do livro, Gilbert Seldes nos alerta o seguinte: “é indispensável saber que existe a lenda de um rei tornado impotente e seu reino estéril, ambos à espera da libertação por meio de um cavaleiro em sua trajetória em busca do Graal; [...] mas o poema é uma totalidade”, isto é, independe das notas.³⁴⁰ O comentário é sintomático: ao mesmo tempo que articula a autonomia dos versos, insere-se com tranquilidade na teia discursiva das notas, e uma vez ali, não consegue mais sair. Um segundo exemplo. Em fevereiro de 1923, Conrad Aiken publica o célebre ensaio “An Anatomy of Melancholy”, cujo principal argumento consiste em atribuir a ineficiência literária de *The Waste Land* ao seu exagerado sistema alusivo. Logicamente, Aiken vê as “Notas” como prova de que os versos necessitam de um mapeamento suplementar que lhes preencha as insuficiências: “há uma clara fraqueza resultante do uso de alusões que podem ter valor emocional e intelectual para Eliot, mas (mesmo com as notas) nenhum para nós”.³⁴¹ Novamente, o sistema alusivo criticado por Aiken é evidenciado justamente pelas notas, uma vez que, ao longo das cinco seções, as citações surgem como parte integral do poema, sem remeter a um “outro lugar” a ser resgatado. Em ambos os casos, Seldes e Aiken são absorvidos pela sexta seção do poema, as “Notes on *The Waste Land*”.

Que as notas se insinuam como resíduo dispensável, invadindo silenciosamente os limites dos versos, não resta dúvida, basta consultar algumas edições do poema em inglês e inclusive em português para percebê-lo. Na *Norton Critical Edition to The Waste Land*, editada por Michael North, em vez de “Notes on *The Waste Land*”, o título da última seção é somente “Notes”, rasura no texto de Eliot que dá vazão à confusão entre “Notes on *The Waste Land*” (“Notas sobre *The Waste Land*”) e “Notes to *The Waste Land*” (“Notas para *The Waste Land*”), comum entre os críticos. No Brasil, a edição bilíngue de Ivan Junqueira, por algum motivo inexplicado, deixa de ser bilíngue exatamente na

³⁴⁰ SELDES, Gilbert. “T. S. Eliot”. In: NORTH, Michael (ed.), 2001, p. 138.

³⁴¹ AIKEN, Conrad. “An Anatomy of Melancholy”. *Ibid.*, p. 149.

seção das “Notas sobre *The Waste Land*”, como se ali o original já não fosse mais tão importante. Já Lawrence Flores Pereira traduz “Notes on *The Waste Land*” por “Notas para *The Waste Land*”, apagando uma diferença que um crítico como Stanley Sultan considera fundamental para compreendermos o discurso ambíguo das notas.³⁴²

Conforme buscamos mostrar na presente investigação, essa “zona neutra” vale-se de sua posição limítrofe para estimular a produção de discurso. As notas de T. S. Eliot não resolvem os impasses do poema; pelo contrário, simulam pontos de chegada que inauguram, por sua vez, uma nova dispersão. Conforme vimos em cada uma das cinco notas que compõem os cinco capítulos deste estudo, as observações do poeta sobre os versos incentivam uma postura crítica de identificação, além de um desejo de concluir que nunca é efetivamente satisfeito, graças ao próprio caráter centrífugo, fragmentário, paródico e – o que é ainda mais importante – incoerente dessas notas. Pode-se dizer que as “Notas sobre *The Waste Land*” parodiam o próprio procedimento crítico que estimulam e que lhes dá fundamento. Nas palavras de John Harwood, “as leituras retilíneas dissolvem-se em autoparódia porque *The Waste Land* não é, no sentido em que as explicações detalhadas sempre o tomam, um poema sério. Quanto mais o intérprete balbucia sobre os deuses do milho [*corn-gods*], Jessie Weston e o declínio do Ocidente, mais o espírito paródico do poema (e das notas) parece surgir em zombaria”.³⁴³ E no entanto, por evidente que isso possa parecer, as notas fundaram uma linha teleológica de leitura do poema atuante ainda hoje.

Retomando rapidamente o percurso aqui traçado, percurso este que poderia estender-se para além das cinco notas que deram base a nossa discussão, já que a sexta seção de Eliot é, de modo geral, ambígua, ficamos com imagens que nos permitem entrever algumas feições do “poeta invisível”. 1) O “simbolismo incidental” do poema advém de *From Ritual to Romance* e *The Golden Bough*, tratados antropológicos que juntos somam mais de novecentas páginas e que compõem, nas palavras de Thormahlen, a “própria matéria prima da literatura”.³⁴⁴ 2) Há o fantasma de um “terceiro expedicionário” que circula pelos versos de *The Waste Land*, porém que, apesar das eventuais identificações propostas pelo poeta, revela-se sempre um

³⁴² SULTAN, Stanley, 1987, p. 162.

