

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

O ESPAÇO TENSIONADO EM *THE WASTE LAND*

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura. Orientador: Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Mestrando: André Cechinel.

Florianópolis, janeiro de 2007

AGRADECIMENTOS¹

Agradeço aos meus amigos e familiares pelo apoio incondicional durante os dois anos de Mestrado. Sou grato, em especial, ao professor Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros – *Il Miglior Relatore* – e a Maiza de Lavenère Bastos, companhia perfeita para *afternoons* e *coffee spoons*.

“The shepherds' swains shall dance and sing

For thy delight each May morning:

If these delights thy mind may move,

Then live with me and be my love.”

(Christopher Marlowe – *The Passionate Shepherd to His Love*)

¹ A presente dissertação foi desenvolvida com o apoio financeiro da bolsa de estudos concedida pelo CNPq.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a estudar o poema *The Waste Land*, do escritor anglo-americano T. S. Eliot, a partir de uma perspectiva tensionada, ou seja, em vez de recorrer a polarizações em torno do “próprio” e do “impróprio”, o estudo objetiva preservar os conflitos irresolúveis que estruturam a epopéia moderna de Eliot. Para tanto, além de discorrer sobre leituras consagradas e de tomar o vidente Tirésias como “personagem” paradigmático em *The Waste Land*, a pesquisa oferece a análise de alguns grupos de versos, com o intuito de constituir zonas de tensão (recortes) que evitam abordagens conclusivas ou totalizantes. Em suma, a dissertação busca sustentar a mobilidade que traduz as tensões do poema de T. S. Eliot.

ABSTRACT

This dissertation intends to study the poem *The Waste Land*, by Anglo-American writer T. S. Eliot, from a tensioned perspective, that is, instead of resorting to the polarization around “proper” and “improper” aspects, the study aims at preserving the continuous conflicts that compose Eliot’s modern quest. For this purpose, besides working with previous readings and placing Tiresias as a paradigmatic “character” in *The Waste Land*, the research offers an analysis of some groups of verses, in order to constitute zones of tension (fragments) that avoid either conclusive or totalizing approaches. In short, the dissertation attempts to sustain the mobility that leads us to the tensions in Eliot’s poem.

PRÓLOGO.....	6
1 – MEMÓRIA E DESEJO	9
2 – O QUE DISSE A CRÍTICA.....	26
3 – VIDENTE MU(L)TILADO – RICOCHETEAR HISTÓRICO.....	45
4 – FRAGMENTOS E RUÍNAS.....	59
EPÍLOGO	101
BIBLIOGRAFIA CITADA	103
ANEXO.....	108

PRÓLOGO

Como bem sabemos, o ano de 1922 representa, para a literatura brasileira, um momento de importantes viradas, principalmente a partir das novas idéias expostas na Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo entre 11 e 18 de fevereiro no Teatro Municipal. Em outras palavras, as revisões estéticas empreendidas por escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros, são hoje marcos inevitáveis para os críticos interessados não só na historiografia literária brasileira, mas também nas próprias publicações em curso, que permanecem sob influência de várias das discussões lançadas pelos “modernistas”. Para Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, a poesia de Carlos Drummond de Andrade é, toda ela, uma amostra feliz de “co-habitação e conjugação” de alto estilo e coloquialismo¹, amostra essa que se mantém, aliás, nitidamente em pauta.

Vale lembrar, todavia, que 1922 não é ano referencial apenas para a literatura brasileira. Se nos aventurarmos a um olhar para além das nossas fronteiras, ou, mais especificamente, se nos reportarmos à vasta tradição literária produzida em língua inglesa, poderemos facilmente alcançar nomes como James Joyce e T. S. Eliot, ambos com publicações incontornáveis datadas também do mesmo ano². Conforme assinalam os manuais de literatura, tanto *Ulysses*, epopéia moderna em prosa do irlandês James Joyce, quanto *The Waste Land*, epopéia moderna em versos do poeta anglo-americano T. S. Eliot, foram publicados em 1922, com um intervalo de apenas poucos meses³. A presente investigação debruça-se, portanto, sobre as cinco seções que compõem o clássico poema de

¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de Vidro*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 156.

² A bem da verdade, 1922 também é ano importante para a literatura francesa, pois data justamente a publicação de *Charmes*, de Paul Valéry, coletânea que apresenta o clássico poema moderno *Le Cimetière Marin*.

³ Assim como no caso brasileiro, as publicações de Eliot, Joyce e de outros modernistas de língua inglesa são referências incontornáveis para vários escritores atuais.

T. S. Eliot, escolha essa motivada pelo desejo de preservar os espaços de tensão que ali se puderam verificar após análise dos versos.

Os espaços de tensão são aqui entendidos como conflitos narrados no poema que, devido a uma determinada reapropriação territorial persistente porém irregular, conservam-se para além de um campo opositivo, dual ou polarizador. Colocado de outro modo, esta investigação preocupa-se com o modo como, ao longo de cinco seções, o poema de T. S. Eliot preserva-se movediço, alternando (e literalmente misturando) poesia e prosa, tradição e individualidade, caos e vida, religiosidade e ceticismo, dentro de um esquema em que, conforme se pretende demonstrar, a própria durabilidade dos pares acima lançados é posta momentaneamente em xeque. É bem verdade que a poesia de Eliot já foi objeto de exaustivos estudos, inclusive no Brasil, onde contamos com textos assinados por Luiz Costa Lima, Ivan Junqueira, Otto Maria Carpeaux, Haroldo de Campos, José Guilherme Merquior entre muitos outros⁴. Ainda assim, esta pesquisa se propõe a contribuir para os estudos em torno do célebre poeta, principalmente no tocante ao anseio de preservar o poema em sua desordem ruidosa.

Para tanto, a pesquisa divide-se em quatro seções principais e um epílogo. O texto abre com alguns dos pressupostos teóricos que fundamentam a investigação ao longo de seu trajeto, principalmente no que diz respeito ao aspecto fragmentário que marca os versos de T. S. Eliot. A segunda seção faz uma breve reconstituição de alguns traços do percurso crítico acerca de *The Waste Land* desde sua publicação. Após abordar leituras já feitas do poema, a pesquisa trata da imagem do vidente Tirésias, considerado pelo próprio Eliot

⁴ Ver, dentre alguns exemplos, LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980; MERQUIOR, José Guilherme. *O Elixir do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983; CARPEAUX, Otto Maria. *As Revoltas Modernas na Literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968; JUNQUEIRA, Ivan. *Ensaios Escolhidos Vols. 1 & 2*. Rio de Janeiro: Girafa, 2005. Os livros acima constituem apenas uma amostra parcial da possibilidade de ensaios teóricos brasileiros acerca de T. S. Eliot.

como o “personagem” principal de *A Terra Desolada*. O quarto capítulo constitui-se de recortes traçados no poema, com o intuito de estabelecer zonas de leitura/tensão que procuram desmistificar as abordagens totalizantes que ainda hoje dominam, em parte, o discurso sobre *A Terra Desolada*. Finalmente, o texto encerra-se com um breve epílogo que busca apontar, a partir da análise anteriormente feita, possíveis direções para a crítica de *The Waste Land*, preservando, logicamente, os conflitos que sustentam a mobilidade, ou melhor, a irresolução do poema.

1 – MEMÓRIA E DESEJO

*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*⁵.

Em ensaio sobre Whitman, Deleuze comenta que é dever do escritor americano escrever em fragmentos, tendo em vista a espontaneidade do aspecto fragmentário verificável na literatura produzida na América⁶. Partindo de Whitman, poeta que, sem dúvida, *broke the new wood*⁷, o filósofo traça o perfil literário de uma nação que, já pelo seu próprio mapa (Estados federados), sinaliza a diversidade que é marca fundamental de sua constituição, resultado do encontro entre a experiência da guerra e os vários povos imigrantes que lá se estabeleceram. Em suma, como aponta Deleuze, o conhecimento do escritor americano “é inseparável da experiência americana, mesmo quando ele não fala da América”⁸. Desse modo, o fragmento passa a ser uma forma de representar o traço quebradiço que fundamenta o espaço americano.

No entanto, apesar de ser característica indelével da literatura americana, foram os europeus que tomaram a dianteira na teorização acerca de um certo “dialeto dos

⁵ Primeiros cinco versos de *Burnt Norton*, movimento que abre os *Quatro Quartetos (Four Quartets)*. Na tradução de Ivan Junqueira (que será adotada ao longo desta investigação): 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. ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I – Poesia* (Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). São Paulo: Arx, 2004, pp. 332 – 333.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora. 34, 1997, pp. 67 – 72.

⁷ Verso de Ezra Pound no poema *A Pact*: 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.

⁸ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Op. cit., p. 68.

fragmentos”⁹, como o próprio Deleuze ressalta. Em *A Estrutura da Lírica Moderna*¹⁰, por exemplo, Hugo Friedrich reconhece nas figuras de Novalis e Schlegel os precursores da “concepção da poesia futura”¹¹. De fato, como Friedrich aponta, Novalis afirma que a poesia deveria tratar de coisas diversas e esparsas, informação que antecipa elementos, dentre outros, da obra poética de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Assim, poderíamos propor a seguinte questão: se a língua dos fragmentos foi abordada primeiramente pelo romantismo europeu, como é viável atribuir à América o senso natural do fragmentário?

Apesar de adotar um quadro conceitual questionável, que, além de trabalhar a partir da dicotomia América/Europa, entende a literatura “americana” como composta de escritos exclusivamente estadunidenses, tanto o ensaio de Deleuze quanto a pergunta agora formulada são importantes para esta pesquisa¹². Ao estabelecer uma comparação entre o que entende como escritura americana e européia, Deleuze observa que, enquanto na primeira os recortes surgem de maneira natural, é sempre como alvo de uma busca, algo a ser conquistado, que o fragmento aparece na segunda. Em outras palavras, seguindo com a terminologia deleuziana, na América a escrita se apresenta como uma espécie de colcha de retalhos infinita, ou seja, partes independentes que, confrontadas umas com as outras, formam uma nova totalidade, justamente a totalidade que o escritor americano deve buscar a partir da experiência do fragmento. A Europa, por sua vez, transforma a escrita em cúmplice de um *Eu* solipsista, totalizante, que funciona como centro de articulação da escritura. Na última, a busca pela diversidade estabelece o grande desafio do escritor:

⁹ Ver, por exemplo, SCHLEGEL, Friedrich, *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.

¹⁰ FRIEDRICH, Hugo. *A Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

¹¹ Um dos subtítulos do primeiro capítulo do livro de Hugo Friedrich.

¹² Apesar de discordar da nomenclatura deleuziana, principalmente no que diz respeito ao emprego do termo “americano” como equivalente à literatura estadunidense, a presente investigação persistirá na utilização dos mesmos conceitos adotados por Deleuze, com o objetivo único de tornar claro o percurso do autor no referido ensaio.

alcançar, a partir do todo, uma aproximação com o senso do fragmento, ainda que através (e talvez somente assim) de uma experiência trágica, também ela fragmentária.

Walt Whitman, nesse sentido, torna-se a figura americana representativa da procura pela fusão dos fragmentos, o que resultaria, obviamente, na formulação de um ambiente comandado por uma idéia de Todo. O autor de *Leaves of Grass* sempre se demonstrou preocupado com a tentativa de dar continuidade ao projeto por ele iniciado, isto é, Whitman desejava que os poetas americanos estivessem igualmente preocupados em representar a própria geografia acidentada da América e sua relação com o povo que a habita. Pode-se mencionar, como típico dessa preocupação, alguns versos do poema *Poets to Come*¹³, no qual o poeta declara abertamente o desejo de que seu projeto (que diz respeito não somente a uma tentativa inicial de liberar o artista das restrições impostas pela tradição, mas também ao prosseguimento do plano de democratização por ele concebido) seja abraçado pelos futuros escritores americanos: “I myself but write one or two indicative words for the future”.

Dessa forma, percebe-se estabelecido um corte fundamental entre a escritura européia e a americana. Conforme mencionado, a literatura na Europa toma como ponto de partida uma força totalizante, ao passo que, na América, os fragmentos indicam a necessidade de operar de acordo com um centro imaginável. É certo que, entretanto, tal divisão é facilmente problematizada se tomarmos como ponto de partida alguns escritores que se situam no que poderíamos chamar de um espaço fronteiro. Colocado de outra forma, a diferenciação para a qual Deleuze chama a atenção no ensaio sobre Whitman toma

¹³ *Poets to Come*: POETS to come! orators, singers, musicians to come! / Not to-day is to justify me, and answer what I am for; / But you, a new brood, native, athletic, continental, greater than/ before known, / Arouse! Arouse--for you must justify me--you must answer / I myself but write one or two indicative words for the future, / I but advance a moment, only to wheel and hurry back in the darkness. / I am a man who, sauntering along, without fully stopping, turns a / casual look upon you, and then averts his face, / Leaving it to you to prove and define it, / Expecting the main things from you.

como pressuposto uma clara diferença entre o que seria a tradição literária americana e os autores que compõem o quadro da escritura européia. Porém, como é facilmente constatável, nem sempre é tão clara a separação entre a escritura européia e a americana, já que, na realidade, estamos tratando aqui de espaços inteiramente movediços.

Assim como Baudelaire e outros poetas partilhavam da sensação de que a modernidade era marcada por um “tempo destituído”¹⁴, pode-se dizer que, geograficamente, talvez estejamos tratando também de um dado “espaço destituído”. Em outras palavras, poetas como Amy Lowell, Ezra Pound, T. S. Eliot, Hilda Doolittle, Gertrude Stein, entre vários outros, ainda que americanos, foram fortemente influenciados pela Europa. Para ilustrar, Ezra Pound teve seu primeiro livro de poesias publicado primeiramente na Inglaterra, e seus subseqüentes poemas foram resultado da experiência em países como a própria Inglaterra, Itália e França, juntamente com a vivência americana que se mantinha presente em sua vida. Ou ainda, Gertrude Stein, como um segundo exemplo, teve seus experimentos formais intensificados em parte graças ao contato mantido com pintores como Cézanne, Matisse e Picasso.

Com efeito, ao consultar manuais diacrônicos de literatura inglesa e americana, é possível notar que alguns autores são muitas vezes incluídos em ambas as tradições¹⁵, como acontece freqüentemente no caso de T. S. Eliot e Ezra Pound. Ainda que a princípio a questão resulte de todo irrelevante, pois, efetivamente, parece envolta de um didatismo (ou biografismo) suspeito, ela nos ajuda, no mínimo, a pensar sobre o local ambíguo ocupado por muitos escritores. Afinal de contas, retomando a afirmação de Deleuze de que o escritor

¹⁴ Expressão que Heidegger retira da poesia de Hölderlin para discutir a função dos poetas em meio a um “tempo destituído”.

¹⁵ A título de curiosidade, ver, dentre vários outros exemplos, ANDREW, J. & FREER, A. *Cambridge Book of English Verse 1900 – 1939*. London: Cambridge University Press, 1970; PEARCE, R. Harvey. *The Continuity of American Poetry*. New Jersey: Princeton University Press, 1961. Dependendo da antologia, Eliot é tomado tanto como poeta inglês quanto americano.

americano tem sua escrita estritamente ligada à experiência americana, o que fazer desses poetas que, ainda que marcados pela terra natal, apresentam influências visíveis do convívio europeu? Aliás, é realmente necessário situá-los em um local fixo, ou, pelo contrário, seria justamente a idéia de um limbo autoral que melhor captaria as tensões resultantes de uma filiação esquizofrênica?

Adiciona-se a isso uma pergunta que parece inevitável para o entendimento da divisão estabelecida por Deleuze: qual a razão para contrapor o pensamento e a literatura americana à escritura e ao modo de pensar europeu? A rigor, assim como a literatura americana, conforme mencionado (Eliot, Pound etc.), torna-se um objeto híbrido ao corromper a todo o momento as fronteiras entre América e Europa, é difícil crer que a vasta obra literária européia corresponde a um quadro absolutamente consistente e homogêneo, no qual, por sinal, um teor fragmentário deveria ser buscado com todo afincado. De resto, o levantamento de alguns nomes bastaria para complicar – se não inteiramente ao menos parcialmente – a tese deleuziana.

Seja como for¹⁶, é necessário tocar em um tópico recorrente na literatura americana, que diz respeito ao privilégio dado a uma determinada indecidibilidade. Ou seja, trabalhando com fragmentos e orientado pela busca de um Todo, resta ao escritor americano destacar as suspensões com as quais a América percebe-se confrontada a todo o momento. Coincidentemente ou não, Deleuze, ainda em *Crítica e Clínica*, escreve um ensaio sobre Bartleby, o célebre personagem de Melville – possivelmente o maior representante dessa escritura que se distingue precisamente por manter as tensões que a

¹⁶ Já levantados alguns dos impasses, a tese criticada será parcialmente assumida, atendendo ao intuito de discutir a questão da indecidibilidade “americana”, tal como entendida por Deleuze.

orientam. Bartleby, talvez muito mais que um “personagem do não”¹⁷, torna crível a atuação em meio a questões irresolúveis.

No breve ensaio intitulado “Bartleby, O Escrivão Fantasma”, Modesto Carone parece aproximar-se da idéia desse direito à suspensão (despertar do neutro) anteriormente observado: “mas do que realmente trata a narrativa curta de Melville? Aparentemente, de quase nada”¹⁸. Para entender melhor a resposta de Carone, faz-se necessário resumir brevemente o conto de Melville. Em *Bartleby, The Scrivener*, o leitor depara-se com Bartleby – jovem recentemente empregado por um advogado de Nova York (narrador do conto, que, no entanto, não revela seu nome). Inicialmente, Bartleby cumpria de maneira eficaz com o seu dever, que se limitava às atividades de copista e escrivão. Porém, repentinamente e sem maiores justificativas, Bartleby passa a recusar qualquer tipo de atividade, esquivando-se através da fórmula *I would prefer not to*¹⁹:

Estava sentado nessa posição quando o chamei, dizendo depressa o que eu queria que fizesse, isto é, conferir um pequeno documento. Imagine a minha surpresa, ou melhor, a minha consternação, quando, sem sair do seu retiro, Bartleby respondeu com uma voz singularmente amena e firme, “Acho melhor não”. Fiquei sentado por algum tempo em silêncio, atônito, procurando me recompor²⁰.

O fato de Bartleby simplesmente preferir não seguir regularmente com as suas atividades desconcerta seu patrão. Após ser despedido, o escrivão permanece no escritório, reproduzindo novamente sua frase-fórmula. Aconselhado a procurar um novo emprego,

¹⁷ Idéia desenvolvida por Enrique Villa-Mattas no romance *Bartleby e Companhia*. VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

¹⁸ MODESTO, Carone. “Bartleby, o escrivão fantasma”, em *Bartleby, O Escrivão*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 39 – 46.

¹⁹ O ensaio de Deleuze chama-se *Bartleby, ou a fórmula*. Nas palavras de Deleuze, a frase repetida por Bartleby assinalaria a fórmula de sua glória.

²⁰ MELVILLE, Herman. *Bartleby, O Escrivão*. Op. cit., p. 9.

Bartleby prefere não fazê-lo, agora munido de uma espécie de *mea culpa*: *but I am not a particular*. Uma vez mais surpreso com a reação do seu antes exemplar funcionário, o advogado decide mudar o escritório de edifício. Como consequência, Bartleby é levado à prisão, já que agora nada mais justificava sua estadia na sala em que antes trabalhava. Em seu confinamento, com o passar do tempo, o escrivão recusa toda a comida que lhe é oferecida e acaba morrendo.

O determinante aqui é ressaltar a reação do patrão perante essa figura que funciona através de preferências: “prefiro não”. É certo que, se Bartleby abrisse mão de sua fórmula, isto é, se o escrivão utilizasse termos definitivos como “sim” ou “não”, o patrão não hesitaria em tratá-lo com maior aspereza, ou pelo menos com o mesmo rigor que ele trataria outro funcionário que se comportasse da mesma maneira. Entretanto, ao permanecer nesse entre-lugar, entre o sim e o não, no território das preferências, o escrivão transforma em conflito qualquer reação do advogado. “Preferir não” desestabiliza os termos que antes orientavam o funcionamento do escritório de advocacia. O patrão já não pode mais agir da mesma maneira, uma vez que Bartleby não só surpreende, mas também impossibilita uma decodificação imediata da sua fala. Resumidamente, a fórmula é eficaz porque permanece inesgotável e inapreensível²¹:

Com qualquer outro homem, eu teria tido imediatamente um acesso de raiva e o teria expulsado, desprezando quaisquer explicações. Mas havia algo em Bartleby que não apenas me desarmou, como também comoveu e desconcertou, de maneira

²¹ Ver, entre inúmeras possibilidades, FOUCAULT, Michel. “O Pensamento do Exterior” , em *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2001, pp. 219 – 242. Para Foucault, no referido ensaio, a experiência do exterior constitui um espaço neutro, que, através da linguagem, permite operar deslocamentos, desterritorializações. Diferente do discurso reflexivo, no qual as significações estão prontas, a fala de Bartleby preserva um certo “murmúrio infinito” – presença desaparecida, tal como Eurídice.

assombrosa. Pus-me a raciocinar com ele. [...] Uma razão superior o levava a responder daquela forma²².