³⁴³ HARWOOD, John. *Eliot to Derrida: The Poverty of Interpretation*. New York: St. Martin's Press, 1995, p. 128.

³⁴⁴ THORMAHLEN, Marianne, 1978, p. 198.

viajante secreto, máquina identitária. 3) A citação do livro *Appearance and Reality*, de F. H. Bradley, insinua uma leitura solipsista do poema, embora o contexto original do excerto sugira o contrário. Curioso nisso é que a tese de doutoramento de T. S. Eliot é justamente sobre o livro de Bradley cujo contexto ele corrompeu, mesmo conhecendo com exatidão as posições do mestre. 4) Madame Sosostris, a célebre vidente de *The Waste Land*, é apresentada no poema como uma charlatã; suas previsões, entretanto, são sempre certas. Finalmente, 5) Tirésias, apesar de ocupar uma faixa de versos bastante restrita, “é a principal figura do poema, unificando todo o resto”. Nosso símbolo unificador, contudo, tem uma identidade absolutamente flutuante, incapaz de unificar-se a si própria.

Seguindo a tendência de ensaios como “Tradition and the Individual Talent” (1917), “The Metaphysical Poets” (1921) e tantos outros, as “Notas sobre *The Waste Land*” delineiam uma tradição consolidada que abriga a obra do talento individual recém iniciado. Em Eliot, no entanto, a formulação de tradições é muito mais importante que qualquer ideia de fidelidade às tradições propostas, ou seja, o autor e ensaísta estava muito mais interessado em criar linhagens do que em manter-se fiel a elas. Já vimos que, juntamente com as proposições mais firmes e a listagem dos grandes nomes da literatura, há o elogio ao erro e uma constante revisitação de posições, que desinteressadamente desconstrói articulações complexas cujo centro de certa forma acabara constituindo a própria expressão identitária de seu proponente. Para Eliot, a imagem final de uma tradição reorganizada é menos relevante do que o movimento inicial de redistribuição de papéis; nas palavras de Poirier, “tanto em sua poesia quanto em sua obra crítica, Eliot anseia por desalojar obras ou escritores do lugar previamente designado para eles. Ele os priva desses contextos [...]”.³⁴⁵ Segundo Menand,³⁴⁶ estamos diante do que Hobsbawm, num dos capítulos do livro *The Invention of Tradition*, chamou de era da produção de tradições em massa. Sendo uma era, e não um fenômeno isolado, essa obsessão por tradições toca diversos outros escritores, muitos destes interlocutores de Eliot.

³⁴⁵ POIRIER, Richard, 1992, p. 55.

³⁴⁶ MENAND, LOUIS, 2007, p. 131.

“Sugiro um remédio? Sim. Sugiro vários remédios”.³⁴⁷ Seguindo a tendência hipocondríaca tipicamente modernista, expressa em Eliot através de sua fórmula da “dissociação da sensibilidade”, o ensaio de Pound anuncia mais uma vez uma doença, cuja cura está na elaboração de um micropaideuma composto de cerca de 10 nomes, dentre eles Confúcio, Homero, Ovídio, Dante, Villon, Voltaire, Stendhal e Flaubert: “chame-o de base mínima para uma educação clara e liberal nas letras”.³⁴⁸ O paideuma poundiano alonga-se ou contrai-se segundo a vontade do autor, que em outra ocasião nos alerta: “o duro tratamento aqui conferido a um certo número de escritores meritórios não é sem propósito; provém da firme convicção de que o único meio de manter o melhor do que se escreve em circulação ou de 'popularizar a melhor poesia' é separar drasticamente o melhor de uma grande massa de obras [...]”.³⁴⁹ À primeira vista, são poucos os nomes que saem ilesos do tribunal da poesia moderna, porém, conforme Augusto de Campos afirma, “todo esse afã classificatório nada tem de acadêmico ou escolástico. Trata-se de totalizações drásticas para fins didáticos e pragmáticos, a partir de uma noção dinâmica de poesia”.³⁵⁰ Tal como no caso de Eliot, o elogio que Pound faz à tradição é o elogio de uma força corruptora que ali se instala.

A atividade de Pound como tradutor é prova de que para ele o cânone é um corpo vivo, local de recriação onde todos os escritores são sempre contemporâneos, conforme frisa em *The Spirit of Romance* (1910): “Todas as idades são contemporâneas. [...] O futuro começa a se agitar no espírito de alguns poucos. Isto é especialmente verdadeiro no caso da literatura, onde o tempo real independe do aparente, e onde muitos mortos são contemporâneos de nossos netos, enquanto que muitos de nossos contemporâneos parece que já se reuniram no seio de Abraão [...]”.³⁵¹ São palavras semelhantes às de Eliot em “Tradição e Talento Individual”: “o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com

³⁴⁷ In: POUND, Ezra, 1968, p. 37.

³⁴⁸ POUND, Ezra, 1968, p. 38.

³⁴⁹ Idem. *ABC da Literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira de Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 21.

³⁵⁰ Ibid, p. 12.

³⁵¹ Idem. *The Spirit of Romance*. New York: New Directions, 2005, p. 6. Traduzido por Haroldo de Campos no ensaio “Poética Sincrônica”, In: CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 208.

um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea”.³⁵² A palavra chave aqui é “simultaneidade”, e, ao contrário do proselitismo acadêmico identificado pela crítica, o sentido histórico de que Eliot e Pound falam constitui um balanço literário não hierárquico – se Homero é nosso contemporâneo, só é possível compreendê-lo corrompendo sua historicidade. Em vez de estruturante, a tradição dos modernistas segue a via negativa da corrupção.

Conforme Ming Xie comenta no ensaio “Pound como Tradutor”, é sempre muito difícil, na obra de Pound, distinguir o que é tradução ou adaptação do que é composição original, já que para ele parece não haver uma diferença fundamental entre as duas coisas.³⁵³ Nesse sentido, as “imprecisões” que os críticos identificam nas traduções de Pound não comprometem sua proposta enquanto tradutor, pois uma boa tradução só seria possível se o resultado constituísse também um bom poema, e, para tanto, faz-se indispensável a atuação de uma força apropriativa e, como tal, corruptora. Tanto em Eliot quanto em Pound, portanto, o diálogo travado com os autores do passado afeta o corpo literário como um todo: “Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova obra entre eles. [...] Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem [...] não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado”.³⁵⁴ As palavras de Eliot, que atestam o eterno tempo presente da literatura, confundem-se novamente com as Pound em sua nota sobre a juventude perene dos clássicos: “um clássico é um clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições. Ele é um clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível”.³⁵⁵ Traduzir é atualizar e reviver a energia de um texto, e é por isso que Haroldo de Campos afirma que, “em nosso tempo, o exemplo máximo de tradutor-criador é, sem dúvida, Ezra Pound”.³⁵⁶ Ao recriar o texto, o tradutor reinventa a tradição.

³⁵² ELIOT, T. S., 1989, p. 39.

³⁵³ XIE, Ming. “Pound as Translator”. In: NADEL, Ira B. (ed.), 1999, p. 204.

³⁵⁴ ELIOT, T. S., 1989, pp. 39-40.

³⁵⁵ POUND, Ezra, 2006a, p. 21–22.

³⁵⁶ CAMPOS, Haroldo de. “Da Tradução como Criação e como Crítica”. In: *Metalinguagem e Outras Metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 35.

Em sua avaliação do trabalho de Browning como tradutor de Ésquilo, Pound condena a tentativa de preservar “obscuridades que *não são inerentes* ao conteúdo, obscuridades causadas não pela coisa, mas pela expressão”, e que, portanto, não precisam ser preservadas numa tradução: “a obra vive não graças a elas, mas apesar delas”.³⁵⁷ Browning inverte a sequência sujeito, predicado e objeto em inglês para assim se aproximar da posição das palavras no original, ignorando o fato de que essas inversões “*não são* de modo algum equivalentes às inversões e perturbações da ordem de línguas flexionadas como o latim e o grego”.³⁵⁸ Não nos aproximamos do texto clássico por conta de torções linguísticas que denotam a complexidade literária resultante do afastamento temporal; pelo contrário, o clássico permanece relevante porque é nosso contemporâneo, e o desafio do tradutor é vencer aquilo que no original apenas obstrui o contato com a substância atemporal do texto.