É curioso verificar que o conto de Melville, através da célebre fórmula repetida pelo indecifrável Bartleby, agrega vários dos elementos comumente associados à categoria do Neutro. Em seus seminários acerca do tema²³, Barthes elenca como elementos do Neutro, por exemplo, a fadiga, o silêncio, a delicadeza e o sono – categorias discursivas que, até certo ponto, compõem *Bartleby, The Scrivener*. Na verdade, não seriam essas as figuras que conferem a Bartleby a neutralidade que lhe assegura um tratamento diferenciado diante de seu empregador? Ao deixar de copiar, Bartleby desliza através de um termo limite que, apesar de deixar em suspenso o embate entre ele e seu patrão, garante, contudo, que sua obsessão seja pelo menos fruto de investigação e respeito. O patrão procura uma resposta para o ato inexplicável, que, por assim ser, mantém-se encoberto de dúvidas. Para Barthes, “o cansaço, portanto, é criador, a partir do momento, talvez, em que se aceite entrar para a sua ordem. O direito ao cansaço faz então parte do *novo*: as coisas novas nascem da canseira [...]”²⁴.

É certo que, além de Bartleby, a literatura americana nos fornece uma quantidade exaustiva de personagens que se localizam nisso que tem sido chamado de uma indecidibilidade inventiva. Acrescenta-se à lista, isso se nos limitarmos a apenas alguns poucos nomes, personagens como Tom Sawyer, de Mark Twain, o grande Gatsby, de Scott Fitzgerald, Lolita, de Nabokov, ou ainda, para finalizar os exemplos, Billy Bud, Capitão

²² MELVILLE, Herman. *Bartleby, O Escrivão*. Op. cit., p. 10.

²³ BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

²⁴ Idem, *Ibidem*, p. 48. O cansaço está sendo entendido aqui como a força que permite com que Bartleby, interrompendo o processo de copiar, faça da sua uma fala infinita.

Ahab e Moby Dick, pertencentes a narrativas de Melville²⁵. Guardadas as devidas proporções, esses personagens são componentes de um certo campo conceitual, pois, mesmo ao findar a narrativa, eles preservam as ambigüidades que lhes proporcionam uma vivência em inesgotável movimento.

Nathaniel Hawthorne – um outro exemplo – também pode ser visto como um escritor a valorizar personagens enigmáticos, pertencentes a um campo movediço e indecifrável. A rigor, em conferência sobre Hawthorne, Borges ressalta a complexidade do conto *Wakefield*, no qual o autor desenvolve a história de um homem levado a se dedicar a uma espécie de exílio voluntário. Wakefield, personagem do conto, após abandonar sua mulher de súbito e sem avisá-la (e também sem uma causa aparentemente explicável), vive durante vinte anos próximo a sua casa, porém absolutamente incógnito para os que antes partilhavam de sua presença. Após esse longo parêntese, decide retomar sua vida anterior, mais uma vez sem se dedicar a grandes explicações sobre seu demorado intervalo no exílio. O conto nos interessa aqui por duas razões: primeiro porque Wakefield, como diz Borges, “caminha obliquamente, como que se ocultando, como que fugindo”²⁶, sustentando-se, de certo modo, como um *outsider* incompreensível; segundo porque o conto nos lança diretamente à questão do exílio espontâneo que nos interessa em relação a T. S. Eliot²⁷.

Em particular, na poesia de Eliot, é fácil perceber que, de fato, o escritor lança mão de personagens inapreensíveis desde o início de sua investida literária. Poderíamos lembrar, por exemplo, o conhecido poema escrito em 1911, intitulado *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, no qual Prufrock, que dá título à coleção de poemas *Prufrock and Other*

²⁵ No caso dos personagens de não-ficção, poderíamos lembrar de Thoreau e a obra *Civil Disobedience*, que nos mostra a recusa de obedecer a certas leis governamentais através de uma resistência não-violência.

²⁶ Conferência proferida no Colégio Libre de Estudios em março de 1949. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas: Vol. II – 1952 – 1972*. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 59.

²⁷ Que, como dito, integrou-se (entregou-se) naturalmente, ainda jovem, ao contexto europeu.

Observations, aparece como o personagem preso entre o desejo e a ação, uma vez que não consegue declarar-se sequer à mulher amada ou ao outro. Sua intempestiva canção de amor, que atravessa diversos locais de uma cidade despedaçada, revela-se, infelizmente, de todo inútil, pois permanece presa aos impedimentos da incapacidade comunicativa do romântico que a compôs. Como símbolo, Prufrock designa um impasse moderno, pois, mesmo conhecendo profundamente sua canção (e as sereias que a inspiraram²⁸), permanece sem recitá-la.

Segundo Deleuze e Guattari, em *O Que é a Filosofia?*, o papel do filósofo seria essencialmente o de lançar conceitos. Para eles, “o conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Os conceitos, neste sentido, pertencem de pleno direito à filosofia, porque é ela que os cria, e não cessa de criá-los”²⁹. Ou seja, ao criar conceitos que estão sempre em movimento, o filósofo coloca o conhecimento em circulação ininterrupta, dando às coisas e aos seres sempre “um novo acontecimento”. O trabalho de criar e recriar, dessa forma, é de suma importância para a construção conceitual que faz circular a prática filosófica. Em outro momento, dessa vez no prólogo do livro *Diferença e Repetição*, Deleuze discute novamente a relevância de transformar conceitos passados, agora para a sobrevivência da própria História da Filosofia:

A História da Filosofia é a reprodução da própria Filosofia. Seria preciso que a resenha em História da Filosofia atuasse como um verdadeiro duplo e que comportasse a modificação máxima própria do duplo. (Imagine-se um Hegel *filosoficamente* barbudo, um Marx *filosoficamente* glabro, do mesmo modo que

²⁸ Parte dos versos finais do poema: I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me. ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 54 – 55.

²⁹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005, p. 46.

uma Gioconda bigoduda.) Seria preciso expor um livro real da Filosofia passada como se se tratasse de um livro imaginário e fingido³⁰.

A proposta lançada em relação à História da Filosofia poderia ser prontamente deslocada para o campo dos estudos literários, como, de fato, Deleuze e Guattari admitem. Ainda em *O Que é a Filosofia*, os autores introduzem, dentro desse campo conceitual que constitui o ato filosófico, a idéia de personagens conceituais. Na filosofia, os personagens conceituais seriam “heterônimos” dos filósofos – um Marx glabro, por exemplo, manipulado para que seus escritos possam ser atravessados (novamente) em múltiplos lugares, mobilizando-os. No campo dos estudos literários, os vários personagens previamente destacados poderiam ser tomados como personagens conceituais, pois, tal como o idiota – personagem conceitual por excelência –, “eles bifurcam e não param de bifurcar”³¹.

Inventar e reinventar: essas parecem ser as práticas que formam a base tanto da filosofia quanto da literatura. Assim sendo, cabe ao filósofo e ao crítico literário perturbar os conceitos do passado, abalando a estabilidade historiográfica que até então os sustentava. No caso específico da literatura, uma maneira eficaz de fazer tremer o tempo – fazer tremer os textos e seus conceitos, para utilizar uma expressão barthesiana³² – talvez seja acompanhar o jogo dos graus ao qual todo discurso está ligado. Para Barthes, é justamente esse jogo discursivo que deve ser procurado pela crítica. Descrever a gramaticalidade das frases é um meio de perturbar o sentido paralisado, isto é, de liberar novas possibilidades às

³⁰ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 19.

³¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia*. Op. cit., p. 89.

³² Segundo Barthes, abalar o intervalo colocado entre a obra e o crítico é fazer tremular o tempo: reaquecer e redimensionar objetos esquecidos em um passado já estabilizado. Ver, por exemplo, o livro *Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura*, onde Barthes discute o papel do crítico e a releitura das obras como um “ato de solidariedade histórica”. BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

formas apresentadas como naturais e irreduzíveis. Esse ato crítico, que toma a obra como um objeto aberto, interessa-se muito mais pela própria linguagem (jogo; cálculo sem fim³³) do que pela imposição de uma significação.

Ora, todas as questões levantadas até o momento – relacionadas não somente à dificuldade de determinar uma filiação autoral segura, mas também ao espaço liso, escorregadio, que sugere vários dos temas abordados pela literatura “americana”, ou, se preferirmos, estadunidense – apontam inevitavelmente as tensões que, se mantidas pela crítica, oferecem margem para pensarmos sobre o "estatuto fatalmente irrealista da literatura, que só pode 'evocar' o real através de uma escala"³⁴. Apesar disso, atrelada muitas vezes a um impulso regulador, a crítica literária passa a se preocupar unicamente com a classificação das possibilidades interpretativas, ou, no limite, com um mapeamento das referências intertextuais presentes no texto analisado. Como Barthes expõe no ensaio “Literatura e Descontínuo”³⁵, em oposição a uma crítica temática ou estrutural de fragmentos textuais, exige-se do trabalho intelectual a exposição dos significados da obra: o procedimento principal seria resumir e julgar, sem nunca isolar elementos, o que transforma a crítica em uma atividade “cosmética”.

Levando em conta as considerações teóricas expostas, a presente pesquisa se propõe a reler *The Waste Land*, de T. S. Eliot, preservando a ambigüidade, ou melhor, o espaço tensionado que se sustenta ao longo das cinco seções que compõem o poema. A motivação para tal escolha é de fácil elucidação: passados mais de 80 anos desde sua publicação – que, conforme visto, ocorreu em 1922, mesmo ano do livro *Ulysses*, de Joyce – o poema apresenta um percurso crítico bastante sinuoso. Em poucas palavras, pode-se dizer que a

³³ DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991, p. 38.

³⁴ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 171.

³⁵ Idem, *Ibidem*, pp. 111 – 124.

crítica do poema, em várias ocasiões, comprometida com uma historicidade tendenciosa, acabou por reduzir *The Waste Land*, ironicamente, a uma “imagem desolada”. Afastados de um engajamento nominal, que abordaria sim os versos do poema, alguns críticos limitam-se a traçar um mapeamento das influências de T. S. Eliot, tendo em vista o mistério que ainda hoje se sustenta em torno das célebres *Notes on The Waste Land*³⁶.

Além disso, algumas das pesquisas realizadas sobre o poema estão inextricavelmente ligadas a uma inclinação panfletária, uma vez que o ano de 1922 é bastante simbólico para os estudos literários acerca da modernidade. Com isso, a crítica passou a associar *The Waste Land*, inicialmente, ao espaço desolado do pós-guerra, interpretação que, para se sustentar, sacrifica vários dos conflitos que se mantêm irresolutos ao fim da leitura do poema. É verdade que, posteriormente, passado o impacto inicial de sua publicação, o texto recebeu uma atenção diferenciada. Ainda assim, mudaram as análises mas o comprometimento panfletário permaneceu, em grande parte, o mesmo. Conseqüentemente, o objetivo desta pesquisa é traçar zonas de leitura para *The Waste Land*, recusando qualquer leitura totalizadora ou documentária que possa, de maneira indesejada, se manifestar. Segundo Derrida, em *A Escritura e a Diferença*,

[...] Mas nunca a estrutura era, no duplo sentido desta palavra, o *termo* exclusivo da descrição crítica. Era sempre *meio* ou relação para ler ou escrever, para reunir significações, reconhecer temas, ordenar constâncias e correspondências. Aqui a estrutura, o esquema de construção, a correlação morfológica torna-se *de fato e apesar da intenção teórica* a única preocupação do crítico³⁷.

³⁶ Conjunto de notas que Eliot acrescentou a edições futuras do poema. Em sua grande parte, as notas traçam um mapeamento das fontes utilizadas pelo autor para compor *The Waste Land*. O tópico será novamente abordado ao longo dos capítulos desta investigação.

³⁷ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 30 – 31.

Detalhadamente, por vezes longe de uma análise estrutural, a crítica literária retoma a obra do poeta anglo-americano T. S. Eliot como um “local de passagem” – rejeição dos preceitos românticos de criação literária para o surgimento posterior de uma escritura impessoal e objetiva. Para ilustrar esse movimento, pode-se mencionar o célebre ensaio intitulado “Tradition and the Individual Talent”, onde o escritor afirma que “nenhum poeta tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos”³⁸. Em outras palavras, cabe àquele que produz literatura acompanhar um movimento constitutivo situado em um passado distante. A proposta de retratar o sentimento de uma época passa necessariamente por um cuidadoso acompanhamento do que seria a estável³⁹ tradição literária antecedente.

Por conseguinte, *A Terra Desolada* compõe um quadro complexo de alusões a clássicos da literatura, contando com referências a Ovídio, Dante, Shakespeare, Webster, entre outros. É certo que, ao saber da importância que o conceito de tradição literária desempenha nos escritos de Eliot, muitas análises do poema limitam-se a tornar visível a aparição de outras obras ao longo das cinco seções de *The Waste Land*. Além disso, perante o projeto eliotiano de representar os conflitos característicos do mundo moderno, a crítica tende a suprimir, repetidamente, qualquer possibilidade de manifestação “positiva” que contrarie a sensação desoladora percebida na Europa pós-guerra. Nesse sentido, o que impressiona é a unilateralidade que marca algumas das leituras do poema, pois não são

³⁸ ELIOT, T. S. *Ensaio* (Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). São Paulo: Art, 1989, p. 39.

³⁹ Para Eliot, a tradição literária consistia nas obras clássicas que formavam o grande cânone europeu. Obviamente, tal noção encontra-se hoje comprometida, principalmente devido aos estudos de gênero e pós-coloniais. Ainda assim, a presença do jazz e a aparição das “vozes populares” no poema permanecem como dados importantes sobre o conceito de tradição na obra do autor.

poucas as tentativas de reduzir a “terra desolada” a um território atingido unicamente “pela seca e pela esterilidade espiritual”⁴⁰.

De fato, a valorização do lado “decadente” de *A Terra Desolada* (em detrimento das jornadas purificadoras também presentes no poema) é, até certo ponto, resultado do desejo de estabelecer uma ligação indissociável entre o autor T. S. Eliot e sua obra poética. Segundo biógrafos, o casamento de Eliot com Vivien Haigh-Wood teria funcionado como catalisador de algumas das dificuldades que o poeta já apresentava durante toda a sua juventude. Peter Ackroyd, por exemplo, menciona que “os instintos sexuais de Eliot eram, como ele próprio afirmava, essencialmente nervosos, já que estavam relacionados ao medo do ridículo”⁴¹. Como consequência do impulso biográfico, a crítica percebe-se por vezes atrelada exclusivamente aos elementos da vida do autor verificáveis no poema, o que, sem dúvida, acaba por reduzir vários dos conflitos descritos em *The Waste Land*.

De tal modo, passado o impacto inicial de sua publicação, pode-se observar que *A Terra Desolada* apresenta-se hoje como texto cristalizado, cuja imobilidade serve a propósitos meramente didáticos. Ao tentar “resolver” os versos do poema a partir da biografia de Eliot, ou ainda, ao reduzir *The Waste Land* a um retrato desesperançoso do século XX, a crítica literária invalida qualquer leitura que se afaste do projeto de tomar a obra do autor como manifesto decadentista. Ou seja, com o intuito de demarcar um território de atuação para o poema vanguardista *A Terra Desolada*, a crítica resolveu torná-lo imóvel, resolvido, adjetivado. Na verdade, observa-se um quadro bastante semelhante ao que Barthes descreve no ensaio chamado “Reflexões a Respeito de um Manual”:

⁴⁰ BLOOM, H. “Thematic Analysis of ‘The Waste Land’”, em *Bloom’s major poets: T. S. Eliot*. New York: Chelsea House Publishers, 1999, p. 40.

⁴¹ ACKROYD, Peter. *T. S. Eliot: a life*. New York: Simon and Schuster, 1984, p. 45.

Se nos ativéssemos a um inventário objetivo, responderíamos que o que continua da literatura na vida adulta, corrente, é: um pouco de palavras cruzadas, jogos televisionados, cartazes de centenários de nascimento ou morte de escritores, alguns títulos de livros de bolso, algumas alusões críticas no jornal que lemos por razões bem outras, para encontrar coisa bem diferente dessas alusões à literatura⁴².

As tensões que estruturam o poema, em vez de suscitar um engajamento nominal voltado para os próprios versos de *The Waste Land*, atendem a expectativas meramente historiográficas. Ou seja, as fragmentações do texto são muitas vezes adotadas como ponto de convergência, território onde o movimento “próprio” (pólo “positivo” que tensiona o poema) se desfaz. É como se a busca por um centro fosse a orientação fundamental para qualquer projeto investigativo – o “próprio” podendo funcionar unicamente como reafirmação do “impróprio” (pólos que, contudo, permanecem dependentes um do outro – portanto, de difícil isolamento). De acordo com a terminologia deleuziana, "o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado [...]"⁴³. O espaço liso, ambiente do descontrole (as tensões do poema), é sempre capturado pelo espaço estriado, no qual o conflito é resolvido, distensionado.

Em resumo, uma vez mais, em oposição à obediência historiográfica, que procura analisar *The Waste Land* projetando uma função didática preestabelecida, esta pesquisa pretende devolver o poema de T. S. Eliot a um espaço liso, isto é, trazer novamente à tona as tensões irreconciliáveis que os versos da obra comportam – permitir novas apropriações, enfim⁴⁴. Para Barthes, “a crítica não é uma ‘homenagem’ à verdade do passado, ou a

⁴² BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 43.

⁴³ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. V. São Paulo: Editora 34, 1997, p 180.

⁴⁴ Não se trata, certamente, de pensar que o espaço liso nos basta. Na verdade, o projeto se propõe a colocar o poema novamente em movimento, permitindo, como dito, novas apropriações de espaços.

verdade do ‘outro’, ela é uma construção da inteligência de nosso tempo’⁴⁵. Dessa forma, traçar um mapeamento das fontes que Eliot utilizou em *A Terra Desolada* não basta para retirar o poema de sua condição naturalizada. O objetivo aqui é recusar a existência de uma verdade inequívoca sobre o poema, maltratar a leitura totalizadora, negar-lhe sua naturalidade, em suma, desterritorializar a obra. Retomando o título desta seção, memória e desejo: tal como nos versos iniciais do poema, que nos remetem a Whitman, esta pesquisa procura manter viva tanto a memória, que em Eliot figurava, por exemplo, em sua obsessão pelas vozes da tradição, quanto o desejo – desejo esse de, até onde possível, deixar o poema falar (de várias maneiras) e, por vezes, silenciar.

⁴⁵ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Op. cit., p. 163.

2 – O QUE DISSE A CRÍTICA

*After such knowledge, what forgiveness?*⁴⁶

Conforme mencionado, o poema *The Waste Land* deixou brechas que possibilitaram a formação de um rastro crítico multifacetado, que se caracteriza, em vários casos, por uma motivação historicista e diacrônica. Com a intenção de retornar a alguns aspectos desse percurso crítico, as abordagens passadas serão aqui agrupadas em quatro movimentos básicos⁴⁷, que partem das primeiras leituras de *A Terra Desolada*, passam pelo tratamento dado pelo *New Criticism* e pelas leituras posteriores do poema, e, finalmente, atingem Lawrence Rainey, professor da Universidade de York que tem investigado as direções que o poema de T. S. Eliot tomou neste início de século. Paralelamente, a investigação passará igualmente por alguns dos ensaístas brasileiros que abordaram *The Waste Land*, com o propósito de sabermos um pouco mais sobre os estudos do poema aqui no Brasil. Em todo caso, essa divisão não pretende de forma alguma ser totalizante. É, antes, um recorte ilustrativo, selecionado a partir das angústias teóricas que orientam esta investigação e que reconhece a impossibilidade de recolher todos os comentários já tecidos em relação ao poema de Eliot.

Tomando em conta a data de publicação de *The Waste Land*, não é difícil de imaginar a reação inicial dos críticos, que, naquele momento, sustentavam ainda a posição de avaliadores qualitativos dos textos literários. Nesse sentido, por volta de 1922, boa parte dos comentários lançados em torno do poema situava-se em um plano avaliativo, como se

⁴⁶ Verso retirado do poema *Gerontion*, publicado em Londres em 1919: Após tanto saber, que perdão? ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 96 – 97.

⁴⁷ Na realidade, divisão similar já foi sugerida em *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*, editado por Michael North. Nesse livro, as análises do poema foram reunidas em três grupos: “Primeiras Reações”, “O New Criticism” e “Reconsiderações e Novas Leituras”.

fosse obrigação da crítica legitimar ou desqualificar de imediato a “Torre babilônica”⁴⁸ com a qual ela se defrontava. Como consequência, surgem ensaios adjetivados, biográficos, que tentam a todo o momento julgar o projeto eliotiano a partir de dados pessoais, considerando muitas vezes o poema como fruto de um academicismo desmedido e arrogante. Longe de investir no texto, essa crítica toca apenas a superfície do poema, tendo como objetivo alcançar uma resposta final – uma explicação definitiva – para o aparecimento de versos absolutamente fragmentários e “desconexos”.

As primeiras anotações sobre o poema de Eliot apareceram, como era de se esperar, em suplementos literários de jornais. Aliás, essas notas seguem exemplarmente o que costumamos encontrar em inúmeros cadernos culturais, isto é, sentenças repletas de adjetivos aprovativos ou reprovativos. Dentre os principais periódicos que discutiram *The Waste Land* quando de sua publicação, temos o *Time*, o *Times Literary Supplement* e o *Manchester Guardian*. Com exceção de um breve comentário anônimo divulgado no *Times Literary Supplement* em outubro de 1922, os demais textos rejeitam veementemente o longo poema do escritor, sob pretextos variados porém de fácil associação. Em poucas palavras, é notável o predomínio de julgamentos apressados que descartam rapidamente os versos de T. S. Eliot:

There is a new kind of literature abroad in the land, whose only obvious fault is that no one can understand it. Last year there appeared a gigantic volume entitled *Ulysses*, by James Joyce. To the uninitiated it appeared that Mr. Joyce had taken some half million assorted words – many such as are not ordinarily heard in reputable circles – shaken them up in a colossal hat, laid them end to end. To those

⁴⁸ Ver a análise de Kathrin H. Rosenfield intitulada “Waste Land ou Babel: a gramática do Caos”, presente no livro *Poesia em Tempo de Prosa*. ROSENFIELD, Kathrin. *Poesia em Tempo de Prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996, pp. 73 – 95.

in on the secret the result represented the greatest achievement of modern letters – a new idea in novels⁴⁹.

It [the poem] has a plan, because its author says so: and presumably it has some meaning, because he speaks of its symbolism; but meaning, plan, and intention alike are massed behind a smoke-screen of anthropological and literary erudition, and only the pundit, the pedant, or the clairvoyant will be in the least aware of them. [...] For the rest, one can only say that if Mr. Eliot had been pleased to write in demotic English *The Waste Land* might not have been, as it just is to all but anthropologists and *literati*, so much waste paper⁵⁰.

Contudo, assim que abandonamos as primeiras aparições críticas em jornais e avançamos nisso que foi agrupado sob a insígnia de “leituras iniciais”, as análises de *The Waste Land* ganham em complexidade, ainda que permanecendo em um plano quase que sempre adjetivante. Por exemplo, Edmund Wilson publica, em dezembro de 1922 (na revista especializada *The Dial*), um artigo intitulado “The Poetry of Drouth”. Ainda que ressalte apenas o lado decadentista do poema recém publicado, o ensaísta, de orientação marxista, chama a atenção para toda a angústia que perpassa as cinco seções de *The Waste Land*. É certo que, ao considerar a rede alusiva presente como a fonte da forte rejeição do poema, Wilson assume uma postura essencialmente explicativa, para assim poder demonstrar o valor literário da obra de T. S. Eliot: “[...] The memory is the dead god whom – as Hyacinth – he [Eliot] buries at the beginning of the poem and which – unlike his ancient prototype – is never to come to life again”⁵¹.

⁴⁹ *Time*, março de 1923. NORTH, Michael (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001, p. 153.

⁵⁰ *Manchester Guardian*, outubro de 1923. Assinado por Charles Powell. COX, C. B. & Hinchliffe, P. Arnold. *The Waste Land – a casebook*. London: The Macmillan Press, 1975, pp. 29 – 30.

⁵¹ WILSON, Edmund. “The Poetry of Drouth”, em Michael North (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. Op. cit., pp. 142 – 143.

Acrescenta-se à lista outros ensaístas que se debruçaram sobre o poema em investigações de maior fôlego, mas que, contudo, permaneceram presos a esse mesmo plano avaliativo mencionado. Aparecem, entre os principais nomes, Gorham Munson⁵², Malcom Cowley⁵³ e F. L. Lucas⁵⁴. Os três críticos trazem em comum a hipótese de que *A Terra Desolada* estabelece uma comparação determinante entre passado e presente, na qual a tradição histórica é apresentada de maneira positiva (vista sob um olhar nostálgico), ao passo que a Europa do início do século é percebida como sítio dominado por esoterismos banais e vícios degradantes: “[...] there is no water to slake his [the poet’s] spiritual drouth. Yet there was water once, there was beauty, and the poem shifts to the plane of the past, to the plane of great mythology”⁵⁵. Ou ainda:

The Idea was a simple one. Beneath the rich symbolism of *The Waste Land*, the wide learning expressed in seven languages, the actions conducted on three planes, the musical episodes, the geometrical structure – beneath and by means of all this, we felt that the poet was saying that the present is inferior to the past. The past was dignified; the present is barren of emotion⁵⁶.

Enfim, para encerrar o grupo que aqui representa as leituras iniciais de *The Waste Land*⁵⁷, é relevante apontar os nomes de escritores que, já naquele momento, se interessaram pelo trabalho do autor de *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Nesse grupo, além de Ezra Pound – responsável pela série de sugestões que viria a modificar

⁵² *Manchester Guardian*, outubro de 1923 – “The Esotericism of T. S. Eliot”.

⁵³ *Exile’s Return: A Literary Odyssey of the 1920’s*, 1934 – “The Dilemma of The Waste Land”.

⁵⁴ *New Statesman*, novembro de 1923 – “Solitudinem faciunt, pōema appellant” (epígrafe).

⁵⁵ MUNSON, Gorham. “The Esotericism of T. S. Eliot”, em Michael North (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. Op. cit., p. 158.

⁵⁶ COWLEY, Malcolm. “The Dilemma of *The Waste Land*”, em Michael North (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. Op. cit., p. 164.

⁵⁷ Importante lembrar que os críticos apontados nesta pesquisa cumprem uma função meramente representativa, pois, de fato, a lista de comentários tecidos em referência ao poema poderia seguir adiante.

drasticamente a primeira versão do poema⁵⁸ – é possível incluir, por exemplo, os nomes de Virginia Woolf e Conrad Aiken. A primeira, amiga pessoal de Eliot, comenta que o poema poderia ser interpretado como “Tom’s autobiography – a melancholy one”⁵⁹. O segundo, que assinou um célebre ensaio sobre o poema de Eliot, afirma que, em *The Waste Land*, “we are invited into a mind, a world, which is ‘a broken bundle of mirrors’, a ‘heap of broken images’”⁶⁰. Dada a proximidade entre os escritores e o poeta, os ensaios/comentários feitos tendem a assumir um tom muito mais biográfico.

Atravessado, de certa maneira, o estranhamento inicial resultante da publicação de *The Waste Land*, a crítica passou a tratar com maior cautela a obra de T. S. Eliot. Como sabemos, os ensaios críticos de Eliot (bem como sua poesia) exerceram forte influência sobre os *New Critics* – grupo de críticos liderado por John Crowe Ransom, responsável pelo livro que passou a dar nome ao movimento que então surgia: *The New Criticism*. Há uma proximidade visível entre o autor de *The Waste Land* e as premissas analíticas que norteavam a “Nova Crítica”. No famoso ensaio intitulado “Tradition and the Individual Talent”, Eliot afirma que “a crítica honesta e a avaliação sensível dirigem-se, não ao poeta, mas à poesia⁶¹”. Nota-se, a partir dessa colocação, a semelhança entre Eliot e os fundamentos capitais do *New Criticism*, tal como Keith Cohen aponta:

A novidade do *New Criticism* residia numa abordagem intrínseca do objeto literário. Assim sendo, eram abolidos nítida e deliberadamente os traços das abordagens “extrínsecas”, históricas, biográficas e sociológicas que proliferavam na

⁵⁸ Esse tema será tratado em detalhes posteriormente.

⁵⁹ Retirado do livro *The Diary of Virginia Woolf*. Ver NORTH, Michael (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001, p. 137.

⁶⁰ AIKEN, Conrad. “An Anatomy of Melancholy”, em Michael North (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. Op. cit., p. 151.

⁶¹ ELIOT, T. S. *Ensaio*. Op. cit., p. 42.

época. [...] A tendência para a história e para a biografia foi constantemente desacreditada pelos *New Critics*⁶².

Reapropriados pela “Nova Crítica”, os escritos de Eliot ganham uma nova dimensão, dessa vez em abordagens de cunho impessoal e não historicista. De modo geral, os *New Critics* se pautavam exatamente por reavaliações do campo teórico trabalhado por Eliot. Para exemplificar, as obras de I. A. Richards e William Empson seguem alguns dos conceitos assinalados em ensaios como, por exemplo, “The Perfect Critic” (1920), “The Function of Criticism” (1923) e o próprio “Tradition and the Individual Talent” (1919), nos quais o autor expõe detalhadamente seu entendimento do que seria o papel da crítica literária. Conforme Eliot argumenta, “[...] the perceptions do not [...] accumulate as a mass, but form themselves as a structure; and criticism is the statement in language of this structure; it is a development of sensibility”⁶³.

Um dos primeiros a aplicar o método do “close reading”, I. A. Richards defendeu o estudo da literatura como disciplina análoga a uma teoria geral da comunicação. Tal como René Wellek e Austin Warren declaram no livro *Teoria da Literatura*, foi Richards quem definiu, em *Principles of Literary Criticism*, o poema como “a experiência de um leitor perfeito”⁶⁴. Apesar da abstração do adjetivo “perfeito”, que permanece um termo inexplicado – afinal de contas, o que seria um “leitor perfeito”? –, a formulação de Richards remete, pelo menos, a um entendimento da poesia como objeto desligado de um valor de verdade. Na obra *Science and Poetry*, seguindo nessa esteira, Richards sugere um corte entre o tratamento científico e a abordagem poética, principalmente ao colocar que “in

⁶² COHEN, Keith. “O *New Criticism* nos Estados Unidos”, em Luiz Costa Lima (ed.). *Teoria da Literatura em suas Fontes – Vol II*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, pp. 553 – 554.

⁶³ ELIOT, T. S. *Selected Prose*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 58.

⁶⁴ WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 5. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1987, p. 179.

the poetic approach the relevant consequences are not logical or to be arrived at by a partial relaxation of logic. [...] They are consequences which arise through our emotional organisation”⁶⁵.

William Empson, por sua vez, não só reconhece a valor da crítica introduzida por Eliot, que estava sendo rediscutida no momento em que publicava alguns de seus livros, como também incorpora em sua análise literária “intrínseca” poemas do autor de *The Hollow Men*. Em *Seven Types of Ambiguity* – obra que pretende explorar as ambigüidades que fundamentam textos clássicos da literatura –, Empson reserva algumas páginas do livro para levantar a aparição de aspectos dúbios em poemas como *Whispers of Immortality* e, logicamente, o próprio *The Waste Land*. Grosso modo, o método do autor baseia-se no isolamento de itens que serão cuidadosamente investigados a partir de um olhar que busca encontrar jogos ambíguos (que colocam a máquina literária em um movimento dual):

The ambiguity of syntax in *poured* is repeated on a grander scale by *unguent, powdered, or liquid – troubled, confused, / And drowned the sense in odours; stirred by the air...* where, after *powdered* and the two similar words have acted as adjectives, it gives a sense of swooning or squinting, or the *stirring* of things seen through heat convection currents, to think of *troubled* and *confused* as verbs⁶⁶.

Em resumo, os *New Critics* se apoiaram em entradas textuais que deslocavam a atenção de um autor centralizador, anteriormente tomado como o maior intérprete dos seus próprios textos (ponto de chegada da escritura), para os desejos do leitor, que passa a participar da construção de sentidos no momento em que desperta e revela suas emoções e

⁶⁵ RICHARDS, I. A. “Science and Poetry”, em John Cook (ed.). *Poetry in Theory – an anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004, p. 158.

⁶⁶ EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. Edinburgh: Peregrine Books, 1961, p. 78.

anseios. Além dos críticos mencionados, fazem parte do mesmo⁶⁷ plano teórico Allen Tate, W. K. Wimsatt, M. C. Beardsley, Yvor Winters, F. R. Leavis, Delmore Schwartz, Cleanth Brooks e o já citado John Crowe Ransom⁶⁸ – todos ligados a essa mesma dinâmica semântica utilitária. Dentre as reservas que podem ser feitas à teoria defendida pela “Nova Crítica”, pode-se dizer que, de certa maneira, essa análise semântica permanece freqüentemente presa a um psiquismo que pode prejudicar o estudo literário – problema que René Wellek percebe quando debate o procedimento analítico de Richards⁶⁹:

Richards não reconhece um mundo de valores estéticos. Pelo contrário, o único valor da arte está na organização psíquica que nos impõe: o que Richards chama o “padrão de impulsos”, o equilíbrio de atitudes que a arte induz. O artista é concebido quase como um médico mental e a arte como uma terapia ou um tônico para os nossos nervos⁷⁰.

A partir da década de 50, logo após o *boom* do *New Criticism*, *The Waste Land* sofreu uma série de novas intervenções, agora sob uma perspectiva não mais inteiramente decadentista ou psicologista. As chamadas “novas leituras” do poema de T. S. Eliot inauguraram, em certa medida, o aparecimento de uma determinada “positividade” localizável em meio ao caos dessa “terra devastada”. Entre os críticos que se concentraram na tarefa de confrontar leituras prévias do poema, destacam-se, fundamentalmente, F. O

⁶⁷ É claro que há nuances consideráveis entre os críticos mencionados. Ainda assim, para os fins desta pesquisa, basta saber que, de modo geral, suas análises se estruturavam sobre uma perspectiva quase sempre psicologista, que privilegiava as ambigüidades lingüísticas verificáveis nas obras.

⁶⁸ Os quatro últimos *New Critics* possuem célebres ensaios sobre *The Waste Land*, intitulados, respectivamente, “The Significance of the Modern Waste Land” (Leavis), “T. S. Eliot as an International Hero” (Schwartz), “The Waste Land: An Analysis” (Brooks) e “Waste Lands” (Ransom).

⁶⁹ Para exemplificar, Richards escreveu um ensaio intitulado “The Poetry of T. S. Eliot”, onde afirma que “The truth is that very much of the best poetry is necessarily ambiguous in its immediate effects”, revelando, assim, toda a sua preocupação em trabalhar as ambigüidades textuais em *The Waste Land*. Ver RICHARDS, I. A. “The Poetry of T. S. Eliot”, em Michael North (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. Op. cit., p. 171.

⁷⁰ WELLEK, René. *Conceitos da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963, p. 301.

Matthiessen, George Williamson, Hugh Kenner, Richard Ellmann, A. D. Moody e Harriet Davidson. Uma vez mais, cabe afirmar a impossibilidade de reunir aqui todos os escritos teóricos que consideraram o poema de Eliot nesse período de reavaliação. Assim sendo, trabalhamos, mais uma vez, dentro do campo da representatividade – correndo, então, o risco de um reducionismo danoso (que tentará ser evitado, certamente).

Seguindo uma linha historicista, o primeiro nome da lista, F. O. Matthiessen, pertence, de fato, a um momento anterior à década de 50. Porém, como consequência de algumas observações que antecipariam as futuras discussões acerca de *The Waste Land*, seu nome foi incorporado ao conjunto formado pelos demais críticos antes nomeados. Sua obra intitulada *The Achievement of T. S. Eliot*, datada de 1935 – um ano após a publicação de *The Rock*⁷¹, de Eliot –, modificou a direção que *The Waste Land* tomaria a partir de então. Em outras palavras, o livro, dividido em oito⁷² capítulos que reconstituem o percurso poético do autor até aquele momento, abre espaço para vãos teóricos que ultrapassam o plano de análise anteriormente em pauta. Com efeito, Matthiessen permite a aparição de outros elementos até então deixados de lado, como, por exemplo, a simultaneidade entre as lutas contemporâneas e passadas no poema:

In this way he [Eliot] can at once suggest the extensive consciousness of the past that is inevitably possessed by any cultivated reader of to-day, and, more importantly, can greatly increase the implications of his lines by this tacit revelation of the sameness (as well as the contrasts) between the life of the present and that of other ages⁷³.

⁷¹ Poema que, em 1935, quando da publicação de *Collected Poems 1909 – 1935*, recebeu o título de *Choruses from 'The Rock'*.

⁷² Nas edições posteriores, o livro foi acrescido de um nono capítulo, assinado por C. L. Barber: “The Power of Development... In a Different World” (1958).

⁷³ MATTHIESSEN, F. O. *The Achievement of T. S. Eliot: an essay on the nature of poetry*. 3. ed. New York: Oxford University Press, 1958, p. 35 – 36.

Com essa interpretação, Matthiessen questiona a recorrente afirmação de que os versos de T. S. Eliot, ao apresentar alusões a clássicos da literatura canonizada, sustentavam uma certa melancolia, como se a tradição pintasse valores já perdidos, enquanto a contemporaneidade simbolizava um espaço mortificado. Para o crítico, as referências das quais Eliot se apropria, bem como esse respeito pela tradição, nos lançam a um tipo de consciência histórica que nos permite constatar um padrão de comportamento circular – conclusão essa que, logicamente, segue seu impulso historicista. É exatamente como se a “modernidade” fosse simultânea (de certa maneira) aos fantasmas do passado. Conforme Matthiessen, “[...]The name of the battle where Stetson fought is that of one in which the Carthaginians were defeated, pointing the essencial sameness of all wars”⁷⁴.

Seguindo com os nomes mencionados, George Williamson publica, em 1953, o livro *A Reader's Guide to T. S. Eliot: a poem-by-poem analysis*, cujo principal mérito é o exame analítico exaustivo de vários poemas de T. S. Eliot. A quinta seção do volume é dedicada inteiramente à análise de *The Waste Land* e *The Hollow Men* (1925), contando ainda com anotações acerca de *Dans le Restaurant*⁷⁵, poema que antecipa a quarta seção dos versos de 1922, chamada *Death by Water*. No geral, o capítulo destinado a esses poemas desenvolve uma apreciação progressiva de *A Terra Desolada* e *Os Homens Ocos*, que atravessa todas as partes de ambos os poemas, acompanhando passo a passo a seqüência oferecida pelas obras (da seção inicial à final, sem manipular essa ordem).

Em sua abordagem, Williamson opta por provar que há uma certa progressão ao longo das cinco seções de *The Waste Land*, o que torna pouco provável a hipótese de que o poema termina exatamente no mesmo local em que começa. Em suas palavras, “the fear

⁷⁴ Idem, *Ibidem*, p. 37.

⁷⁵ Escrito originalmente em francês, esse poema foi publicado em 1920.

which the speaker promised to show is exhibited in its full course and ultimate potentiality”, e, dessa forma, “it is a mistake to say that the poem ‘exhibits no progression’”⁷⁶. Além de abordar essa progressão, Williamson averigua insistentemente a articulação entre os rituais de fertilização e a questão do percurso mítico descrito no poema⁷⁷. No entanto, é relevante ressaltar que, para o autor, a leitura de *The Waste Land* não pode ser dependente das notas explicativas de Eliot ou do mapeamento das fontes por ele utilizadas. Encerra-se, assim, ao menos simbolicamente, a antiga obsessão que dominava a crítica, isto é, o projeto de revelar toda a rede intertextual delineada no poema:

The revision of the original may account for the notes attached to *The Waste Land*, or part of them. But what use is to be made of them? They identify sources upon which he has drawn, occasionally reproducing the pertinent passage; and they provide other information about the material of the poem, sometimes including an opinion. So far as the recovery of this information is helpful to the reader, they may be used. But the effect of the poem cannot properly rely upon them, except as such effects are frustrated by lack of knowledge⁷⁸.

Em 1959, seis anos após o “guia” de Williamson, Hugh Kenner – editor de coletâneas de ensaios escritos por Eliot – escreve o importante texto intitulado “The Invisible Poet”, cujo exame também perpassa sistematicamente pelas cinco partes de *The Waste Land*. Em sua extensa crítica, produzida inicialmente sob orientação de Marshall McLuhan⁷⁹, Kenner fala primeiramente da relação entre T. S. Eliot e Ezra Pound, que

⁷⁶ WILLIAMSON, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot: a poem-by-poem analysis*. New York: Syracuse University Press, 1998, p. 126.

⁷⁷ Em nota explicativa, Eliot afirma que suas principais fontes consultadas sobre os rituais de fertilização foram os livros *From Ritual to Romance*, de Jessie Weston, e *The Golden Bough*, de James Frazer. Tanto a questão das notas quanto o assunto dos rituais de fertilização voltarão a ser problematizados nesta investigação.

⁷⁸ WILLIAMSON, George. Op. cit., p. 120.

⁷⁹ McLuhan foi responsável pelo contato inicial entre Kenner e Ezra Pound, que resultou na publicação do livro *The Poetry of Ezra Pound*, datado de 1951.

resultaria na afamada revisão de *The Waste Land*, para então começar com a repetida discussão acerca do momento em que *A Terra Desolada* passou a circular publicamente em sua versão definitiva⁸⁰. Resumidamente, o ensaio de Hugh Kenner incorpora tanto subsídios biográficos quanto históricos, agregados ao desenvolvimento de sua interferência analítica na composição de Eliot.

Em seu texto, Kenner versa sobre a imagem de Tirésias em *The Waste Land*, nessa que talvez seja uma das primeiras leituras atentas da aparição do vidente tebano em meio ao caos moderno desenhado pelos versos de T. S. Eliot⁸¹. Após reconstituir as versões acerca dos poderes divinatórios de Tirésias, o teórico passa a se indagar sobre a relevância da transposição do mito grego para o contexto do pós-guerra. Em meio aos seus apontamentos, Kenner chama a atenção para uma certa passividade que toma conta dos personagens do poema, suposição que, além de reforçar o sentimento de paralisia na terra “dos mortos”, transforma Tirésias – até então assumido como um personagem transcendental – em mais uma mera vítima automatizada da rotina entediante que o cerca:

These sciences [psychology and anthropology] afford us an *illusion* of understanding other people, on which we build sympathies that in an ideal era would have gone out with a less pathological generosity [...]. Tiresias is he who has lost the sense of other people as inviolably other, and who is capable neither of pity nor terror but only of a fascination spuriously related to compassion, which is merely the twentieth century's special mutation of indifference⁸².

⁸⁰ Hugh Kenner trata da inclusão das *Notas para A Terra Desolada*, afirmando que essas foram adicionadas ao poema a fim de completar as 32 páginas necessárias para tornar o volume publicável. A discussão permanece em suspenso, pois não se sabe ao certo se foi realmente para fins burocráticos que Eliot escreveu tais notas.

⁸¹ Tendo em vista a importante e recorrente discussão sobre o papel de Tirésias em *The Waste Land*, a próxima seção será dedicada essencialmente a esse assunto aqui rapidamente mencionado.

⁸² KENNER, Hugh. “The invisible Poet”, em C. B. Cox e Arnold P. Hinchliffe(ed.). *T. S. Eliot – The Waste Land*. Op. cit., p. 187.