O comentário de Pound sobre a tradução de Browning vai ao encontro da crítica que Eliot dirige ao helenista Gilbert Murray no ensaio “Euripides and Professor Murray”. Dentro do procedimento modernista supracitado, Eliot identifica os sintomas de uma crise na tradução do Professor Murray: “poucas pessoas percebem que a língua grega e a língua latina, e, *portanto*, pode-se dizer, a língua inglesa, estão nesse momento atravessando um período crítico”.³⁵⁹ Em vez de presentificar o clássico, o Professor Murray “classiciza” ainda mais a peça de Eurípides, e a apresentação teatral daquela noite só não foi um fracasso graças ao talento da atriz Sybil Thronyke, capaz de trabalhar contra a própria tradução, e ao fato de que o público presente “era sério, respeitoso e talvez inclinado à autoaprovação por estar presente à performance de uma peça grega”.³⁶⁰ Contra a fetichização do clássico, expressa inclusive na atitude do público, Eliot pensa em termos de uma digestão criativa capaz de confundir a temporalidade da tradição literária:

Precisamos de uma digestão capaz de
assimilar Homero e Flaubert. Precisamos de
um estudo cuidadoso dos humanistas e

³⁵⁷ POUND, Ezra, 1968, p. 268.

³⁵⁸ POUND, Ezra, 1968, p. 268.

³⁵⁹ ELIOT, T. S., 1921, pp. 65 – 66.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 64.

tradutores renascentistas, tal como iniciado pelo Sr. Pound. Precisamos de um olho que possa ver o passado em seu lugar, com suas definidas diferenças em relação ao presente, e ainda assim tão vivo que deverá parecer tão presente para nós quanto o próprio presente. Esse é o olho criativo; e é porque o Professor Murray não tem instinto criativo algum que ele deixa Eurípides completamente morto.³⁶¹

A necessidade de digerir os clássicos, de ver o passado “tão vivo que deverá parecer tão presente para nós quanto o próprio presente”, revela uma concepção sincrônica de literatura, comum a Eliot, Pound, Joyce e seus pares. Nesse sentido, as noções de “tradição” e “paideuma” atendem ao propósito de apresentar os clássicos em sua contemporaneidade, não como obras pertencentes a um passado que nos estrutura, mas como peças cujo classicismo resulta de seu tempo eternamente presente. Vale recordar os versos iniciais do primeiro dos *Four Quartets*: “Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable”.³⁶²

Em fevereiro de 1902, às vésperas de completar vinte anos, James Joyce apresentou, na Sociedade Literária e Histórica do University College, em Dublin, seu estudo sobre o poeta irlandês James Clarence Mangan (1803 – 1849). De acordo com Richard Ellmann, a ênfase do estudo “era que Mangan, embora poeta nacionalista, fora negligenciado e perseguido pelos nacionalistas. Cabia a um irlandês com padrões europeus redescobri-lo”.³⁶³ Logicamente, a fala de Joyce, repleta de frases de efeito, constituía um ataque direto à elite intelectual irlandesa, e por isso deixou os membros da Sociedade Literária e Histórica em estado de choque. Dentre as máximas do estudo, destacam-se passagens como estas: “quando Mangan é lembrado em seu país (pois dele se fala

³⁶¹ Ibid., p. 70.

³⁶² “O tempo presente e o tempo passado / Estão ambos talvez presentes no tempo futuro / E o tempo futuro contido no tempo passado. / Se todo tempo é eternamente presente / Todo tempo é irredimível”.

³⁶³ ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989, p. 129.

às vezes em sociedades literárias), seus conterrâneos lamentam que tamanha faculdade poética estivesse associada a uma conduta tão pouco exemplar, surpresos inclusive de encontrar esse dom em homem de vícios exóticos e tão pouco patriota³⁶⁴; “Mangan permaneceu um estranho em seu país, uma figura rara e antipática nas ruas, onde é visto andando solitariamente como alguém que paga por pecados antigos”.³⁶⁵ Como se pode ver, Joyce traça o retrato de Mangan como artista exilado, ignorado entre os seus, antecipando assim a imagem que mais tarde reivindicaria para si em sua obra.

Mais importante do que o retrato de Mangan, contudo, é o retrato que Joyce pinta de si mesmo em sua fala. Em outras palavras, ao classificar o poeta como o último dos “antigos bardos celtas”, presença incontornável porém esquecida por todos, Joyce assume implicitamente o papel de redescobridor de uma tradição perdida, muito embora “a redescoberta de Mangan já estivesse em curso há mais de quarenta anos, recebendo, na última década, um impulso decisivo através da liderança ativa de W. B. Yeats”.³⁶⁶ Ora, se a herança de Mangan estava sob os cuidados de Yeats, é certo que o objeto de estudo de Joyce já não era mais “uma figura rara e antipática nas ruas”, “um estranho em seu país”, pois Yeats gozava de grande prestígio nos círculos literários irlandeses do início do século XX. Por que razão, então, mascarar tal abandono justamente diante de um público até certo ponto familiarizado com a obra de Mangan? Segundo Heyward Ehrlich, num ensaio de título bastante sugestivo para esta discussão sobre o modernismo e a fabricação de tradições, “Inventing Patrimony: Joyce, Mangan, and the Self-Inventing Self”, Joyce articulou quatro pontos decisivos acerca da situação literária irlandesa naquele momento:

Em primeiro lugar, ele declarou que Mangan foi o poeta que mais bem definiu toda a tradição da poesia irlandesa. Em segundo, opinou que o futuro da poesia irlandesa dependia muito mais de Mangan do que de Yeats. Em terceiro, alegou desfrutar de uma relação privilegiada com

³⁶⁴ Idem (ed.). *The Critical Writings of James Joyce*. New York: Cornell University Press, 1989, p. 76.

³⁶⁵ ELLMANN, Richard (ed.). loc. cit.

³⁶⁶ EHRLICH, Heyward. “Inventing Patrimony: Joyce, Mangan, and the Self-Inventing Self”. In: GILLESPIE, Michael Patrick (ed.). *Joyce Through the Ages: a nonlinear view*. Gainesville: The University of Florida Press, 1999, p. 133.

Mangan como seu herdeiro mais próximo e imediato. Finalmente, em quarto lugar, Joyce declarou que, ao explorar essa relação especial com Mangan, ele poderia começar a criar sua própria identidade literária.

Em sua fala, Joyce explora em particular o que há de ficcional na construção de Mangan como personagem literário: “Quando alguém lhe disse que o relato sobre seus primeiros anos de vida, tão cheio de coisas que de fato foram o princípio de seus lamentos, parecia um imenso exagero, e parcialmente falso, Mangan respondeu – ‘Talvez eu o tenha sonhado’”.³⁶⁷ Assim, valendo-se de uma biografia que se reconhece como ficção, Joyce expande ainda mais a imagem do artista solitário, a ponto de confundir gradativamente a vida de Mangan com a sua: “É conhecedor de diversos idiomas – os quais exhibe prodigiosamente quando a ocasião assim o exige –, e já leu extensivamente diversas tradições literárias [...]”.³⁶⁸ Conforme Seamus Deane expõe, “isso é Joyce disfarçado de Mangan. A competência linguística de Mangan certamente não é dessa ordem”.³⁶⁹ Se Joyce deseja ser o herdeiro direto do poeta definidor da tradição irlandesa, sua estratégia não poderia ser mais precisa, uma vez que o retrato de Mangan por ele tecido confundese com seu autorretrato velado. Em suma, James Clarence Mangan passar a ser James Joyce, o último representante de uma tradição ainda viva graças a sua generosidade investigativa.

O esboço de um autorretrato disfarçado de elogio à tradição é uma constante nos ensaios críticos do autor de *Ulysses*. Em suas palestras sobre William Blake, Joyce redige novamente sua autobiografia antecipada, e a vida do escritor romântico passa a ser o próprio caminho trilhado por seu sucessor irlandês: “Tal qual inúmeros outros gênios, Blake não se sentia atraído por mulheres cultas ou refinadas. Às graças do salão e uma cultura ampla e fácil, preferia a mulher simples, de mentalidade obscura e sensual, ou, em seu egoísmo ilimitado, desejava que a alma de sua amada fosse por completo uma lenta e dolorosa criação sua [...]”.³⁷⁰ Como se sabe, a companheira de

³⁶⁷ ELLMANN, Richard (ed.), 1989b, p. 77.

³⁶⁸ ELLMANN, Richard (ed.), 1989b, p. 77.

³⁶⁹ DEANE, Seamus. “Joyce the Irishman”. In: ATTRIDGE, Derek (ed.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. 2nd. Ed. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 30.

³⁷⁰ ELLMANN, Richard (ed.). Op. cit., p. 217.

Joyce, Nora Barnacle, não nutria grande interesse por seus textos, aproximando-se muito mais da “mulher simples” e “de mentalidade obscura e sensual” que das “graças do salão”. Seja como for, parece-nos que aqui já estamos cada vez mais distantes de William Blake e cada vez mais próximos de James Joyce. Paralelamente, quando desaprova a obra de seus contemporâneos, Joyce o faz com o intuito de demarcar seu território, e não é pequena a lista dos nomes que condena em seu tribunal. No entanto, os nomes ali condenados por vezes reaparecem ficcionalmente em sua obra, e quanto ao julgamento, enfim, suas constantes revelam o procedimento de um juiz que fabrica a pena que lhe convém.