Richard Ellmann – que também compõe o quadro dos teóricos que participaram efetivamente desse período de releituras do clássico de Eliot – escreve, em 1972, um ensaio absolutamente biográfico sobre *The Waste Land*, intitulado “He Do The Police In Different Voices”, que remete ao nome do poema antes da famigerada revisão de Pound. Ainda que dominado por biografismos⁸³, o ensaio de Ellmann torna-se proeminente devido à discussão levantada em torno da relação Eliot/Pound. Em poucas palavras, Ellmann consegue fazer de *A Terra Desolada* uma obra formada literalmente de recortes, resultado das “seis mãos”⁸⁴ que trabalharam com afinco na reorganização do poema. Eliot, Pound e Vivien estabeleceram um processo de revisão eficaz, que deu ao poema sua aparência final:

A vida pessoal da qual saiu o poema de Eliot começava agora a ser vivida a sério. [...] Ezra Pound, que a conhecia bem [Vivien Eliot], ficou preocupado se a passagem em *A terra desolada* “*Meus nervos hoje estão mal. É, mal. Fique comigo. / Fale comigo. Por que você nunca fala? Fale. / No que você está pensando? Pensando no quê? No quê? / Nunca sei no que você está pensando. Pense.*” não seria fotográfica demais. Mas Vivien Eliot, que se ofereceu para comentar os versos do marido (e propôs dois versos excelentes para o diálogo meio apagado de “A game of chess”: “*Se você não gosta, então vá em frente*” e “*Por que se casou se não quer ter filhos?*”), marcou a mesma passagem com um “maravilhoso”⁸⁵.

Um poema fragmentário, recortado, mutilado, que conta com a participação direta e determinante de outros escritores – talvez seja essa a contribuição que Ellmann nos dá com o seu ensaio biográfico. Comprometendo a antiga noção de autoria individual, exclusiva, Eliot, representado na voz do crítico, corrobora a sua própria idéia de que a crítica literária

⁸³ O que não é de se estranhar, sendo Ellmann biógrafo de Oscar Wilde, James Joyce e Yeats.

⁸⁴ “Seis mãos”, ou seja, T. S. Eliot, Ezra Pound e Vivien Haigh-Wood, ou simplesmente Vivien Eliot. A questão da composição e revisão de *The Waste Land* voltará a ser posteriormente discutida, de maneira mais detalhada.

⁸⁵ ELLMANN, Richard. *Ao Longo do Rio Corrente: ensaios literários e biográficos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 89.

deve estar desprendida da noção de uma autoria totalitária, que domina o poema com seu “eu” transcendente e, assim, tirânico. Como Ellmann afirma, “[...] essencialmente, Pound podia fazer por Eliot o que Eliot não podia fazer por si mesmo. Houve uma certa reciprocidade [...]”⁸⁶. Na realidade, Eliot não achava que seu poema estava sendo depredado pelo outro poeta; pelo contrário, Eliot ofereceu *The Waste Land* a Pound, “o melhor artífice”⁸⁷, além de inverter os papéis anteriormente assumidos, ou seja, Eliot passou a ser também um dedicado crítico dos poemas do autor de *Os Cantos*.

Passando adiante, chegamos ao crítico/biógrafo A. D. Moody, que, entre outras fundamentais contribuições, editou, no ano de 1994, o livro *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, que contém uma coletânea de ensaios que contemplam diversos momentos da obra do escritor anglo-americano. Contudo, cabe aqui voltar a um momento anterior do crítico, mais precisamente ao ano de 1979, quando Moody publica o notável ensaio “A Cure for a Crisis of Civilisation?”, parte do livro *Thomas Stearns Eliot: a poet*. O texto do autor torna-se incontornável por abandonar de vez qualquer leitura unilateral de *The Waste Land*. Para Moody, juntamente com uma direção declinante, o poema oferece uma clara tentativa de encerrar o sofrimento dos que desejam o fim, e, dessa forma, não pode ser resumido a uma leitura estritamente negativista.

Além do título do ensaio, que deixa bem claro o que está por vir, Moody nos remete a toda uma tradição literária que se entregou à vontade de acabar com uma determinada aflição e de estar tranqüilo, enfim⁸⁸. Ora, T. S. Eliot – cujos ensaios críticos retornam sempre ao desejo de fundar uma tradição literária de língua inglesa – não abriria mão, por

⁸⁶ Idem, *Ibidem*, p. 93.

⁸⁷ *Il miglior fabbro*, dedicatória que abre o poema *The Waste Land*.

⁸⁸ Para Moody, a principal característica de poetas como Milton e Arnold está ligada a uma aspiração positiva, “[...] the wanting to cease to suffer”. MOODY, A. D. “A Cure for a Crisis of Civilisation?”, em Michael North (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. Op. cit., p. 241.

sua vez, de prosseguir com tal anseio catártico. Para Moody, a melhor poesia do século dezoito cultivou justamente esse desejo de liberdade, que consolaria o homem que sofre por paixões terrenas. Nesse sentido, o texto do crítico se pauta fundamentalmente no levantamento de dados correlativos a essa saga literária libertária. Com isso, Moody transforma a “terra desolada” em um território novamente ambíguo, repleto de conflitos irresolúveis:

This may become clear if we consider how *The Waste Land* is at once the fulfilment and the contradiction of the romantic tradition in English poetry. The wanting to cease to suffer, and to be at peace, pensive peace, is a main characteristic of the line of poetry which descends from Milton down to Arnold, to go no further⁸⁹.

Na mesma linha de Moody, Harriet Davidson, especialista nos estudos de gênero e nome que encerra esta lista, participa do já mencionado *The Cambridge Companion to T. S. Eliot* com o ensaio “Improper Desire: reading *The Waste Land*”, que, como o título indica, busca entender o diálogo entre o que ela chama de desejo “próprio” e desejo “impróprio”. Na visão de Davidson, *A Terra Desolada* pode ser lido como um poema sobre o “próprio” e o “impróprio” – instâncias que polarizam os conflitos, as contradições imaginadas por Eliot. De um lado, o “próprio”, ou melhor, o respeito pela tradição, o sistema referencial do poema, a intelectualidade conglomerada em *The Waste Land*. Do outro, o “impróprio”, isto é, a luxúria, a tentação, as guerras e as demais enfermidades que assolam a “terra devastada”. Ou seja, o poema de T. S. Eliot não permite uma leitura que reduza toda a maquinaria do território em questão:

⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p. 241.

The poem treats myth, history, art, and religion as subject to the same fragmentation, appropriation, and degradation as modern life – nothing transcends the effects of finitude and change brought by the regeneration of April. The strong binary oppositions in the poem between desert and water, emptiness and crowdedness, suggest that the barren waste can be read as different from, and in opposition to, the chaotic life in the poem, not as a metaphor for it⁹⁰.

No caso brasileiro, cabe retomar alguns dos trabalhos de Luiz Costa Lima e Ivan Junqueira, dois dos principais teóricos que aqui se voltaram para os estudos de T. S. Eliot e *The Waste Land*. O primeiro, interessado também frequentemente pelos livros de Conrad, aborda o famoso poema de Eliot repetidamente para descrever a situação da poética na modernidade, questionando a leitura dessa sob o prisma da “crise da representação”, como o faz, por exemplo, em *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*. É a partir de uma análise sistemática de *The Waste Land* que, no texto mencionado, Luiz Costa Lima chega à conclusão de que “[...] o modo de produção capitalista condena o poético a um círculo assim fechado, que, por outro lado, influencia seus especialistas a uma abordagem exclusivamente textual”⁹¹. Para o crítico, a produção capitalista seria responsável pelo impedimento da socialização das representações.

O segundo ensaísta, Ivan Junqueira, é provavelmente o maior responsável pela divulgação da poesia de T. S. Eliot no Brasil. Tradutor do poeta, Junqueira já assinou vários ensaios sobre Eliot, dentre os quais o conhecido “Eliot e a Poética do Fragmento”, que, aliás, acompanha quase todas as edições por ele vertidas para o português. No ensaio citado, o tradutor segue progressivamente os poemas de Eliot desde *Prufrock and other Observations* (1917) até os *Four Quartets*, em um percurso que muitas vezes se assemelha

⁹⁰ DAVIDSON, Harriet “Improper Desire: reading *The Waste Land*”, em A. David Moody (ed.). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. London: Cambridge University Press, 1994, p. 123.

⁹¹ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*. Op. cit., p. 230.

ao narrado por Dante em *A Divina Comédia*. Para Junqueira, a “poética do fragmento” consiste parcialmente no desenvolvimento de “um sutilíssimo processo de globalização literária que, mediante complexas operações mimético-metafóricas, vai aos poucos revitalizando o material ‘tomado por empréstimo’ a este ou àquele autor, de modo a torná-los ‘estranhamente eliotianos’[...]”⁹². Ou seja, insiste-se aqui na paródia como mecanismo intimamente ligado à poética de fragmentos de T. S. Eliot. Ao finalizar o ensaio, o crítico comenta que os *Quatro Quartetos* funcionam como condensação dos diversos momentos da poesia de Eliot, de modo a entendê-la de maneira progressiva – uma escalada de Prufrock aos Quartetos.

Concluída a exposição de algumas das leituras de *The Waste Land*, faz-se necessário, agora, imaginar um local para onde desviar a nossa atenção. Se todos esses teóricos contribuíram de fato para um novo entendimento dos versos de T. S. Eliot, qual o movimento que nos resta fazer? O que realizar desse percurso que, de certa forma, se oferece como um conteúdo fantasmático, aparentemente disposto a buscar estacionar esse poema que, depois de quase um século, continua deixando rastros que sempre resistem aos projetos lineares, centralizadores? De fato, *A Terra Desolada* permanece uma escritura aberta, que não se deixa capturar por leituras supostamente definitivas, ou por projetos meramente explicativos, cujo objetivo não passa de decodificar/resolver algo assumido como um quebra-cabeça.

Assim, em relação às releituras, não há dúvidas de que elas deram uma nova dimensão ao poema de Eliot. De uma perspectiva decadentista, os estudiosos passaram a sugerir a possibilidade do “próprio” nos versos de *The Waste Land*. No entanto, ainda que

⁹² JUNQUEIRA, Ivan. “Eliot e a Poética do Fragmento”, em T. S. Eliot. *Obra Completa, Vol. I – Poesia*. Op. cit., pp. 15 – 46.

admitam a complexidade do território em questão, os críticos abordados polarizaram, de certa maneira, toda a tensão ali retratada. Em poucas palavras, a crítica aderiu, em sua grande parte, a um modelo metafísico oposicionista, mais uma vez confiante nas velhas dualidades utilitárias: positividade/negatividade, continuidade/fragmentação, ceticismo/religiosidade, enfim, oposições conceituais que dissolvem tensões a fim de evitar desvios, conforme será mostrado à frente. Ao invés de ficar restrita a essa metafísica binária e anacrônica, talvez a crítica devesse também se concentrar em observar a dependência absoluta das estruturas arroladas, que torna inviável o desejo de polarizar os elementos de *The Waste Land*. Afinal de contas, conforme Derrida esclarece,

Estes conceitos são precisamente os que permitiram a exclusão da escritura: imagem ou representação, sensível e inteligível, natureza e cultura, natureza e técnica, etc. São solidários com toda a conceitualidade metafísica e em particular com uma determinação naturalista, objetivista e derivada da diferença entre o fora e o dentro⁹³.

Em 2005, Lawrence Rainey lança, de uma só vez, dois estudos sobre *The Waste Land*, intitulados, respectivamente, *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*⁹⁴ e *Revisiting The Waste Land*. Os livros foram recebidos pela comunidade acadêmica como as duas maiores contribuições sobre a obra de T. S. Eliot desde a publicação da edição fac-símile dos manuscritos, em 1971⁹⁵. Com efeito, em seu trabalho detetivesco, Rainey soluciona diversos dos mistérios acerca do contexto de publicação de *A Terra Desolada*, assim como tenta reconstituir a ordem de escritura das seções do poema,

⁹³ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 88.

⁹⁴ RAINEY, Lawrence. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. New Haven: Yale University Press, 2005.

⁹⁵ Edição que preserva as sugestões de Ezra Pound e Vivien Eliot, publicada apenas em 1971, contribuição de Valerie Eliot, segundo casamento do autor.

objeto que, até então, permanecia pouco estudado. Em particular, em um dos ensaios que compõem o segundo livro, Rainey trata de demonstrar as reviravoltas críticas que os versos de Eliot ocasionaram. Em sua opinião, *The Waste Land* permanece uma fonte prolífica para novas leituras. Na realidade, nesse movimento sinuoso, a “terra desolada” solicita um novo recomeço. E por onde recomeçar? Nas palavras de Rainey, “‘Immense. Magnificent. Terrible’⁹⁶. Yes, that will do as a starting point”⁹⁷.

⁹⁶ Comentário de John Peale Bishop (editor da *Vanity Fair* até 1922) ao deparar-se com os versos de Eliot.

⁹⁷ RAINEY, Lawrence. *Revisiting The Waste Land*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 128.

3 – VIDENTE MU(L)TILADO – RICOCHETEAR HISTÓRICO

*O que torna angustiante nosso esforço para ler não é a coexistência de interpretações diferentes; é, para cada tema, a possibilidade misteriosa de aparecer ora com um sentido negativo, ora com um sentido positivo*⁹⁸.

*Only through time time is conquered*⁹⁹.

Se os oxímoros são, dessa forma, indispensáveis para o processo de intercomunicação contínua verificável em *The Waste Land*, poderíamos, ao menos representativamente, lançar mão de conceitos (ou personagens conceituais, conforme os anteriormente destacados) que simbolizariam alguns desses conflitos antitéticos que tensionam o poema. Com efeito, se acompanharmos a discussão sustentada, torna-se fácil perceber que os versos de T. S. Eliot tentam colocar a máquina literária novamente em movimento, uma vez que distorcer definições (poderíamos pensar em um “poema-limite” – ruptura de espaços) significa também comprometer a durabilidade de qualquer sentido proposto, além de liberar novas possibilidades às formas apresentadas como naturais e irreduzíveis. Como argumenta Blanchot, “o autoconhecimento é um dos modos da nossa condenação: só nos elevamos graças a ela, mas somente ela nos impede de nos elevarmos”¹⁰⁰, ou seja, é especialmente a partir da reescritura que liberamos novas direções

⁹⁸ BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 14.

⁹⁹ ELIOT, T.S. *Obra Completa, Vol. I – Poesia*. Op. cit., pp. 336 – 337. Somente através do tempo é o tempo conquistado.

¹⁰⁰ BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Op. cit., p. 25.

aos jogos de linguagem que tanto interessam à atividade crítica¹⁰¹ – autoconhecimento (fronteiras estabelecidas) pode também significar imobilidade.

“Une exquise crise, fondamentale”¹⁰²: é com essas palavras que Mallarmé descreve a “crise do verso”. Paralelamente, em *A Ideologia da Estética*, Terry Eagleton assinala que o esquema mítico presente em obras como *The Waste Land* e *Ulysses* aponta o caos desprovido de significação e subjetividade, cuja intervenção permite a visualização de um traçado ordenador¹⁰³. Temos, pois, uma crise fundamental e um acompanhamento mitológico, responsável por constituir um leque de correspondências históricas, que, enfim, simbolizam a crise. Tirésias torna-se, portanto, figura essencial, já que comporta, pelo menos fisicamente, uma multiplicidade de direções (um tebano em meio à desorganização moderna).

Assim, com o intuito de operar dentro um campo conceitual ligado ao poema – campo esse que remeteria à disputa dual (descontrole que resulta da queda das demarcações tradicionais) anteriormente destacada –, seria auspicioso, se não imprescindível, fazer do vidente tebano Tirésias símbolo de um determinado encontro de opostos importante para *A Terra Desolada*. A escolha de Tirésias como personagem-chave para a comunhão (ou dissolução) de fronteiras que tensiona o poema é de fácil elucidação. Ao terminar o processo de revisão de *The Waste Land*, T. S. Eliot acrescentou uma série de notas que

¹⁰¹ Para Derrida, o conceito de *jogo* mantém-se para além de um plano opositivo, o que causa, como consequência, a inserção do acaso como elemento desintegrador. Em suas palavras, “o conceito de *jogo* anuncia [...], às portas da filosofia e para além dela, a unidade do acaso e da necessidade num cálculo sem fim”. DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Op. cit., p. 38.

¹⁰² MALLARMÉ, Stéphane. *Ouvres Completes*. Paris: Gallinard, 1945 (1984), p. 360.

¹⁰³ EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 322.

tornavam explícitas algumas das referências por ele utilizadas na elaboração do poema¹⁰⁴.

Dentre essas notas, encontra-se a seguinte observação sobre a figura do profeta andrógino:

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem¹⁰⁵.

“O que Tirésias vê, a rigor, é a substância do poema”. Em vista disso, se o poema de T. S. Eliot é, conforme foi observado, um território conflituoso – congregação de antíteses –, que outro personagem (conceitual) poderia mais bem representá-lo senão um adivinho estilhaçado? Independente da validade do comentário do autor (pois há uma longa discussão acerca da centralidade de Tirésias em *The Waste Land*), pretende-se, neste momento, debater a imagem de Tirésias no poema como concepção de um sítio em combate incessante, ou, repetindo, de um espaço que agrega tensões.

Nos versos de T. S. Eliot, Tirésias surge como o único “personagem” capaz de dizer “Eu”, de se afirmar como sujeito em um local dominado por uma gama infindável de autômatos. Sem nos retermos na discussão sobre a nota de Eliot (centro do poema ou não), já que é difícil acreditar que Tirésias transcende a realidade que o cerca e da qual ele faz objeto de discurso, cabe reconstituir o modo como o vidente adquiriu seus poderes

¹⁰⁴ As notas de T. S. Eliot foram incluídas no próprio corpo de *The Waste Land*. Portanto, sobre a questão do espaço autoral, ver Michel Foucault, “O Que é um Autor” em *Ditos & Escritos III*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 264 – 298.

¹⁰⁵ ELIOT, T.S. *Obra Completa, Vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 170. 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 zarolho, 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, a rigor, é a substância do poema.

divinatórios, uma vez que o mito, tal como narrado pela mitologia grega, estabelece um paralelo importante com as experiências-limite que nos interessam no momento. A partir da retomada do mito, será mais simples demonstrar o modo como a androginia transforma-se no campo das ambigüidades – espaço tensionado. Para Mircea Eliade, especialista no estudo de mitos e religiões,

Entre os escritores decadentes, o andrógino é compreendido unicamente como um hermafrodita no qual os dois sexos coexistem anatômica e fisiologicamente. Trata-se não de uma plenitude devida à fusão dos sexos, mas de uma superabundância de possibilidades eróticas. Não se trata do aparecimento de um novo tipo de humanidade, na qual a fusão dos sexos produziria uma nova consciência, mas de uma suposta perfeição sensual, resultante da presença ativa dos dois sexos¹⁰⁶.

Curiosamente, o mito de Tirésias nos lança exatamente a uma sensualidade transbordante, “resultante da presença ativa dos dois sexos”. De modo geral, são duas as narrativas que remontam à origem da habilidade profética de Tirésias, decorrente sempre de uma sorte de invasão a um circuito regido por divindades. O primeiro relato sobre o vaticinador, versão menos difundida, defende a hipótese de que “Tirésias, em sua juventude, vira, por acaso, Minerva (Atenas) se banhando. Furiosa, a deusa privou-o da visão, porém mais tarde, abrandando-se, concedeu-lhe, como compensação, o conhecimento dos acontecimentos futuros”¹⁰⁷. Ao penetrar no segredo mais oculto da deusa, o jovem Tirésias, inexperiente, avança em um território perigoso, que não lhe pertence, o que ocasiona, nesse sentido, seu seccionamento físico. O corte é, por sua vez, símbolo da experiência, uma vez que conhecer implica jogar com os riscos oferecidos pelo acaso.

¹⁰⁶ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 102.

¹⁰⁷ BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 221.

Vale a pena fazer uma breve consideração sobre essa primeira versão a respeito da metamorfose pela qual o jovem Tirésias passou. Conforme a mitologia grega nos relata, há uma série de outras narrativas acerca de mortais que visualizaram os deuses sem sua roupagem magnânima. Porém, há uma particularidade no caso de Tirésias: não foi uma deusa qualquer que ele desnudou, mas sim Atenas, que sempre manteve a maior discrição, o maior sigilo, quanto à nudez de seu corpo. Apesar de manter contato próximo com mortais, Atenas raramente revela-se por inteiro, receando ser finalmente identificada. Evidentemente, Atenas reserva um segredo físico, cuja revelação acarreta a cegueira de Tirésias. Alguns estudos sobre “as experiências de Tirésias”, como o de Nicole Loraux, afirmam que o segredo que Atenas reserva é justamente sua bissexualidade. Sobre essa hipótese, Loraux comenta:

Athena never looks at herself in a mirror? The reason is that she hated the mirror of the waters. One day, playing the flute, which she had just invented, she beheld her image on the water and saw her face disfigured like the Gorgon¹⁰⁸. The goddess who enchants the philologists because – they innocently say – “she is a woman and it is as if she were a man” [...] ¹⁰⁹.

O relato mais conhecido sobre o mito, porém, sugere uma hipótese relativamente diferente acerca do profeta dotado de vaticínio. No passado, durante o período de sua prova de caráter iniciático (ritual de passagem da juventude para a vida adulta - dokmacia), Tirésias havia avistado duas serpentes acasalando, acopladas no que poderia ser lido como um “ato de amor”. O jovem, para se divertir, golpeia fatalmente a serpente fêmea, transformando-se, no entanto, como resultado da prática impiedosa, em uma mulher. Sete

¹⁰⁸ Medusa.

¹⁰⁹ LORAUX, Nicole. *The Experiences of Tiresias: the feminine and the greek man*. New Jersey: Princeton University Press, 1995, p. 217.

anos após o episódio, ele se depara novamente com uma cena idêntica: um casal de serpentes cruzando. Dessa vez, invertendo a operação anterior, Tirésias ataca decididamente a serpente macho, ato esse que fez com que o jovem recuperasse automaticamente sua forma masculina. Tal como no primeiro relato, ao invadir um espaço que não lhe cabe, Tirésias sofre transformações indeléveis, que marcarão sua vida para sempre. O fato é que, após sua metamorfose, Tirésias torna-se uma pessoa célebre, pois possuía ampla experiência sexual. Segundo Donaldo Schuler,

Ao intervir na natureza, o homem sofre restrições. Tirésias é ferido pela divisão que impõe. O seccionador é seccionado. Tirésias torna-se sábio, aprendendo a conviver com o corte, a impotência, a morte. A sabedoria é resultado de paciente mover-se esperançoso entre perdas e ganhos. A sabedoria desenvolve-se no bojo da espera, à espreita do momento oportuno, do gozo calculado¹¹⁰.

A fama de Tirésias se espalha e, certa vez, convocado por Zeus e Hera para expor suas experiências resultantes de ambas as sexualidades, Tirésias coloca-se, inocentemente, em situação de risco. Zeus e Hera discutiam sobre assuntos sexuais com a finalidade de descobrir qual sexo desfrutava de maior prazer durante o ato sexual. Sobre a questão, ninguém melhor que Tirésias para fazer uma exposição precisa, pois, como era de conhecimento geral, ele entendia bem tanto o homem quanto a mulher. Em seu atrevido parecer, Tirésias, imprudentemente, responde que, havendo a possibilidade de dividir o prazer sexual em dez partes, nove décimos de gozo iriam para a mulher e apenas um décimo para o homem. Hera, irritada ao ouvir a resposta, cega Tirésias, acreditando que a superioridade masculina estava naquele momento sendo defendida (o homem como causa

¹¹⁰ SCHULER, Donaldo. *Narciso Errante*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 47.

eficaz do prazer feminino). Zeus, para compensar os danos, concedeu-lhe o dom da profecia, além de permitir-lhe viver por sete gerações humanas.

A partir do momento em que Tirésias se torna ponto de chegada de experiências por vezes contrárias (uma vida heterogênea), admite-se a suposição de que tratamos agora de uma certa estética do sublime. A essa questão, o livro *Lições Sobre a Analítica do Sublime* responde claramente. No livro, Lyotard apóia a idéia de que o sublime retrata um confronto de partes (faculdades) “opostas”. Ainda assim, esse confronto “não significa que as duas partes não se entendam. Ele requer que cada uma conheça o idioma da outra (forma, idéia), se bem que ela não possa satisfazer ao seu pedido com os meios de seu próprio idioma”¹¹¹. Ora, se o sublime é conhecimento de duas partes (convívio com a aporia), o seccionamento físico de Tirésias faz com que ele se apresente como um “personagem sublime”. O que nos interessa, logicamente, é o corte que o coloca nessa posição. Sobre o sublime e tais traços contrários em comunhão, Philippe Lacoue-Labarthe atesta:

A sublimidade é legível na “contradição de traços”, que significa (mediatamente), e assim mesmo presente, a “calma na dor”, a dignidade. Mas a contradição, nesse caso, está perfeitamente *adequada* ao que se trata de apresentar, ou seja, precisamente um conflito: entre sensível e supra-sensível, entre um “poderoso interesse” da “faculdade de desejar” (a dor é somente um efeito entre outros) e a liberdade¹¹².

Em *S/Z*¹¹³, análise pós-estrutural da novela *Sarrasine* de Balzac, Barthes coloca em prática a idéia de seccionar o texto em diversas partes para poder liberá-lo de uma enganosa unidade dos significados. É óbvio o paralelo entre o exame barthesiano e a escolha de

¹¹¹ LYOTARD, Jean-François. *Lições Sobre a Analítica do Sublime*. São Paulo: Papirus, 1993, p. 143 – 144.

¹¹² LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 244.

¹¹³ BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

Tirésias como objeto neste momento. No livro, Barthes trabalha a partir de zonas de leitura, isto é, recortes demarcados dentro do próprio texto, com a finalidade de interromper a narrativa e recriá-la sempre que julgar conveniente. Sendo o corte, então, significativo do ato criativo, da crise e do terreno das multiplicidades, nada melhor que o aparecimento de um personagem “cortado” como núcleo da narrativa¹¹⁴. A escolha da novela *Sarrasine*, motivada, de acordo com Barthes, pelo desejo de analisar um texto curto, parece, ainda assim, bastante sugestiva: Zambinella, tal qual a investigação empreendida pelo autor, dá margem a diversas interpretações – a androginia é a fissura criativa. *S/Z* – fratura.

De acordo com Deleuze, em *Crítica e Clínica* (dessa vez no ensaio intitulado “Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos”), o símbolo “está ligado ao oráculo, que proporcionava imagens turbilhonantes [...]; o símbolo é o pensamento do fluxo”, contrário a um processo estritamente racional e linear¹¹⁵. Não há dúvida, Tirésias aparece em *The Waste Land* como um turbilhão de imagens e referências de caráter historiográfico, pois, ao que parece, seu trajeto iniciático é pleno de experiências catárticas. O vidente, tal como descrito na terceira seção do poema de Eliot (intitulada *What the Thunder Said*¹¹⁶), é aquele que já “sofrera tudo”, quem, por já ter caminhado “por entre os mortos mais sepultos”, (re)conhece tudo que antes “fora ensinado nessa cama ou divã”. Por fim, tendo sentado “ao pé dos muros de Tebas”¹¹⁷, Tirésias antevê tudo que está por vir.

¹¹⁴ Procedimento parecido também foi adotado por Barthes no ensaio “Análise Textual de um Conto de Edgar Poe”, em BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 303 – 339.

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Op. cit., p. 59.

¹¹⁶ *O Que Disse o Trovão*, seção na qual o profeta Tirésias manifesta-se como testemunha – espécie de *Peeping Tom*, observador ambíguo – de aventuras sexuais.

¹¹⁷ ELIOT, T.S. *Obra Completa, Vol. I – Poesia*. Op. cit., pp. 154 – 155. (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).

Em adição às práticas visionárias, Tirésias é retratado em *The Waste Land* como o cego que palpita (literal e metaforicamente) entre duas vidas¹¹⁸, que se encontra entre a vida e a morte – em um território fronteiro –, isso se não lançarmos mão da expressão “entre-lugar”. Junta-se aos espaços-limite a passagem do mito que narra o modo como o vidente transformou-se, primeiramente, de homem para mulher e, sete anos depois, de mulher para homem, adquirindo, pois, a capacidade de entender como ninguém ambos os sexos. No poema, assim como na mitologia grega, Tirésias é o cego que pode ver, “cego com tetas engelhadas”. Entretanto, como se não bastasse, T. S. Eliot transfigura novamente o traço corporal do vidente, uma vez que Tirésias, ao ser descrito como um “velho de tetas estriadas” (em inglês, *old man with wrinkled dugs*), ganha uma certa animalidade, já que *dugs* (“tetas”) é palavra utilizada para classificar animais, assumindo, então, uma tonalidade pejorativa. Seguindo com a conceituação de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*,

Dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha. Que ele tem seus modos de matilha, mais do que características, mesmo que caiba fazer distinções dentro desses modos. É esse o ponto em que o homem tem a ver com o animal. Não nos tornamos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio do fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós¹¹⁹?

O olhar de Tirésias denuncia um fascínio pela mecanização do ato sexual; relações como puro dispêndio, esgotamento de energia. Como observador misterioso, o adivinho traduz uma obsessão “pela matilha”, ou melhor, uma angústia perante a falência das trocas afetivas. Em outras palavras, a multiplicidade (choque histórico, presente e passado) que

¹¹⁸ Idem, *Ibidem*, pp. 152 – 153. I Tirésias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts, can see.

¹¹⁹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. IV*. São Paulo: Editora 34, 1997, p 20.

habita Tirésias vê a ameaça que a uniformização dos corpos representa. A manipulação histórica que o vidente simula não está ali presente apenas para afirmar a sua identidade, ou seja, não se trata aqui de acreditar que Tirésias situa-se em uma posição superior em relação aos outros habitantes da “terra desolada”. Antes, o vidente parece mais um sintoma/diagnóstico (um “para-além” do indivíduo) do território por ele ocupado. Como Deleuze expõe em *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, “[...] que cada indivíduo só expresse claramente apenas uma parte do mundo real é algo que decorre da definição real: ele expressa claramente a região determinada pelas suas singularidades constituintes”¹²⁰. Foucault também se manifesta sobre o tema:

Certamente a história há muito tempo não procura mais compreender os acontecimentos por um jogo de causas e efeitos na unidade informe de um grande devir, vagamente homogêneo ou rigidamente organizado; mas não é para reencontrar estruturas anteriores, estranhas, hostis ao acontecimento. É para estabelecer as séries diversas, entrecruzadas, divergentes muitas vezes, mas não autônomas, que permitem circunscrever o “lugar” do acontecimento, as margens de sua contingência, as condições de sua aparição¹²¹.

A identificação pessoal de Tirésias em *The Waste Land* – único a afirma sua identidade (“Eu”) – não está como um posicionamento do vidente no que seria um “tempo presente”. Em princípio, poderíamos crer que, ao surgir fundamentalmente como um cúmplice secreto, Tirésias ultrapassaria a terra por ele denunciada. Porém, é claro, o profeta equivale a uma aparição mu(1)tilada, ou, na terminologia derridiana, uma sorte de “ricochetear” histórico. Para Derrida, essa afirmação de um tempo presente absoluto (absolutamente presente) não se daria senão em um discurso indireto, que contaria com um

¹²⁰ DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 1991, p. 110.

¹²¹ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 56.

predomínio discursivo estritamente ficcional: “il ne s’avance dans le langage que par une sorte de ricochet”¹²². Tirésias, como uma aparição certamente mitológica, atinge o presente (o presente “improvável”) de maneira indireta, no que se poderia chamar de resvalo ou ricochete – contorno, enfim.

E assim, através de dobras históricas (porém de forma alguma historicistas), Tirésias circunscreve-se em um plano barroco, ganhando, agora, cores conflituosas. Quanto às análises anteriores de Tirésias em *A Terra Desolada* – que, apesar de inúmeras, giravam costumeiramente em torno do mesmo eixo, a saber, a questão da centralidade do *clairvoyant* no poema (notas de Eliot) –, a crítica reconheceu sim a participação efetiva de um corpo dual e fragmentado. O problema é que, motivadas pela presença de rudimentos antitéticos, as leituras deixaram-se levar por uma polarização dos conflitos, como se, ainda que multidimensional, o corpo de Tirésias pudesse ser reduzido a uma força polarizadora. Em outras palavras, é como se a crítica não reconhecesse que o vidente, muito mais que antitético (pólos), é um ponto de convergência de experiências múltiplas, às vezes contrárias, e, na maioria dos casos, irreconciliáveis. O próprio viajar histórico de Tirésias transforma-se em uma disputa dual entre presente e passado.

Na verdade, entretanto, Tirésias é um ser (a)histórico, e o jogo de palavras faz-se justo neste momento. Ou seja, o corpo mutilado do profeta é transportado historicamente a todo o momento, não só de maneira antilinear, mas de modo a entrecruzar linhas, pontos de convergência e divergência, em uma só palavra, delinear agenciamentos históricos. O teor fragmentário que circunda Tirésias simboliza a transposição de eventos – eventos esses que não ocorrem de maneira circular, mas sim em uma oscilação espiralada. Em suma, o cego que pode “ver”, o “homem-mulher”, profeta, dono de uma “vida-morte” em suspensão,

¹²² DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 336.

pode ser visto como um monumento barroco de constante reatualização, capaz de estabelecer um prognóstico sintomático de um tempo, impossibilitado, porém, de escapar das próprias previsões. Tirésias: coletor; personagem-conceitual; sintoma de um ou vários tempos. Reunião dos contrários, *coincidentia oppositorum*.

[...] Até o ponto em que um ato (ou um objeto) adquire uma determinada realidade, por intermédio da repetição de certos gestos paradigmáticos, e só assim consegue adquiri-la, verifica-se uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da “história”; e aquele que reproduz o gesto exemplar vê-se desse modo transportado para a época mítica [...] ¹²³.

[...] não se trata de um conhecimento “exterior”, “abstrato”, mas de um conhecimento que é “vivido” ritualmente, quer narrado cerimonialmente o mito, quer efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação. [...] de uma maneira ou de outra, “vive-se” o mito no sentido em que se fica imbuído da força sagrada e exaltante dos acontecimentos evocados reatualizados ¹²⁴.

Para finalizar, lancemos um último olhar sobre o debate ligado à única aparição do pronome pessoal “Eu” ao longo das cinco seções que arquitetam esse caleidoscópio mítico, histórico e literário chamado *The Waste Land*. A identificação (“Eu”) certamente coloca Tirésias em uma posição de destaque, ao menos como aquele que pode diagnosticar certas doenças que devastam a “terra gasta”. Mas, sem reduzi-lo a um outro peregrino qualquer dentre essa massa de autômatos, Tirésias permanece, ainda assim, preso a uma rede de interconexões estabelecida dentro do poema. O “Eu” de Tirésias conserva-se atado a uma representatividade não-transcendente, cuja presença na “terra desolada” agrupa as demais aparições apenas dentro de um conjunto simbólico. Nas palavras de Lyotard, quando comenta sobre a “apercepção transcendental”,

¹²³ ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992, p. 38.

¹²⁴ ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1963, p. 23.

O Eu representa de fato uma unidade última, talvez vazia, mas pelo menos capaz de agrupar o diverso sob sua autoridade e, sobretudo, de refleti-lo como um espelho, portanto de dele tomar consciência e conhecimento. Se agora estimarmos que a faculdade que age na apercepção transcendental é a imaginação, não se tem mais necessidade de um Eu para efetuar a síntese geral¹²⁵.

O que Tirésias vê é equivalente, de certo modo, às limitações de sua própria visão, ou seja, o que Tirésias vê é, também, o que ele não pode ver. Seu conhecimento peculiar, que lhe permite esboçar os principais aspectos do território em que se localiza, não promove a resolução da cena, e ver passa a ser cegar-se. O padrão histórico-literário se repete: Tirésias denuncia o futuro de Édipo, mas a revelação nada mais faz do que tornar visível o inevitável. Londres é mapeada pelo cego, e as narrativas apenas exibem o que já fora denunciado pelo profeta. Assim, tal como em Tebas, Tirésias limita-se a uma exposição, e a cegueira, que permite momentaneamente ver, volta a ser cegueira, momento no qual se percebe que a cidade permanece agindo de acordo com seus padrões recorrentes. Nesse sentido, as múltiplas metamorfoses de Tirésias retornam a um ponto de saída, uma vez que, depois de nomeada a “cidade irreal”, resta o silêncio de todos, inclusive o do profeta. Tirésias conhece as sagas, mas delas participa como um habitante entre tantos outros. Pois, afinal de contas – drama hamletiano –, como objetivar o que se sabe?

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 one bold stare,
 One of the low on whom assurance sits

¹²⁵ LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações: lei, forma e acontecimento*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 58.

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 unreproved, 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...¹²⁶

¹²⁶ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 152 – 155. Eu, Tirésias, um velho de tetas enrugadas, / 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 fora ensinado nessa cama ou divã, / Eu que me sentei ao pé dos muros de Tebas / 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 . . .

4 – FRAGMENTOS E RUÍNAS

*These fragments I have shored against my
ruins*¹²⁷

Em *A Aventura Semiológica*, mais precisamente na “Análise Textual de um Conto de Edgar Poe”, Barthes diferencia a *análise estrutural* do que seria uma *análise textual*. Para o autor, a primeira está ligada, logicamente, à tentativa de descrever a estrutura de uma obra, ao passo que a segunda, por sua vez, objetiva recortar o texto, observar sentidos, avançar lentamente na escritura e, por fim, deixar em suspenso os sentidos resultantes do levantamento feito. Ou seja, a *análise textual* é, para Barthes, “uma *travessia* do texto”, pois, afinal de contas, tem por meta “chegar a conceber, a imaginar, a viver o plural do texto, a abertura da significância”¹²⁸. Fica claro que, em vez de encontrar *um* sentido, tal análise “explode” e “dispersa” o texto, sem a pretensão de reunir os pedaços que derivam dessa intervenção.

Minar o texto – indicar zonas de leitura – ocasiona, desse modo, a fragmentação de um texto (antes) tutor, que, ao se tornar (novamente) multifacetado, impede a manifestação de uma investida totalizante. É certo que, fragmentada, a escritura contenta-se com o que poderia ser chamada de uma “verdade lúdica” textual, visto que, abandonado o traçado generalizante da leitura conclusiva, os impasses da crítica passam a ser retrato de um movimento perpétuo. Barthes, por sinal, fala que o fragmento implica “um gozo imediato: é

¹²⁷ Um dos versos finais de *What the Thunder Said*, última seção de *The Waste Land*: Com tais fragmentos foi que escorei minhas ruínas. ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 166 – 167.

¹²⁸ BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Op. cit., p. 305.

um fantasma de discurso, uma abertura de desejo"¹²⁹, ou seja, o fragmento permite que o prazer da leitura não fique reduzido a "um descanso cujo papel seria subsidiário"¹³⁰, liberando, pois, a ocorrência de uma *dépense improductive* (“despesa improdutivo”).

Dito de outro modo, a atividade literária aproxima-se da experiência de Orfeu, e daí deriva o que poderíamos receber como uma espécie de “desonestidade” do ato crítico, pois podemos somente “evocar” o real, sem jamais efetivamente alcançá-lo. Segundo Blanchot, “só se é bem-sucedido fracassando”¹³¹, pois fracassar já nada significa – brilhar mais no momento em que está prestes a morrer, eis a fatalidade do desejo criativo. Se o sentido final sempre nos escapa, fazendo da própria busca por significações uma conversa infinita com o texto, acabamos nos acostumando com a ininterrupção da fuga, o que torna a diferença – a forçosa e necessária diferença – a comunicação entre o “outro” e o “mesmo”. A verdade é que, por mais que a atividade crítica busque uma aproximação (“reconduzir” posições) entre entendimentos paralelos, ela acaba por receber o “outro” como um diferenciar imperativo. Para Blanchot,

[...] falar é certamente reconduzir o outro ao mesmo, na busca de uma palavra mediadora, mas é também, primeiramente, tentar acolher o outro como outro e o estranho como estranho, outrem pois em sua irredutível diferença, em sua estranheza infinita, estranheza (vazia) tal que apenas uma descontinuidade essencial pode preservar a afirmação que lhe é própria¹³².

Essa obra (inter)rompida, fruto da aventura da diferença juntamente com as constantes quebras (descontinuidades) da escritura, chama a atenção para os textos

¹²⁹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 102.

¹³⁰ BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 28. Para Bataille, trata-se de uma insuficiência do princípio de utilidade clássica. Reconhece-se o direito de adquirir, de conservar e de consumir, mas o princípio da “despesa improdutivo”, o prazer, é excluído.

¹³¹ BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Op. cit., p. 218.

¹³² BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 141.

quebradiços de Heráclito, como o próprio Blanchot coloca no final do ensaio “Uma Palavra Plural”. Em *Heráclito e seu (dis)curso*, Donaldo Schüller nota que, apesar de escrever por vezes através de fragmentos de aforismos, a escritura de Heráclito foi forte o suficiente para atravessar séculos, resultado parcial da alta mobilidade de seu jogo discursivo. Se observarmos bem, o que Schüller está querendo nos dizer é que os aforismos são absolutamente inventivos, pois apresentam uma alta capacidade associativa. O fragmento fragmenta-se a todo o momento, como parte de um jogo de livre associação, cujo resultado é a recombinação de trajetos diferentes. Assim sendo, “não apagamos as marcas do lugar em que estamos. Nossa situação no tempo e no espaço faz a diferença. Ao diferir conferimos. A diferença faz-nos falar”¹³³.

Finalmente, se o objetivo deste trabalho é se afastar das leituras explicativas de *The Waste Land*, ou melhor, se a presente investigação se propõe a privilegiar e dar mobilidade aos versos de T. S. Eliot, em oposição ao tratamento avaliativo com que a crítica costuma abordar o poema, quem sabe a melhor forma de fazê-lo seja através de recortes (notas), elementos isolados, que desde já apontariam a inviabilidade de uma leitura absolutamente progressiva e, por fim, conclusiva. Somente através de zonas de leitura, ao que parece, poderemos dar nova vida ao espectro sêmico que todo texto, ainda que momentaneamente paralisado, comporta. Jonathan Culler, no texto “Em Defesa da Sobreinterpretação”, verifica que “muitas das mais interessantes formas da crítica moderna não perguntam o que visa a obra mas o que esqueceu ela, não interrogam o que a obra diz mas aquilo que ela

¹³³ SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2000, p. 11.

considera adquirido”¹³⁴. É nessa direção que este trabalho pretende operar: retornando aos esquecimentos e confrontando as garantias.

Segundo Barthes, pois, qualquer análise que se inicia pede, necessariamente, antes de tudo, “uma primeira visão semântica (do conteúdo), quer temática, quer simbólica ou ideológica”¹³⁵. O fato é que, em seu ponto de partida, a investigação nos coloca frente a frente com a velha (porém indispensável) questão: “Por onde (re)começar?”. Como uma resposta viável, observa-se que qualquer empresa crítica exige, de saída, a apresentação de algum código (de um “conteúdo programático”) com o qual já estamos familiarizados, para então, com o decorrer do processo, podermos propor novos movimentos. Em virtude disso, pode-se pensar em uma certa condensação inicial dos sentidos, que, contudo, não inviabiliza a abertura posterior da análise, uma vez que, com o avançar da atividade formal, somos obrigados, ao mesmo tempo, a abandonar (ainda que gradativamente) os primeiros conteúdos.