As “Notas sobre *The Waste Land*” são mais uma das inúmeras moedas falsas do modernismo anglo-americano. Finalizada esta investigação, resta-nos, portanto, a seguinte pergunta: como conciliar os projetos que comumente associamos à literatura do início do século XX, projetos através dos quais reconhecemos os escritores modernistas – “o ponto de vista geral pode ser descrito como classicista na literatura, monarquista na política e anglo-católico na religião”³⁷¹ –, com as moedas falsas que somente agora começamos a identificar? O presente trabalho tocou tal pergunta apenas superficialmente. Aqui limitamo-nos a abordar a moeda falsa em si, as “Notas sobre *The Waste Land*”.

³⁷¹ ELIOT, T. S., 1929, p. vii.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Para Ler Finnegans Wake de James Joyce*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- ATTRIDGE, Derek (ed.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2004.
- BEDIENT, Calvin. *He Do the Police in Different Voices: The Waste Land in Its Protagonist*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- BÍBLIA. *Os Salmos*. Tradução: PE. Ernesto Vogt, S. J. e D. Marcos Barbosa, OSB. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: A Invenção do Humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. (ed.). *T. S. Eliot (Bloom's Biocritiques)*. New York: Chelsea House Publishers, 2003.
- BOLGAN, Anne C. *What the Thunder Really Said: A Retrospective Essay on the Making of The Waste Land*. Montreal and London: McGill-Queen's University Press, 1973.
- BOOTH, Allyson. "Sir Ernest Shackleton, Easter Sunday & the Unquiet Dead in T. S. Eliot's *Waste Land*". In: *Yeats Eliot Review – Vol. 16, N. 1*, 1999.
- BRADLEY, Francis Herbert. *Appearance and Reality*. Elibron Classics, 2005.
- _____. *Essays on Truth and Reality*. Elibron Classics, 2005.
- BROOKER, Jewel Spears. *Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- _____. (ed.). *The Placing of T. S. Eliot*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1991.
- _____. (ed.). *T. S. Eliot and Our Turning World*. New York: St. Martin's Press LLC, 2001.
- _____. (ed.). *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- BROOKER, Jewel Spears & BENTLEY, Joseph. *Reading The Waste Land: Modernism and the Limits of Interpretation*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1990.

- BROOKS, Cleanth. *The Well Wrought Urn*. Orlando: A Harvest Book, 1970.
- BUSH, Ronald. *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1983.
- CAHIR, Linda Costanzo. "T. S. Eliot's *The Waste Land* and John Webster's *White Devil*: An Explication of Two Poetic Lines". In: *Yeats Eliot Review* – Vol. 14, N. 4, 1997.
- CALLIMACHUS. *The Fifth Hymn*. Edited and with introduction and commentary by A. W. Bulloch. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Metalinguagem e Outras Metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos da Cantuária*. Seleção, tradução e notas de Paulo Vizioli. *A Literatura Inglesa Medieval*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- CHILDS, Donald J. *From Philosophy to Poetry: T. S. Eliot's Study of knowledge and Experience*. London: The Athlone Press, 2001.
- _____. *T. S. Eliot: Mystic, Son and Lover*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- CHINITZ, David E. *T. S. Eliot and the Cultural Divide*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Tradução de Juliana L. Freitas. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- CONTE, Gian Biagio. *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' Satyricon*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- COWAN, S. A. "Echoes of Donne, Herrick, and Southwell in Eliot's *The Waste Land*". In: *Yeats Eliot Review* – Vol. 8, Nos. 1 and 2 (Double Issue), 1986.
- DAVIDSON, Harriet. *T. S. Eliot and Hermeneutics: Absence and Interpretation in The Waste Land*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DERRIDA, Jacques. "Ulysses Gramophone". In: *Acts of Literature*. New York/London: Routledge, 1992.

- DONOGHUE, Denis. *Words Alone: The Poet T. S. Eliot*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- DREW, Elizabeth. *T. S. Eliot: The Design of His Poetry*. New York: Charles Scribner's Sons, 1949.
- ELIOT, T. S. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. London: Faber and Faber, 1933.
- _____. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- _____. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Tradução de Fernando de Mello Moser. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- _____. *Ezra Pound: His Metric and Poetry*. New York: Alfred Knopf, 1917.
- _____. *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*. Garden City: Doubleday, Doran and Company, Inc., 1929.
- _____. *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*. London: Faber and Faber, 1964.
- _____. *Obra Completa, Vol. I – Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. *On Poetry and Poets*. New York: The Noon Press, 1961.
- _____. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Edited with an introduction by Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975.
- _____. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. Edited by Lawrence Rainey. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- _____. *The Letters of T. S. Eliot, Vol. 1, 1898-1922*. Edited by Valerie Eliot. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.
- _____. *The Letters of T. S. Eliot, Vol. 2, 1923-1925*. Edited by Valerie Eliot and Hugh Haughton. London: Faber and Faber, 2009.
- _____. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1921.
- _____. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Cambridge: Harvard University Press, 1964.
- _____. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Edited and Introduced by Ronald Schuchard. New York: Harcourt Brace & Company, 1996.
- _____. *The Waste Land – A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Edited and