A presente investigação poderia partir, então, da suposição de que *The Waste Land* pode ser lido como um poema-limite que preserva espaços tensionados, conforme sugerido já nos capítulos anteriores. Iniciando através desse “código” – que de fato tem sido trabalhado até o momento, tornando-se, portanto, familiar –, poderemos prosseguir com a *análise textual*, sem nos deixarmos guiar, ainda assim, por algum compromisso interpretativo estabelecido de antemão. Na realidade, o procedimento fragmentário aqui adotado nos reserva surpresas características de uma leitura que, por ser “desatenta”, acaba tropeçando acidentalmente em diferenciações relevantes. E, se o roteiro ainda não se oferece de todo preparado, a seqüência naturalizada do poema (seções I, II, III, IV e V) não

¹³⁴ CULLER, Jonathan. “Em Defesa da Sobreinterpretação”, em COLLINI, Stefan (org.). *Interpretação e Sobreinterpretação*. Lisboa: Presença, 1993, p. 102.

¹³⁵ BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura*. Op. cit., p. 86.

precisa ser tomada como inabalável; se seguida, não funciona como um eixo articulador, mas sim como um local primeiro de dispersão. A própria numeração dos fragmentos não significa uma linha progressiva, mas sim um ponto de localização na escritura.

(1) *The Waste Land*. "Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Sibilla ti qeheiz; respondebat illa: apoqanein qelw"¹³⁶.

For Ezra Pound *il miglior fabbro*. **Título, epígrafe e dedicatória:** se verificarmos a versão fac-símile do poema, liberada por Valerie Eliot em 1971, percebemos que, ao que se saiba, *The Waste Land* abre com duas consideráveis trocas, resultantes da já aludida revisão encabeçada por Vivien Eliot e Ezra Pound¹³⁷. Sabe-se que, em sua versão anterior, o poema de Eliot intitulava-se *He Do the Police in Different Voices*¹³⁸, citação de *Our Mutual Friend*, romance de Dickens. Comenta-se que, na realidade, a substituição talvez tenha sido resultado de diálogos entre Eliot e Vivien; porém, independente disso, vale lembrar que há uma interferência tranqüila naquilo que seria a versão inicial do texto. Junta-se a isso uma segunda mudança, dessa vez indicada por Ezra Pound, que acreditava que a epígrafe anterior do poema não sustentava o seu próprio peso¹³⁹. Aliás, sobre a discussão a respeito da troca empreendida por Eliot, é vastíssimo o material disponível¹⁴⁰.

¹³⁶ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., p. 137. "Pois com meus próprios olhos vi em Cuma a Sibila suspensa dentro de uma ampola, e quando as crianças lhe diziam: 'Sibila, o que queres?'; ela respondia: 'Quero morrer'".

¹³⁷ ELIOT, T. S. *The Waste Land: a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, INC., 1971, pp. 3 – 149.

¹³⁸ "Ele Lê a Seção Policial Encenando Diversas Vozes".

¹³⁹ A epígrafe inicial reportava-se ao livro *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, mais especificamente à passagem em que o capitão Kurtz, após visualizar a devastação ocasionada por sua expedição, proclama: "The horror! The horror!". Em seu comentário, Pound declara: "I doubt if Conrad is weighty enough to stand the citation". ELIOT, T. S. *The Waste Land: a facsimile* (...).Op. cit., p. 125.

¹⁴⁰ Ver, por exemplo, o levantamento bibliográfico realizado no segundo capítulo do presente trabalho.

O que aqui nos interessa é que tais trocas apontam um determinado intercâmbio de idéias, cujos ajustes nos fazem repensar a questão da autonomia autoral, além de, já de início, nos remeter a um espaço em habitual redistribuição. Foucault, na conferência *O Que é um Autor*, já marca a dificuldade de atribuir discursos diversos a um único sujeito: "[...] mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro, uma nota de lavanderia: obra ou não?¹⁴¹". Não se trata de afirmar que Eliot teve seu campo autoral invadido incondicionalmente, pois todas as sugestões de Vivien e Pound, antes de acatadas, passavam pelo seu aval. O fundamental é comentar que, para o autor de *The Waste Land*, nenhuma obra é decorrente do labor de um indivíduo isolado em sua masmorra – a própria rede intertextual do poema, inclusive, parece assim nos dizer.

E, ao tomarmos a obra crítica de Eliot, percebemos que não é preciso ir muito longe para entender a facilidade com que o autor encara manifestações “alheias” em seus versos. Em “A Função da Crítica”, escrito em 1923, Eliot explana que “há algo exterior ao artista a que ele deve obediência, uma devoção à qual precisa submeter-se e sacrificar-se a fim de que possa conquistar sua posição única”¹⁴². Eliot fala, é lógico, das alusões que encontramos em seus versos, que simbolizam uma certa “dívida” para com a tradição literária passada. Todavia, pode-se pensar, de forma análoga, na participação de Vivien e Pound, uma vez que Eliot parece estar nos dizendo que agora não é mais viável imaginar um artista categoricamente independente dos demais literatos, ou seja, um escritor auto-suficiente passou a ser algo pouco provável, senão impossível.

¹⁴¹ FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III*. Op. cit., p. 270.

¹⁴² ELIOT, T. S. *Ensaio*. Op. cit., p. 50.

As considerações de Pound são, como Eliot afirmou em inúmeras ocasiões, de caráter estrutural. Antes da revisão, *The Waste Land* apresentava-se, segundo Eliot, *structureless*, ou seja, Pound conferiu ao poema, após sugerir um corte de quase metade dos versos, um determinado “plano” que governaria as seções. Em suas publicações datadas de 2005, Lawrence Rainey destaca passagens de cartas escritas por Eliot nas quais o poeta demonstra um conforto surpreendente (ou não) em relação aos cortes indicados pelo seu “grande artífice”¹⁴³. Com efeito, essa relativa calma perante o apagamento da totalidade da escritura, que diz respeito à ação suplementária coordenada pelas “mãos de outrem”¹⁴⁴, parece recorrente nos escritores vanguardistas do início do século, principalmente nos textos de Eliot, Joyce e Ezra Pound. Com isso, o texto perde sua forma naturalizada, denunciando-se toda vez que é “assaltado” pelo leitor ou por outras vozes que (sempre) se manifestam, ainda que como resultado de um acaso participativo.

Quanto à epígrafe e ao título do poema, tal como ficaram na versão final de *The Waste Land*, é válido fazer algumas anotações, principalmente em direção ao que se entende como um conflito em suspenso. Tanto a epígrafe, retirada de Petrônio, quanto o título do poema, que nos lança ao texto de Jessie Weston *From Ritual to Romance*, tratam de um tempo imóvel que deterioraria a “terra moderna”. A Sibila, presa entre a vida eterna e um corpo duradouro porém decadente, deseja, acima de tudo, a passagem do tempo, ou melhor, a morte – o fim que antecede um novo início. De fato, o título *A Terra Desolada* pode ser lido como símbolo de um tempo que não se renova, fazendo com que os mortos não sejam enterrados, e, assim, impedindo a renovação do solo. Para Maffesoli, o *Angelus*

¹⁴³ Ver, por exemplo, RAINEY, Lawrence. *The Annotated Waste Land* (...).Op. cit., pp. 38 – 39.

¹⁴⁴ Para Derrida, o suplemento “sempre será mexer a língua ou agir pelas mãos de outrem”, “um movimento dividido mas coerente”. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Op. cit., p. 174.

novus de Klee¹⁴⁵ desenha um “vão imóvel”, que, guardadas as proporções, seria um ótimo retrato para o poema de T. S. Eliot em sua tentativa de representar o “espírito de um tempo”: “Pássaro em movimento para o futuro, com o olhar voltado para trás. Eis aí uma ação em suspenso, uma não-ação dinâmica que pode servir de ilustração a esse arraigamento no presente que, às vezes, é a marca essencial do espírito do tempo”¹⁴⁶.

(2) *The Burial of the Dead. April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain*¹⁴⁷. **Título (I) e versos 1 – 4:** os versos finais de *A Canção de Amor de J. Alfred. Prufrock* referem-se, como já focalizado em capítulo precedente, ao canto das sereias¹⁴⁸. O tormento de Prufrock – que, para se proteger de um provável desentendimento, recusa-se a agir instintivamente – faz com que o canto das sereias (esse canto hipnótico) seja, ainda que ameaçador, desejado. Vale notar que, curiosamente, o caos interior do personagem poderia ser amenizado justamente pela “visão do belo”, representada, nesse caso, pelo poder sedutor das sereias. A paralisia verbal de Prufrock, em conjunto com os deslizos lingüísticos que tanto teme, acaba fazendo com que sua fala fique estacionada em um monólogo interior esquizofrênico. Mais do que isso, a imobilidade de Prufrock abriga um desejo de entrega, um entregar-se ilimitado e impulsivo à esplêndida canção (outrora) convidativa dos seres perigosos que habitam os mares.

¹⁴⁵ O quadro de Klee é objeto de análise em Benjamin no famoso fragmento nove do ensaio “Sobre o Conceito de História”, em BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras escolhidas, Vol. I*. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 226. É a partir de Benjamin, inclusive, que Maffesoli fala.

¹⁴⁶ MAFFESOLI, Michel. *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003, p. 45.

¹⁴⁷ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 138 – 139. Abril é o mais cruel dos meses, germinando / Lilases da terra morta, misturando / Memória e desejo, avivando / Agônicas raízes com a chuva da primavera.

¹⁴⁸ Retomando, I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me. Idem, *Ibidem*, pp. 54 – 55.

Arriscar-se nas vicissitudes do belo, sair do seu porto seguro: esse parece o desejo mais agudo e opressivo que perpassa a canção muda de Prufrock. Será proveitoso notar que, como nos ensina Blanchot, as sereias despertam “o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida”¹⁴⁹. O que para Ulisses marcaria sua derrota – a paralisia em si –, para Prufrock representa uma hipnose móvel, um sim à (sua) vida. Sabe-se que, em sua odisséia rumo à cidade de Ítaca, Ulisses é assediado pelo canto das sereias. Não obstante a sedução, com prudência e rigor, o viajante faz-se surdo para resistir, e assim vence. Ulisses sai vitorioso por evitar um jogo que significaria, para ele, a imobilidade: “[...] a prudência de Ulisses, o que há nele de verdade humana, de mistificação, de aptidão obstinada a não jogar os jogos dos deuses, foi sempre utilizada e aperfeiçoada”¹⁵⁰.

Temos, resumidamente, dois personagens em confrontos aparentemente similares, porém de implicações particulares a cada um. Ulisses foge do embate para não complicar a sua viagem de retorno, ao passo que Prufrock, ainda que ignorado pelas sereias, deseja ouvir o canto para desconcertar sua rotina diária, que, como nos narra o verso do poema, é medida em colherinhas de café¹⁵¹. É preciso lembrar que, na verdade, o canto das sereias destina-se a navegadores, homens obstinados a enfrentar os perigos dos mares. No poema de Eliot, a canção das sereias ignora a aparição de Prufrock, que, por sua vez, não representa os perigos com os quais os navegadores estão acostumados a se deparar, mas sim a imobilidade, a segurança obsessiva que não desperta interesse ao canto hipnótico dos seres marinhos. Para Prufrock, assumir riscos equivale a ganhar movimento.

¹⁴⁹ BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 4.

¹⁵⁰ Idem, *Ibidem*, p. 6. Ver, a respeito das artimanhas utilizadas por Ulisses para enfrentar as sereias, o belo conto de Kafka intitulado *O Silêncio das Sereias*. No conto, Kafka comenta que Ulisses venceu não só o canto das sereias, como também seu silêncio, que, aliás, para o contista, trata-se de força ainda mais perigosa.

¹⁵¹ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., p. 50. I have measured out my life with coffee spoons.

Chegamos ao ponto que aqui nos interessa: voltar a se movimentar – esse talvez seja o objetivo maior a ser atingido pelos autômatos que vivem na “terra desolada”. Mais precisamente, *The Waste Land* parece atravessar diversos espaços de inação, onde os episódios versados nos envolvem em uma rede de impasses. Tanto isso é verdade que, como vimos, o poema de Eliot pode ser lido como um sítio de tensões, de forças por vezes opostas e complementares ao mesmo tempo. Entenda-se bem: *A Terra Desolada* descreve um movimento contínuo de apropriação e reapropriação, mas isso não significa dizer que as irresoluções são solucionadas por essa mobilidade. Pelo contrário, o poema nos coloca frente a frente com pessoas presas “entre o desejo e o espasmo”¹⁵².

The Waste Land abre com a seção intitulada *The Burial of the Dead – O Enterro dos Mortos*. Em suas notas, Eliot atribui tanto o título quanto boa parte do simbolismo do poema ao livro de Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*. De modo geral, o texto de Weston estuda as origens da saga em busca do Santo Graal, explorando os rituais de vegetação (cultos místicos) responsáveis por exercer influências “mágicas” sobre as ações da natureza. Antes de nos atermos detalhadamente ao livro de Weston, cabe mostrar que, ao tratarmos do título da primeira seção de *The Waste Land*, somos transportados diretamente a uma série de interferências ritualistas que buscam controlar manifestações naturais. Mais especificamente, no que diz respeito ao “enterro dos mortos”, Weston argumenta que “it is the insistence on Life, Life continuous, and ever-renewing, which is the abiding characteristic of these cults [...]”¹⁵³. Ou seja, falar dos mortos pode significar, principalmente, uma preocupação em reviver e renovar a cidade desolada.

¹⁵² Versos de *The Hollow Men*. ELIOT, T. S. *Obra Completa*, Vol. I . Op. cit., pp. 180 –181. Between the desire / And the spasm / Between the potency / And the existence / Between the essence / And the descent / Falls the Shadow / For Thine is the Kingdom.

¹⁵³ WESTON, Jessie. L. *From Ritual to Romance*. New York: Dover Publications, Inc, 1997, p. 8.

Assim, os primeiros versos de *A Terra Desolada* relatam um conflito dialético de improvável resolução, mas que aponta como a dualidade morte/vida nasce no poema. No livro *He Do The Police In Different Voices: The Waste Land and its Protagonist*, Calvin Bedient analisa cuidadosamente, passo a passo, o poema de T. S. Eliot, tratando em especial das múltiplas vozes (protagonista(s)?) que se manifestam ao curso das cinco seções. Para Bedient, *The Waste Land* inicia com um movimento circular, que evoca “the suffering not of wartime in particular but of desire always – desire that cannot be satisfied, that is an agony of disappointment[...]”¹⁵⁴. Interessante é que, ao lado da agonia que cerca a entrada de cada um dos quatro versos, percebe-se paralelamente uma recuperação – se não positiva, ao menos contraposta a um decadentismo ilimitado. Como exemplo, somos levados a crer que, curiosamente, o mais cruel dos meses (abril) é capaz de gerar lilases “da terra morta”.

Embora *A Terra Desolada* comece com um paradoxo sazonal – uma vez que, como Williamson menciona, a primavera aparece como uma estação indesejada¹⁵⁵ –, a circularidade do poema nos remete a um solo infecundo porém renovável. De fato, em suas notas, Eliot menciona a participação ativa de um segundo tratado sobre os rituais de fertilização, o famoso livro de Frazer chamado *The Golden Bough*. No livro, em capítulo sobre “os ritos populares”, Frazer coloca que “from the middle of April till the middle of June the Land of Egypt is but half alive, waiting for the new Nile”¹⁵⁶, isto é, trata-se sim de uma inversão ritualista, porém que destaca também a renovação que mais cedo ou mais tarde vem – no caso, com a chegada do “novo Nilo”. Enfim, não só “germinando” como

¹⁵⁴ BEDIANT, Calvin. *He Do The Police In Different Voices: The Waste Land and its Protagonist*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 13.

¹⁵⁵ WILLIAMSON, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot: a poem-by-poem analysis*. Op. cit., p. 125.

¹⁵⁶ FRAZER, James. *The golden bough*. New York: Dover Publications, 2002, p. 369.

também “misturando” e “avivando” (*breeding, mixing e stirring*) transformam a abertura de *The Waste Land* em um abalo ondular.

De resto, apesar de não constar nas notas de Eliot a alusão, o segundo verso de *The Waste Land* (*Lilacs out of the dead land, mixing*) refere-se ao poema *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd*, de Walt Whitman¹⁵⁷. Em seus versos, que entoam uma elegia ao falecido Abraham Lincoln, Whitman utiliza os lilases como símbolos da união do povo em torno de uma causa comum, de um ressurgimento vigoroso. Ainda que seja estranho pensar o poema de Eliot como uma elegia harmoniosa (pois as múltiplas vozes que tomam parte no poema parecem, na realidade, longe de poéticas ou harmônicas), os lilases também podem ser lidos aqui como emblema de um movimento duplo – positividade e negatividade, ao mesmo tempo.

(3) *Bin gar Keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch*¹⁵⁸. **Verso 12:** como sabemos, o poema de T. S. Eliot nos leva a um jogo referencial *ad infinitum*, ou seja, dentro de um campo literário cuja “origem” (se é que ela existe) não pode ser inteiramente resgatada com sucesso, o leitor mais bem sucedido é aquele que se entrega à impossibilidade de sistematização das fontes. Porém, ao contrário do que se pode imaginar, a desordem babilônica em *The Waste Land* não se dá somente em relação ao seu plano intertextual, uma vez que, conforme assinala Kathrin Rosenfield no ensaio “*Waste Land* ou Babel: a Gramática do Caos”, “o aleatório ali não é a ausência de forma, mas princípio formal da composição, o que vale dizer que tanto a temática como o conteúdo do poema

¹⁵⁷ O poema de Walt Whitman abre da seguinte maneira: WHEN lilacs last in the door-yard bloom'd, / And the great star early droop'd in the western sky in the night, / I mourn'd—and yet shall mourn with ever-returning spring. / O ever-returning spring! trinity sure to me you bring; / Lilac blooming perennial, and drooping star in the west, / And thought of him I love.

¹⁵⁸ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., p. 138. Traduzido, o verso diz: “Eu não sou russo; vim da Lituânia, sou um verdadeiro alemão”.

desenvolvem-se por mediação da forma”¹⁵⁹. Em outras palavras, além do complexo quadro literário em questão, o poema articula todo um tumulto babélico que se transforma tanto na forma como na própria temática eliotiana.

Assim, logo após o mencionado paradoxo das estações que abre *A Terra Desolada*, o leitor depara-se com um verso escrito em alemão, que não só confunde os pronomes pessoais antes utilizados, como também quebra a exclusividade com que a língua inglesa atuava até então: “Eu não sou russo; vim da Lituânia, sou um verdadeiro alemão”. Seria o verso um manifesto político em referência a Lituânia e sua “perilous nationhood”, tal como expõe Southam¹⁶⁰? Seja como for, o que nos chama a atenção é a ruptura, ou melhor, as reversões introduzidas por essa simples linha, sinalizadas pelo deslocamento que ela exerce quando confrontada com as passagens anteriores ou posteriores. Aparentemente, é de maneira abrupta que o verso surge em *The Waste Land*, e sua saída dá lugar novamente ao inglês como língua majoritária e coloca o alemão em nova suspensão.

O ingresso dessa “gramática do caos” não parece algo restrito ao poeta da “terra desolada”, mas sim sintoma de uma época, que poderia ser muito bem representado pela tríade Eliot, Pound e Joyce. Afora as intromissões lingüísticas exploradas por Eliot, que, como veremos adiante, vai muito além da mera aparição de outras línguas em suas obras, Pound e Joyce foram escritores não menos preocupados com a diversidade “babélica” em seus textos. No caso particular do primeiro, por exemplo, a entrada dos ideogramas chineses em *The Cantos* foi essencial como suplemento para uma poética da imagem, que serviu de fonte não só para Eliot, como também para boa parte do modernismo anglo-americano. Joyce, como seria dispensável dizê-lo, faz de *Ulysses* um *melting pot* cultural,

¹⁵⁹ ROSENFELD, Kathrin. *Poesia em Tempo de Prosa*. Op. cit., p. 73.

¹⁶⁰ SOUTHAM, B. C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. 6. ed. London: Harcourt Brace & Company, 1996, p. 142.

onde, ainda que as referências geográficas sejam fundamentalmente ligadas a Irlanda, toda a civilização ocidental é delineada em uma espécie de auto-retrato.

Uma descontinuidade da forma: em *The Waste Land*, assim como em *The Cantos* e *Ulysses*, descobrimos que o estilo do autor perpassa justamente a alternância frequente de estilo e forma. Segundo Blanchot, em capítulo tratando dos livros de Hermann Broch, alguns autores conseguem confundir nossa busca romântica em torno de algo único no tom de um escritor, busca essa que nos revelaria algo de secreto a respeito de uma alma diferenciada e imutável. O grande artista, como os anteriormente destacados, teria a habilidade de comportar “vários escritores num só”, entregando-se “a todos os modos de expressão – narrativos líricos, discursivos – para que seu livro chegue a um ponto mais central, que ele mesmo, em sua consciência individual, não discerne”¹⁶¹. Talvez Eliot e sua poética estejam localizados exatamente ali onde os limites lingüísticos se perdem, onde a fala caótica se confirma, ou, em poucas palavras, talvez o poeta de *The Waste Land* (e sua “unicidade”) apareça precisamente no ponto onde já não podemos localizá-lo como força una, dissociada do complexo literário que envolve incontáveis textos .