- with an Introduction by Valerie Eliot. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- _____. *To Criticize the Critic and Other Writings*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1983.
- _____. *James Joyce*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. (ed.). *The Critical Writings of James Joyce*. New York: Cornell University Press, 1989.
- EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. Mitcham: Penguin Books, 1961.
- FRAZER, James George. *The Golden Bough: A Study in Religion and Magic*. New York: Dover Publications, Inc., 2002.
- FREED, Lewis. *T. S. Eliot: The Critic as Philosopher*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1979.
- GEORGE, A. G. *T. S. Eliot: His Mind and Art*. 2nd. Ed. New York: Asia Publishing House, 1969.
- GILLESPIE, Michael Patrick (ed.). *Joyce Through the Ages: a nonlinear view*. Gainesville: The University of Florida Press, 1999.
- GIUSTO, Jean-Pierre. *Écritures, Aventures*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- GOONETILLEKE, D. C. R. A. (ed.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. London and New York: Routledge, 2007.
- GRAY, Piers. *T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development: 1909 – 1922*. Sussex: The Harvester Press, 1982.
- HABIB, M. A. R. *The Early T. S. Eliot and Western Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- HARWOOD, John. *Eliot to Derrida: The Poverty of Interpretation*. New York: St. Martin's Press, 1995.
- HEADINGS, Philip R. *T. S. Eliot, Revised Edition*. Boston: Twayne Publishers, 1982.
- HOUGH, Graham. *Reflections on a Literary Revolution*. Washington: The Catholic University of America Press, 1960.
- HOUSMAN, A. E. *The Name and Nature of Poetry*. New York: The Macmillan Company, 1937.
- JAIN, Manju. *A Critical Reading of the Selected Poems of T. S. Eliot*. New Delhi: Oxford University Press, 1991.

- _____. *T. S. Eliot and American Philosophy: The Harvard Years*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- JAY, Gregory. *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1983.
- JENKINS, Harold. "The Tragedy of Revenge in Shakespeare and Webster". In: *Shakespeare Survey 14: Shakespeare and his Contemporaries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- KEARNS, Cleo McNelly. *T. S. Eliot and Indic Traditions: A Study in Poetry and Belief*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- KEATS, John. *The Poetical Works of John Keats*. Edited by William T. Arnolds. London: Kegan Paul, Trench & CO., 1884.
- KENNER, Hugh. *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1959.
- _____. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.
- _____. (ed.). *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1962.
- KERMODE, Frank. *Romantic Image*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- LAFORGUE, Jules. *Litanias da Lua*. Organização e tradução de Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- _____. *Moralidades Lendárias*. Tradução: Haroldo Ramanzini e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- LEAVIS, F. R. *New Bearings in English Poetry: a study of the contemporary situation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960.
- LIMA, Luiz Costa. *O Redemunho do Horror: As Margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. (org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes – Vol. 1. 3. ed.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LITZ, A. Walton (ed.). *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*. 2nd. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- MCGINN, Colin. *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*. Harper Collins e-books, 2007.
- MENAND, Louis. *Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context*. 2nd. ed. New York: Oxford University Press, 2007.