(4) *You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images, where the sun beats, / And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, / And the dry stone no sound of water*¹⁶². **Versos 21 – 24:** “uma pilha de imagens rotas” – talvez um dos versos mais conhecidos de T. S. Eliot. Em 1918, com a proposta de apresentar os princípios indispensáveis do fazer poético, Pound publica o ensaio-prospecto chamado “A

¹⁶¹ BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Op. cit., p. 167.

¹⁶² ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 138 – 139. Não podes dizer, ou sequer estimas, porque conheces / Um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol, / E as árvores mortas já não mais te abrigam, nem te consola o canto dos grilos, / E nenhum rumor de água a latejar na pedra seca.

Retrospect”. Alinhado a poetas como H. D. e Richard Aldington, o autor de *Os Cantos* enumera os seguintes itens como característicos da poesia denominada “imagista”: “1) Direct treatment of the ‘thing’ whether subjective or objective; 2) To use absolutely no word that does not contribute to the presentation; 3) As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome”¹⁶³. Logicamente, as premissas levantadas por Pound respondem a uma determinada insuficiência poética anterior, relacionada principalmente aos versos por vezes verborrágicos e adjetivados que ele percebia na poesia romântica. *In a Station of the Metro*, datado de 1913, responde exatamente às exigências exibidas em “A Retrospect”:

In a Station of the Metro
The apparition of these faces;
Petals on a wet, black bough.

Tanto o ensaio quanto o poema de Pound foram neste momento lembrados porque, como pode ser observado, os versos de T. S. Eliot agora em questão identificam-se prontamente com a lógica “imagista” abordada. Aliás, se retornarmos aos cortes feitos por Ezra Pound em *The Waste Land*, veremos que o intento do autor era, conforme mencionado, o de eliminar excessos poéticos, de acordo precisamente com o princípio da economia supracitado – usar apenas o número realmente necessário de palavras. Quando fala de uma série de “imagens quebradas”, Eliot nos reporta, por sua vez, a uma sensação de impotência, ligada não apenas à impossibilidade de percurso contínuo, como também aos caminhos diversos que o poema nos indica. Para Kathrin Rosenfield, novamente, as “imagens rotas” representam um duplo declínio, “[...] a tensão entre seco e úmido,

¹⁶³ POUND, Ezra. “A Retrospect”, em John Cook (ed.). *Poetry in Theory – an anthology*. Op. cit., p. 84.

petrificado e flexível, deserto e jardim, morto e vivo, corrompido e íntegro que dá encaixe as articulações do poema”¹⁶⁴. Os elementos – que, insistindo, não param de se comunicar em momento algum – tornam o poema, ao mesmo tempo, pausado e dispersivo.

De qualquer maneira, os versos 21 – 24 de *The Waste Land* assumem um aspecto religioso, pois fazem referência ao julgamento de Deus sobre o povo de Israel em sua suposta adoração a falsos ídolos. Para Matthiessen, o que está em pauta é “[...] the lack of purpose and direction, the inability to believe really in anything and the resulting ‘heap of broken images’ that formed the excruciating contents of the post-War state of mind”¹⁶⁵. Ainda assim, cabe dizer que, embora o decadentismo esteja certamente expresso nesses versos, a aparição da “voz de Deus” aponta para a intercomunicação entre religiosidade e desolação, que, de fato, seguirá deste ponto até os versos finais do poema.

Finalmente, não podemos esquecer de outro conflito dialógico recorrente retratado nos versos citados – o par rocha/água, que, curiosamente, constitui uma obsessão eliotiana não só em *The Waste Land*, mas em diversos outros momentos de sua obra, como, por exemplo, em *Four Quartets*. Esse par será tratado isoladamente mais adiante. Resta, neste instante, comentar que o verso “And the dry stone no sound of water” nos lança à promessa divina feita a Moisés, que, ao ferir a rocha com sua vara, finalmente liberaria as águas. A “terra desolada”, como bem conhecemos, é território desértico, assolado pela falta de água. No entanto, os versos que retomam as promessas de Deus a Moisés demonstram especificamente a viabilidade de um percurso que nos conduziria à liberação das águas, e, assim, o conflito dual permanece, como já dito, vacilante.

¹⁶⁴ ROSENFELD, Kathrin. *Poesia em Tempo de Prosa*. Op. cit., p. 78.

¹⁶⁵ MATTHIESSEN, apud SOUTHAM, B. C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. Op. cit., p. 144.

(5) *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*¹⁶⁶.

Versos 38 – 41: “The horror! The horror!”. Como dito anteriormente em nota, a conhecida e reveladora (se não profética) passagem, retirada do livro *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, seria, segundo nos indica a edição fac-símile de *The Waste Land*, epígrafe da epopéia moderna de Eliot, não fosse a tantas vezes aludida revisão do poema encabeçada por Ezra Pound. Para Pound, conforme sabemos, Conrad e seu livro não sustentariam o “peso” e a importância dos versos de T. S. Eliot, e, como conseqüência, a epígrafe que abriria *The Waste Land* havia de ser outra. Seja como for, a passagem deu lugar, então, à citação do livro *Satíricon* (de Petrónio) por nós conhecida, quando do relato acerca de Sibila e seu incessante desejo de se entregar à morte. Cabe lembrar, entretanto, que o livro de Conrad permanece, de qualquer maneira, presente em *The Waste Land*, em um verso que se torna bastante significativo justamente por inverter o título de *Heart of Darkness*: “Looking into the heart of light, the silence”¹⁶⁷. Ademais, além de referências esporádicas a Conrad em outros de seus poemas, Eliot faz de *Heart of Darkness*, finalmente, epígrafe de *The Hollow Men*, dessa vez retomando o anúncio da morte de Kurtz, líder da expedição enviada ao Congo (além de autor da intensa declaração acima citada): “Mistah Kurtz - he dead”.

A troca de epígrafes encaminhada por Eliot foi aqui rapidamente lembrada pois, por mais que *Satíricon* tenha permanecido como a escolha final do autor para os versos de 1922, é importante ter em mente que *Heart of Darkness* apresenta-se, todavia, como leitura

¹⁶⁶ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 140 – 141. Teus braços cheios de jacintos e teus cabelos úmidos, não pude / Falar, e meus olhos se enevoaram, eu não sabia / Se estava vivo ou morto, e tudo ignorava / Ao inquirir o coração da luz, o silêncio.

¹⁶⁷ Ao inquirir o coração da luz, o silêncio. ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 141.

implícita na rede alusiva delineada tanto em *The Waste Land* como em *The Hollow Men*. E se Conrad é, portanto, autor sugerido em dois dos mais importantes poemas de T. S. Eliot, faz-se forçoso levantar a óbvia porém expressiva questão: por que Conrad? Se a pergunta conserva-se, certamente, irrespondível, é válido, ao menos, levantar uma hipótese ao mesmo tempo despreziosa e sugestiva, que chama a atenção para algumas aproximações que refletem, de todo modo, sobre uma certa experiência de exílio.

Sem nos determos demasiadamente em um resumo da narrativa *Heart of Darkness*, sabe-se que, em poucas palavras, Conrad nos remete a uma jornada em direção a um tipo de (re)conhecimento que só pode se dar em território "estrangeiro". Dito de outra forma, Kurtz só está apto a anunciar o horror que o rodeia (e do qual faz parte, é claro), por se achar em território estrangeiro (tanto literal como metaforicamente falando), em uma espécie de exílio "voluntário". Em *The Waste Land*, de modo similar, o diagnóstico (im)preciso sobre as degenerações que assolam a "terra desolada" é exibido por um vidente tebano transportado para o território moderno, deslocado historicamente. No limite, o poema de T. S. Eliot, em sua complexidade intertextual, denuncia uma vontade incontável de se situar em um violento influxo historiográfico. Falando em particular sobre *Heart of Darkness*, Edward Said comenta precisamente a propósito desse tipo de descoberta resultante de um dado afastamento histórico-geográfico que invalida restrições e juízos antes acionados:

[...] do mesmo modo, a jornada de Marlow ao coração das trevas é caracterizada por deslocamentos do sentido psicológico provocados pelo deslocamento dos valores, objetos e significados habituais de um lugar para o outro. No fundo, literalmente, muito da estranheza da história é atribuída a Kurtz, cujo poder foi

exatamente o de criar livre das restrições lógicas, sociais e gramaticais que detêm todos os outros¹⁶⁸.

Se nos arriscarmos a trabalhar em um campo mais biográfico, evitando, porém, as simplificações que por vezes ali se oferecem, poderíamos dizer que Conrad e Eliot avizinham-se igualmente em sua comum experiência como escritores expatriados, que produziram sua literatura afastados do país onde nasceram. O autor de *Heart of Darkness*, nascido na Ucrânia, viu-se precocemente forçado a acompanhar o exílio de seus pais, ao passo que Eliot, em resposta à ânsia de aprofundar seus estudos na Inglaterra, deixa os Estados Unidos e passa a viver no país selecionado em um exílio absolutamente voluntário. Apesar de exilados sob circunstâncias particulares a cada um, Eliot e Conrad, bem como vários outros escritores do mesmo período, assumem uma dimensão representativa quando apresentados como intelectuais “refugiados”.

É lógico que essas diferentes condições de exílio não estão sendo evocadas gratuitamente neste momento; elas obedecem à tentativa de acusar a hibridez que acompanha a caminhada plural e diversificada dos dois escritores. Aliás, como é fácil constatar, há uma dificuldade generalizada de tratar Conrad, por exemplo, como um romancista “ligado a um determinado contexto cultural e intelectual”, tal como Said comenta ainda no ensaio antes mencionado¹⁶⁹. Guardadas as devidas proporções, não seria um equívoco, por sinal, estender a mesma dificuldade aos escritos de Eliot, uma vez que, como visto, o autor é freqüentemente associado às tradições inglesa e estadunidense.

Além de inverter a máxima de Conrad em *Heart of Darkness*, o silêncio no “coração da luz” anunciado por Eliot refere-se igualmente à incapacidade de responder

¹⁶⁸ SAID, Edward. *Reflexões sobre o Exílio e outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 26.

¹⁶⁹ Idem, *Ibidem*, p. 19.

adequadamente à sensualidade feminina, representada, no caso, pela “menina dos jacintos” (*hyacinth girl*), tal como descrito no verso 36 do poema: “They called me the hyacinth girl”. Além de revelar angústias comunicativas já versadas em poemas como, por exemplo, *Hysteria*, *Conversation Galante* e *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, os versos citados sugerem, para Williamson, “[...] a failure of speech and sight, a state neither living nor dead, describing the effect of the vision of the Grail upon the impure”¹⁷⁰. Colocado de outra forma, o conflito se daria a partir de um choque entre puro e impuro, indicado pela saga em busca do Santo Graal. Como veremos mais adiante, tal saga trabalha como pano de fundo para contato e mistura entre sagrado e profano ao longo do poema, dificultando o isolamento desses termos.

(6) *Madame Sosostris, famous clairvoyante, / Had a bad cold, nevertheless / Is known to be the wisest woman in Europe, / With a wicked pack of cards*¹⁷¹. **Versos 43 – 46:** em nota sobre o verso 46 de *The Waste Land*, T. S. Eliot afirma o seguinte: “I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience”¹⁷². Na passagem em questão, deparamo-nos com Madame Sosostris (possível alusão à personagem Madame Sesostres, do romance *Crome Yellow* de Huxley¹⁷³) e seu “trêfego baralho” – referência, por sua vez, às 78 cartas do Tarô associadas a propósitos divinatórios. É vasta e por vezes divergente a crítica disponível

¹⁷⁰ WILLIAMSON, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot: a poem-by-poem analysis*. Op. cit., pp. 131 – 132.

¹⁷¹ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 140 – 141. Madame Sosostris, célebre vidente, / Contraíu incurável resfiro; ainda assim, / É conhecida como a mulher mais sábia da Europa, / Com seu trêfego baralho.

¹⁷² Idem, *Ibidem*, p. 168. Não estou bem a par da exata constituição do baralho de cartas do Tarot, das quais utilizei obviamente como um ponto de partida e, a seguir, segundo minhas próprias conveniências.

¹⁷³ Há discordância a respeito dessa alusão. Dados históricos acerca da publicação de *The Waste Land* tornam possível a hipótese de que o romance de Huxley havia sido escrito depois da aparição do poema de Eliot. Seja como for, tendo em vista o tópico polêmico, oferece-se aqui a possível referência a Huxley.

acerca do uso que Eliot faz do baralho de cartas do Tarô. Para Cleanth Brooks, por exemplo, a vidente “[...] is engaged merely in vulgar fortune-telling – is merely one item in a generally vulgar situation”¹⁷⁴. Ou seja, ao receber o título de mulher “mais sábia da Europa”, Madame Sosostres, terrivelmente resfriada, traçaria a comicidade que serve de parâmetro para a Londres pós-guerra. Tanto a profetisa como as cartas nada mais seriam do que retratos caricatos de falsos adivinhos. Vale lembrar, entretanto, que as *Notes on The Waste Land* abrem da seguinte maneira:

Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend: *From Ritual to Romance* (Macmillan). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble¹⁷⁵.

Em outras palavras, se, de fato, as notas de T. S. Eliot merecem investigação, o livro de Jessie Weston serviria ao propósito de redimensionar os possíveis significados dos versos sobre a clarividente. Ainda que Madame Sosostres seja realmente personagem decadente, tornando seu baralho, assim, mero subproduto de previsões casuais, Weston atesta, em *From Ritual to Romance*, que, no passado, o uso do Tarô não buscava necessariamente “[...] predizer o futuro, mas sim prognosticar o movimento das águas que

¹⁷⁴ BROOKS, Cleanth. “*The Waste Land: an analysis*”, em Michael North (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. Op. cit., p. 189.

¹⁷⁵ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., p. 168. 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: *Fron 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 poderiam fazer as minhas notas; e recomendo-o (afora o seu grande interesse como texto literário) àqueles que porventura julguem valer a pena elucidar o poema.

tornava a terra fértil”¹⁷⁶. Juntamente com outros símbolos, o baralho de Tarô formava um grupo ligado à “fertilidade”, que ainda hoje apresenta resquícios e sobrevive em alguns lugares. Resumidamente, por mais que seja comumente utilizado para propósitos divinatórios, o Tarô já desempenhou papel de símbolo renovador, principalmente por ser suposto indicador do período de maior fertilidade das terras.

É justamente a partir dessa perspectiva bilateral que, no ensaio “Memory and Desire: *The Waste Land*”, Grover Smith lê as linhas sobre a profetisa: “In her hands [Madame Sosostriis’] she holds a group of symbols identical in value with the hyacinths. Since her Tarot cards are considered Grail talismans, she is unmistakably another type of Grail-bearer. She is a charlatan, however; her activities are sadly decadent and have nothing to do with the solemnity of her role in the Grail legend”¹⁷⁷. De acordo com Smith, a figura de Madame Sosostriis desdobra-se em dois caminhos que se entrecruzam, isto é, em posse do baralho, a vidente torna-se uma espécie de “bruxa” sagrada, cuja ineficácia, no entanto, percebe-se até mesmo através do seu simples resfriado.

“A profecia não é apenas uma fala futura. É uma dimensão da fala que a compromete em relações com o tempo muito mais importante do que a simples descoberta de acontecimentos vindouros”¹⁷⁸: é dessa maneira que Blanchot inaugura “A Palavra Profética”, sexto capítulo de *O Livro Por Vir*. Entre outras coisas, o que está em jogo para o crítico é um trânsito temporal ininterrupto, em face do qual a fala profética, além de incessante, não mantém uma relação de exclusividade para com o futuro. Muito mais que voltada para a decodificação de um momento longínquo, é da possibilidade de um presente

¹⁷⁶ WESTON, Jessie. L. *From Ritual to Romance*. Op. cit., p. 76.

¹⁷⁷ SMITH, Grover. “Memory and Desire: *The Waste Land*”, em *T. S. Eliot’s Poetry and Plays*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1974, p. 76.

¹⁷⁸ BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Op. cit., p. 113.

sólido e inequívoco que, segundo Blanchot, a profecia nos afasta. Então, decorre disso que o profeta, em sua existência móvel, dispõe (d) o tempo de modo não-linear. Talvez seja esta a importância do baralho de Madame Sosostres para a discussão aqui proposta: muito mais que apenas simulação, as cartas do Tarô nos transportam historicamente, tal qual Tirésias.

(7) *‘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!’*¹⁷⁹. **Versos 71 – 75:** em *A Ilusão Vital*, Baudrillard coloca a imortalidade como uma patologia, ou melhor, como “[...] o mais terrível dos destinos possíveis”¹⁸⁰. Para o autor, a revolução sexual, que também é a revolução da morte, garante a multiplicação das diferenças, ao passo que a luta pela conservação eterna (imortalidade), além de tentar cancelar as divagações da vida, segue a lógica do “sobrevivente” – privilégio do semelhante. Ainda que partindo de uma perspectiva por vezes apocalíptica (e de um desejo transcendental), Baudrillard acentua a vitalidade de uma determinada “ilusão”, em detrimento da preocupação obsessiva com a proteção, preservação da espécie. Nas palavras do autor:

Em seu plano arrogante de dar um fim à evolução, os seres humanos põem em movimento a involução da sua própria espécie, a sua própria imunidade. Pois o ritmo de mortalidade de espécies artificiais é ainda mais rápido que o das espécies naturais. Ao tomar um curso artificial, nossa espécie pode estar marchando ainda mais rapidamente em direção ao seu próprio declínio¹⁸¹.

¹⁷⁹ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 142 – 143. 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!

¹⁸⁰ BAUDRILLARD, Jean. *A Ilusão Vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 12.

¹⁸¹ Idem, *Ibidem*, p. 24.

Deixando de lado momentaneamente a cega confiança na oposição (separação) artificial/natural, o leitor pode perceber que, logicamente, Baudrillard nos fala da clonagem e dos perigos que ela representa à “genética humana”. Em outras palavras, a clonagem, entendida como infundável reprodução do mesmo, transformaria a vida em valor de troca, apagando qualquer possibilidade de luta pela alteridade. Ou seja, a função vital da morte está na individuação da vida, o que também significa, de certo modo, que a transitoriedade pode ser lida como um “sim” ao outro. Atingimos, então, o ponto em que Eliot e o recebimento da morte como função vital para a vida se entrecruzam: para restaurar um território dominado por autômatos, clones, é preciso enterrar corretamente os mortos, garantindo, a seguir, a emancipação do jogo das diferenças.

Como afirmado anteriormente, o “enterro dos mortos” – título da primeira seção de *The Waste Land* – nos leva diretamente aos rituais de fertilização tal como expostos em *The Golden Bough* e *From Ritual to Romance*. Os versos acerca do “corpo plantado no jardim”, agora em questão, tratam exatamente da idéia de tornar a terra fecunda novamente a partir da garantia de que o corpo enterrado não será perturbado no momento em que floresce. Para Williamson, curiosamente, a passagem sobre o corpo plantado é essencialmente ambígua, principalmente devido à aparição do “Cão” como figura ilustrativa tanto de morte como de ressurreição. Segundo o crítico,

If Dog involves Sirius – as in “Sweeney Among the Nightingales” – he becomes a sign of the rising of the waters and is friendly to growth. But Dog may also involve Anubis, guardian of the dead, who helped to embalm the broken Osiris. By his ambiguity the Dog presents an ironical aspect, and this irony centers in the intent of

the planting, which explains the “hypocrite lecteur” and his ambiguity as both subject and object¹⁸².

Em particular, sobre os versos 74 e 75 (que falam a respeito do “cão”), Eliot nos reporta a uma passagem de Webster em *The White Devil*: “But keep the wolf far thence, that’s foe to men, For with his nails he’ll dig them up again”. Como é possível notar, Eliot transforma o “lobo” de Webster em um “cão” nas linhas de *The Waste Land*. Para Brooks, o “cão” de Eliot está ligado ao “[...] humanitarianism and the related philosophies which in their concern for man extirpate the supernatural – dig up the corpse of the buried dog to prevent the rebirth of life”¹⁸³. Paralelamente, Calvin Bedient chega à conclusão de que o ato de “plantar o corpo” nos coloca “[...] back into the scheme of generation, reenters life, that is, wheels once again towards death”¹⁸⁴. Seja como for, cabe finalmente lembrar que, em *The Golden Bough*, ambos “cão” e “lobo” são tomados por James Frazer como “corn-spirits”, ou seja, animais que retratam a fertilidade das plantações, fato que, confrontado com o poema, pode nos levar outra vez à morte como reafirmação da vida.

(8) *A Game of Chess. The Chair she sat in, like a burnished throne, / Glowed on the marble, where the glass / Held up by standards wrought with fruited vines / From which a Cupidon peeped out / Another hid his eyes behind his wing*)¹⁸⁵. **Título (II) e versos 77 – 81:** No “platô” intitulado “Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra”, Deleuze e

¹⁸² WILLIAMSON, George. *A Reader’s Guide to T. S. Eliot: a poem-by-poem analysis*. Op. cit., pp. 134 – 135.

¹⁸³ BROOKS, Cleanth. “*The Waste Land: an analysis*”, em Michael North (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. Op. cit., p. 189.

¹⁸⁴ BEDIENT, Calvin. *He Do The Police In Different Voices: The Waste Land and its Protagonist*. Op. cit., p. 66.

¹⁸⁵ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 144 – 145. Sua cadeira, como um trono luzidio, / Fulgia sobre o mármore, onde o espelho / Suspenso em pedestais de uvas lavradas, / Entre as quais um dourado Cupido espreitava / (Um outro os olhos escondia sob as asas).