- MERQUIOR, José Guilherme. *O Elixir do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MILLER, James E. *T. S. Eliot: The Making of an American Poet, 1888 – 1922*. University Park: Penn State University Press, 2005.
- MOODY, A. David (ed.). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- _____. *Thomas Stearns Eliot: poet*. 2nd. ed. New York: Cambridge University Press, 1994.
- _____. *Tracing T. S. Eliot's Spirit: Essays on His Poetry and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- NADEL, Ira B. (ed.). *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- NEWTON, K. M. (ed.) *Twentieth-Century Literary Criticism*. 2. ed. New York: St. Martin's Press, 1997.
- NORTH, Michael. *The Political Aesthetics of Yeats, Eliot, and Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- _____. (ed.). *T. S. Eliot – The Waste Land: A Norton Critical Edition*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- PERL, Jeffrey M. *Skepticism and Modern Enmity: Before and After Eliot*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1989.
- PERLOFF, Marjorie. *21st-Century Modernism: The New Poetics*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PETERS, John G. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- PETRÔNIO. *Satiricon*. São Paulo: Cosac-Naify, 2008.
- _____. *Satyricon*. With an English Translation by Michael Heseltine. London: William Heinemann, 1925.
- PLUTARCH. *Moralia – Isis and Osiris*. Vol. V of the Loeb Classical Library edition. Cambridge: Harvard University Press, 1936.
- _____. *Plutarch's Lives – Alcibiades and Coriolanus, Lysander and Sulla*. Vol. IV of the Loeb Classical Library edition. Cambridge: Harvard University Press, 1959.
- POIRIER, Richard. *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.

POUND, Ezra. *The Spirit of Romance*. New York: New Directions, 2005.

_____. *ABC da Literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira de Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited with an Introduction by T. S. Eliot. New York: A New Directions Book, 1968.

_____. *Os Cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RAINE, Craig. *T. S. Eliot*. New York: Oxford University Press, 2006.

RICHARDS, I. A. *Princípios de Crítica Literária*. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1967.

_____. *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge, 2004.

RICKS, Christopher. *T. S. Eliot and Prejudice*. London: Faber and Faber, 1988.

RIQUELME, John Paul. *Harmony of Dissonances: T. S. Eliot, Romanticism, and Imagination*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1991.

ROSENFELD, Kathrin H. (org.). *T. S. Eliot & Charles Baudelaire: Poesia em Tempo de Prosa*. Tradução e Notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1996.

SCHUCHARD, Ronald. *Eliot's Dark Angel: Intersections of Life and Art*. New York: Oxford University Press, 1999.

SCHULER, Donaldo. *Narciso Errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.

SEGAL, Robert A. *Theorizing About Myth*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.

SHACKLETON, Ernest Henry. *South: a Memoir of the Endurance Voyage*. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 1998.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1957.

_____. *Coriolano*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1957.

SKAFF, William. *The Philosophy of T. S. Eliot: From Skepticism to a Surrealist Poetic – 1909 – 1927*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

SLOANE, Patricia. “Pun & Games: A New Approach to Five Poems by T. S. Eliot”. In: *Yeats Eliot Review* – Vol. 16, N. 1, 1982.

- SMITH, Grover (ed.). *Josiah Royce's Seminar, 1913-1914: as recorded in the notebooks of Harry T. Costello*. New Jersey: Rutgers University Press, 1963.
- _____. *The Waste Land*. London: George Allen & Unwin, 1983.
- _____. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1956.
- SPENDER, Stephen. *T. S. Eliot*. New York: The Viking Press, 1976.
- SRI, P. S. *T. S. Eliot, Vedanta and Buddhism*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1985.
- STEAD, C. K. *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1986.
- STRANDBERG, Åke. *The Orphic Voice: T. S. Eliot and the Mallarmean Quest for Meaning*. Uppsala: Akademitryck, 2002.
- STRONG, G. M. (ed.). *The Udana: The Solemn Utterances of the Buddha*. Forgotten Books, 2010.
- SULLIVAN, Richard A. "The Sibyl and the Voice: Eliot's Epigraphs to *The Waste Land*". In: *Yeats Eliot Review* – Vol. 7, Nos. 1 and 2 (Double Issue), 1982.
- SULTAN, Stanley. *Eliot, Joyce and Company*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- SYMONS, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. New York: E. P. Dutton and Co., Inc., 1958.
- TATE, Allen. (ed.). *T. S. Eliot: The Man and His Work: A Critical Evaluation by Twenty-Six distinguished Writers*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1971.
- THORMAHLEN, Marianne. *The Waste Land: A Fragmentary Wholeness*. Lund: LiberLaromedel/Gleerup, 1978.
- TITUS, T. K. *Critical Study of T. S. Eliot's Works*. New Delhi: Atlantic Publishers, 2001.
- UNGER, Leonard. *T. S. Eliot: Moments and Patterns*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966.
- WARD, David. *T. S. Eliot: Between Two Worlds*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- WARREN, Henry Clarke. *Buddhism in Translations*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1986.
- WEBSTER, John. Edited by Christina Luckyj. 2nd. ed. New York: W W Norton, 1996.

WESTON, Jessie L. *From Ritual to Romance*. New York: Dover Publications, Inc., 1997.

WILLIAMSON, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot: a poem by poem analysis*. New York: The Noonday Press, 1957.