Guattari partem da idéia de que “a máquina de guerra é exterior ao aparelho de Estado”¹⁸⁶, axioma esse que é confirmado, a princípio, pela mitologia, a epopéia, o drama e os jogos. Faz-se necessário explicar: de acordo com os autores, o aparelho de Estado parte de uma dupla articulação, isto é, pólos que são ao mesmo tempo antitéticos e complementares, e, dessa forma, indispensáveis um ao outro. Assim como a guerra não está incluída no aparelho de Estado, pois o Estado pressupõe uma determinada organização legal da função militar, a máquina de guerra não pode ser subjugada ao Estado, uma vez que essa parece ser de uma outra natureza. O importante aqui é observar que, além de ser impossível isolar um dos dois, eles tampouco dão lugar a um terceiro termo. Aparelho de Estado e máquina de guerra se alternam, ultrapassando qualquer dualidade.

Como dito, o axioma é confirmado, por exemplo, pela teoria dos jogos, e, dentre as possibilidades, Deleuze e Guattari optam por trabalhar a relação entre as peças do xadrez, do go¹⁸⁷ e o espaço concernido. Para os dois, o xadrez constitui um jogo de Estado, já que as peças possuem natureza interior, bem como movimentos definidos e outras propriedades intrínsecas e inabaláveis. Em outras palavras, um peão é sempre um peão, o rei é sempre o rei – impossível transcender sua condição “natural”, pois essa obedece a funções estruturais. Resulta disso que, de fato, “o xadrez é efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com um frente, uma retaguarda, batalhas”¹⁸⁸. O go, por outro lado, apresenta uma linha de guerra não institucionalizada, quer dizer, um peão do go pode perfeitamente destruir “toda uma constelação”, superando sua posição inicial no tabuleiro. Finalmente, temos o go como espaço liso, nômade, e o xadrez como espaço estriado, território de controles.

¹⁸⁶ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. V. Op. cit., p. 11.

¹⁸⁷ Jogo de disputa territorial, praticado em um tabuleiro tradicional.

¹⁸⁸ Idem, *Ibidem*, p. 14.

A segunda seção de *The Waste Land*, intitulada *A Game of Chess*, nos transporta justamente ao jogo de xadrez como espaço estriado, ou melhor, como símbolo da busca por controle. Na realidade, em alguns romances sobre o Santo Graal, o tabuleiro de xadrez está ligado ao encontro que se dá entre herói e *water-maiden*. No entanto, por mais que homem e mulher apareçam juntos na segunda seção do poema, estamos tratando, neste momento, de uma tentativa de controle ineficiente, já que, envolto em uma atmosfera sedutora mas também asfixiante, o sexo passa a ser estéril, mecânico. Para Smith, o principal assunto desenvolvido em *A Game of Chess* [...] is sex without love, specifically within marriage [...]. For people who must be continually excited and amused if they are not overwhelmed by boredom, sex is merely escape, and when it palls it converts marriage into tedious bondage”¹⁸⁹. Ou seja, para dominar o tédio, o sexo transforma-se, paradoxalmente, em fuga momentânea, mecânico e institucionalizado.

Em conformidade com as peças do tabuleiro de xadrez, a segunda seção de *The Waste Land* retrata o sexo como espaço preestabelecido, no qual o jogo dos gêneros pressupõe movimentos bastante definidos tanto para o homem quanto para a mulher. A abertura de *A Game of Chess* evoca sagrado e profano, apagando as claras definições que até então distinguiam os termos. Em poucas palavras, o ambiente perfumado, que conta inclusive com um “candelabro de sete braços” (“sevenbranched candelabra” – verso 82), faz-se igualmente recinto para sedução seguida de estupro, para a violência naturalizada. Nas palavras de Harriet Davidson, a seção sugere, de modo geral, “[...] the continuation of

¹⁸⁹ SMITH, Grover. “Memory and Desire: *The Waste Land*”, em *T. S. Eliot’s Poetry and Plays*. Op. cit., p. 79.

desire under the static surface”¹⁹⁰. O sexo, símbolo de fertilidade, é aprisionado em papéis encaminhados de antemão.

(9) *‘My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me. / Speak to me. Why do you never speak. Speak. / What are you thinking of? What thinking? What? / I never know what you are thinking. Think’*¹⁹¹. **Versos 111 – 114:** chamado repetidamente de misógino pela crítica, Eliot retrata, em alguns de seus poemas, uma figura feminina risonha porém violenta, incapaz de compreender a voz do poeta. Essa mulher por vezes “destituída” de linguagem pode ser vista, em *The Waste Land*, através da história de Tereu e Filomela, conforme nos narram as *Metamorfoses* de Ovídio. Nos versos de 1922, o leitor depara-se com passagens como, por exemplo, “Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug / So rudely forc’d. / Tereu” (versos 203 – 206), em alusão direta aos resultados do confronto entre Tereu e Filomela, que dizem respeito precisamente a um corte lingüístico, perda da linguagem. Tendo em vista a importância do mito para Eliot, cabe nos voltarmos a uma breve reconstituição dos eventos tal como descritos por Ovídio.

O mito segue, sinteticamente, da seguinte maneira: após término de longa guerra, da qual sai vitorioso, Tereu, rei de Thrace, casa com Procne, filha de Pandion, rei de Atenas, e irmã de Filomela. O casamento, que deu origem a um herdeiro, seguia muito bem, até que Procne, com saudades de Filomela, decide persuadir o pai a autorizar uma visita da filha solteira ao casal. Na realidade, para Procne, o melhor modo de convencer o pai seria fazendo com que Tereu fosse o mediador da viagem, isto é, Tereu deveria prometer a

¹⁹⁰ DAVIDSON, Harriet “Improper Desire: reading *The Waste Land*”, em A. David Moody (ed.). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Op. cit., p. 129.

¹⁹¹ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 146 – 147. “Estou mal dos nervos esta noite. Sim, mal. Fica comigo. / Fala comigo. Por que nunca falas? Fala. / Em que estás pensando? Em que pensas? Em quê? / Jamais sei o que pensas. Pensa”.

Pandion que a visita de Filomela ao casal seria breve e segura, com retorno garantido em hora própria. No entanto, ainda que tenha obtido o consentimento de Pandion, Tereu perde totalmente o controle sobre si mesmo ao constatar a beleza incomparável de Filomela.

Desse modo, Tereu, já sem domínio total sobre seus atos e pensamentos, decide que qualquer crime e punição valeriam a pena se ele pudesse, ainda que somente por um instante, possuir toda a singular perfeição da irmã de Procne. É seguindo esse impulso incontrolável que o infiel marido, quando chega em suas terras, agarra e estupra a frágil Filomela. Inconformada com o ato selvagem, Filomela ameaça, como vingança, contar tudo tanto à irmã quanto ao pai, para que esses não mais confiem nas palavras de Tereu. Como conseqüência, o estuprador, ainda em seu furor, toma a espada em mãos e corta a língua da filha de Pandion, impedindo assim que sua violência seja denunciada. Após abandonar Filomela, Tereu comunica a Procne que sua irmã, infelizmente, havia morrido – história a princípio confirmada por suas falsas lágrimas.

Contudo, como podemos imaginar, o tempo passa e Filomela, sem dispor do verbo como meio para incriminar Tereu, tece em um tear roxo a história de todos os seus males, e, a seguir, entrega a Procne. A irmã lê e descobre tudo o que Filomela havia sofrido, porém, em uma estratégia igualmente cruel, decide ocultar inicialmente do marido seu conhecimento do caso, pois assim a vingança se daria de maneira mais eficiente. Qual seria, então, a vingança das irmãs? Procne, enfurecida, decide tirar a vida de seu próprio filho – único herdeiro legítimo do trono de Tereu –, para servi-lo de jantar ao pai, sem que esse o saiba, obviamente. Ao perguntar pelo filho, Tereu descobre que dele havia se alimentado, completando a cruel vingança das irmãs. Dessa vez, em sua vingança, Tereu empunha a espada e persegue Procne e Filomela, que, em um processo mágico, se vêem possuidoras de

asas e saem voando. O infeliz pai, por sua vez, percebe-se metamorfoseado em um pássaro, e, no lugar de sua espada, nota um gigantesco bico.

O mito desenvolve, como se pode ver, o tema do estupro que provoca a (ou resulta da) incomunicabilidade entre homem e mulher. O corte da língua, literal e como metáfora, é devolvido no momento em que o sorriso feminino desnuda os interesses sexuais masculinos, representados, no mito, pelo uso que Tereu faz de sua força. Seja como for, esse tópico é trabalhado por Eliot, conforme assinalado anteriormente, em inúmeros poemas, dentre os quais destacam-se, além do já comentado *Prufrock*, *Hysteria* e *Conversation Galante*, ambos os dois dispendo de um intervalo lingüístico para mostrar o afastamento característico dos sexos. O primeiro poema (em prosa) descreve, de acordo com Jean-Michel Rabaté, [...] the fear of being swalled by a woman's laughter[...]”¹⁹², ao passo que os versos do segundo poema mostram o poeta visto pela mulher como divagante:

As she laughed I was aware of becoming involved in her laughter and being part of it, until her teeth were only accidental stars with a talent for squad-drill. I was drawn in by short gasps, inhaled at each momentary recovery, lost finally in the dark caverns of her throat, bruised by the ripple of unseen muscles. [...] I decided that if the shaking of her breasts could be stopped, some of the fragments of the afternoon might be collected, and I concentrated my attention with careful subtlety to this end ¹⁹³ (*Hysteria*).

¹⁹² RABATÉ, Jean-Michel. “Tradition and T. S. Eliot”, em A. David Moody (ed.). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Op. cit., p. 219.

¹⁹³ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 86 – 87. Quando ela ria, eu me apercebia de que estava começando a envolver-me com a sua risada e a fazer parte dela, até que seus dentes se reduzissem apenas a estrelas ocasionais aptas a transformar esquadrões em treinamento. Eu era tragado por ininterruptas arfadas, inalado após cada momentânea recuperação, e me encontrava perdido, enfim, nas cavernas escuras de sua garganta, golpeado por ondulações de músculos desconhecidos. [...]Concluí que, se sua respiração arquejante pudesse ser interrompida, alguns dos fragmentos da tarde poderiam ser recolhidos, e, com extremo cuidado, concentrei sutilmente a minha atenção para que esse fim fosse alcançado.

I OBSERVE: “Our sentimental friend the moon!
 Or possibly (fantastic, I confess)
 It may be Prester John’s balloon
 Or an old battered lantern hung aloft
 To light poor travellers to their distress.”
 She then: “How you digress!”¹⁹⁴ (*Conversation Galante*).

Os versos 111 – 114 se encaixam perfeitamente no esquema acima discutido. Langbaum, por exemplo, afirma que na passagem em pauta a mulher tenta conversar com o amante ou marido, “[...] and that he has in some special modern sense violated her. The violation would seem to lie in his inability to communicate with her”¹⁹⁵. Colocado de outra forma, os versos voltam-se novamente para padrões antigos circulares, atualizando-os conforme o caso. Com efeito, a crítica costuma ler os quatro versos projetando a imagem de Eliot e Vivien como personificação dessa incomunicabilidade, tendo em vista que, na verdade, de acordo com a edição fac-símile de *The Waste Land*, a então esposa do poeta escreveu “wonderful” na lateral da passagem, identificando-se prontamente com os versos. De qualquer maneira, apoiando-se em elementos biográficos ou não, o leitor pode perceber o distanciamento dos sexos que Eliot, partindo de Tereu e Filomela, oferece no poema.

(10) *Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight. / Ta ta. Goonight. Goonight. / Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night*¹⁹⁶. **Versos 170 – 172:** se os versos 77 – 81, que abrem a segunda seção de *The Waste Land*, retratam um ambiente

¹⁹⁴ Idem, *Ibidem*, pp. 88 – 89. “Observo: ‘Nossa sentimental amiga, a Lua! / Ou talvez (é fantástico, admito) / Seja o balão do Preste João que agora fito / Ou uma velha e baça lanterna suspensa no ar / Alumando pobres viajantes rumo a seu pensar’ / E ela: ‘Como divagais!’”.

¹⁹⁵ LANGBAUM, Robert. “*The Walking Dead*”, em Michael North (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. Op. cit., p. 232.

¹⁹⁶ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 148 – 149. Boanoite Bill. Boanoite Lou. Boanoite May. Boanoite. / Tchou. ‘Noite. ‘Noite. / Boa-noite, senhoras, boa-noite, gentis senhoras, boa-noite. Boa-noite.

luxuoso porém mecanizado, no qual resta ao Cupido, envergonhado, “esconder seus olhos sob suas asas”, a passagem agora em questão pode ser vista como contraparte social da primeira, pois Eliot volta-se, neste instante, para as classes sociais visivelmente mais pobres. Nota-se, entretanto, que o lado decadentista do poema é, sobretudo, democrático, uma vez que tanto em meio ao luxo como circunscrito à generalizada pobreza, o sexo é repulsivo, e o ávido desejo sexual dos “personagens” insaciável. De acordo com Calvin Bedient, mais uma vez no já citado *He Do The Police In Different Voices: The Waste Land and its Protagonist*, o sexo, quando gera algo, segue apenas a tendência de dar continuidade ao infeliz ciclo da “vida-morte”. Comparando os versos que abrem *The Burial of the Dead* e os que fecham a seção, Bedient comenta:

Where in the first panel *culture* was shown in decay, with the synthetic woman its nervously crumbling touchstone, physical health itself suffers in the second one. Before, a woman’s nerves were bad; here the “fruitful” body itself appears rotten. In the main, Lil’s weakness is not a want of culture; rather, her weakness lies in possessing a female body that appears to be like nothing so much as an autonomous machine of reproduction in the form of a beast of burden¹⁹⁷.

Ou seja: para Bedient, a segunda seção de *The Waste Land* desenvolve dois movimentos paralelos: inicialmente, o recinto sufocante mostra cultura decadente, marcada por nervos à flor da pele; a seguir, a cultura é deixada de lado para dar lugar ao próprio corpo decadente, transformado em mero hospedeiro para novas crianças. De qualquer forma, como assinalado, não importa se invadido por perfumes caríssimos ou se subjugado à fala cínica e vulgar, o sexo como perda cumpre sempre seu papel democrático,

¹⁹⁷ BEDIENT, Calvin. *He Do The Police In Different Voices: The Waste Land and its Protagonist*. Op. cit., pp. 102 – 103.

espalhando-se por todos os cantos da Londres “irreal”. Nas palavras de Maud Ellmann, a “queda” em *The Waste Land* “[...] unleashes infinite displacements, be they sexual, linguistic or territorial. Even personal identity dissolves into the babble of miscegenated tongues”¹⁹⁸. Nesse sentido, o desfecho da segunda seção do poema confirma a incomunicabilidade em seus diferentes dialetos.

“HURRY UP PLEASE IT'S TIME”: esse verso, que antecipa a passagem em pauta, diz respeito, a princípio, ao momento em que os bares londrinos anunciam aos fregueses a hora de fechar o estabelecimento; em *The Waste Land*, contudo, a frase ganha nova significação, expressando não somente a ocasião da chegada do marido de Lil (Albert), como também – e talvez principalmente – o momento da “morte” em um sentido mais amplo. Cabe esclarecer: Albert serviu o exército durante longo período, e Lil, durante a ausência do marido, além de ter cometido adultério, gastou todo dinheiro que ele havia lhe deixado. O dinheiro, que serviria, aliás, para que ela arrumasse os dentes, foi utilizado para induzir mais um aborto. Agora Albert está chegando (“HURRY UP PLEASE IT'S TIME”) e Lil, por não ter arrumado os dentes, não será capaz de satisfazer os anseios sexuais do marido. Os versos 170 – 172 parodiam, enfim, a fala da casta Ofélia de Shakespeare – palavras levadas, de certo modo, a uma atmosfera absolutamente sexuada e, a rigor, impura.

(11) *The Fire Sermon*. **Título (III)**: não são poucos os mitos antigos vinculados ao fogo e sua simbologia. Poderíamos retomar rapidamente, como um exemplo, a mitologia da ave Fênix, abordada, dentre outros escritores, por Ovídio e Heródoto. Como bem sabemos, a Fênix era um pássaro sagrado que, de acordo com o mito grego, nascia precisamente a

¹⁹⁸ ELLMANN, Maud. “A Sphinx Without a Secret”, em Michael North (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. Op. cit., p. 232.

partir da morte de seu pai. A lenda segue da seguinte maneira: quando seu genitor morre, a Fênix primeiramente o encerra em um ovo de mirra, para então, após fechar novamente o ovo, enterrá-lo no templo de Hélios. A futura Fênix nasceria do ovo enterrado, dando seqüência ao ciclo no momento da morte de seu pai¹⁹⁹. Versões posteriores do mito, porém, diziam que a Fênix, quando muito velha, ativava um mecanismo de autocombustão, cujas cinzas resultantes davam origem à nova ave. Em ambos os relatos, a ave surgiria de restos mortais, seja pelo ovo enterrado ou pela queima de seu corpo. No segundo caso, de todo modo, o fogo aparece como elemento regenerador.

O mito da Fênix foi lembrado pois, em Eliot, o fogo e sua força restauradora retornam em vários poemas. Talvez nós possamos ver isso muito bem nos *Four Quartets*, que, como atesta Ivan Junqueira em “Eliot e a Poética do Fragmento”, “[...] constituem não só o momento mais alto de toda a criação poética eliotiana, mas também a consumação, em todos os planos – estilístico, formal, ideológico, político-religioso –, de sua técnica composicional basilar: a experiência da fragmentação [...]”²⁰⁰. Para muitos, confluência de andamentos prévios da poesia de T. S. Eliot, os *Quatro Quartetos* retomam diversos dos enigmas por ele anteriormente versados, como, por exemplo, a questão do fogo como substância depurativa. A passagem abaixo, extraída de *Little Gidding* – último movimento dos célebres quartetos –, exhibe essa tendência:

The dove descending breaks the air
With flame of incandescent terror
Of which the tongues declare
The one discharge from sin and error.

¹⁹⁹ A passagem sobre a ave Fênix é narrada no livro XV das *Metamorfoses*: OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Hedra, 2000.

²⁰⁰ JUNQUEIRA, Ivan. “Eliot e a Poética do Fragmento”, em T. S. Eliot. *Obra Completa, Vol. I – Poesia*. Op. cit., p. 40.

The only hope, or else despair
 Lies in the choice of pyre or pyre—
 To be redeemed from fire by fire²⁰¹.

De acordo com David Moody, “the clear orientation of *Four Quartets* is towards ‘God’s holy fire’ – a phrase out of Yeats’s ‘Sailing to Byzantium’”²⁰². Em Eliot, assim como no verso de Yeats, a única maneira de consumir os pecados é através do fogo (“Lies in the choice of pyre or pyre”), o que nos remete à idéia das cinzas uma vez mais como “origem”. Dessa forma, como argumenta Moody, “the word *pyre* is not here associated with cremation and the reduction of dust to ashes, so much as with its root sense of purifying fire”²⁰³. Resumidamente, a redução de todas as coisas a cinzas é, para Eliot, um modo viável para alcançar o princípio (“And to make an end is to make a beginning” – verso de *Little Gidding*), e é nesse sentido, aliás, que os últimos versos dos *Quatro Quartetos* equiparam o fogo à rosa: “And all shal be well and / All manner of thing shall be well / When the tongues of flame are in-folded / Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one”²⁰⁴.

Como era de se esperar, o uso do fogo em *The Waste Land* não é diferente. O título da terceira seção do poema – *The Fire Sermon* – nos lança, segundo Southam, ao sermão “[...] preached by the Buddha against the fires of lust, anger, envy and other passions that consume men”²⁰⁵. De modo geral, a alusão sugere o combate do fogo por meio do próprio

²⁰¹ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 382 – 383. A pomba mergulhando rasga o espaço / Com flama de terror incandescente / Cujas línguas purgam no ar ardente / A remissão do crime e do pecado. / Está na escolha de uma ou de outra pira / – Para que o fogo do fogo nos redima.

²⁰² MOODY, David A. “Improper Desire: reading *The Waste Land*”, em A. David Moody (ed.). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Op. cit., p. 151.

²⁰³ Idem, *Ibidem*, p. 150.

²⁰⁴ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 386 – 387. E tudo irá bem e toda / Sorte de coisa irá bem / Quando as línguas de flama estiverem / Enrodilhadas no coroado nó de fogo / E o fogo e a rosa forem um.

²⁰⁵ SOUTHAM, B. C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. Op. cit., p. 165.

fogo, isto é, enfrentar os desejos (principalmente sexuais) por meio da chama e sua figuração moral. É verdade que, paralelamente à imagem do fogo, a terceira seção do poema está carregada do componente água, como se pode perceber já nos dois versos de abertura: “The river tent is broken; the last fingers of leaf / Clutch and sink into the wet bank”. *The Fire Sermon* adianta, de certa maneira, o tema da água, desenvolvido fundamentalmente na quarta seção de *The Waste Land*.

(12) *Death by Water. A current under sea / Picked his bones in whispers. As he rose and fell / He passed the stages of his age and youth / Entering the whirlpool*²⁰⁶. **Título (IV) e versos 315 – 318:** na décima série de paradoxos do livro *Lógica do Sentido*, chamada “Do Jogo Ideal”, Deleuze realiza duas diferentes leituras do tempo: de um lado estaria o presente ilimitado (Cronos); de outro, o passado e o futuro ilimitados (Aion). Entendamos: para Deleuze, no primeiro caso, “[...] o presente é tudo e o passado e o futuro não indicam senão a diferença relativa entre dois presentes [...]”; no segundo, “[...] o presente não é nada, puro instante matemático, ser de razão que exprime o passado e o futuro nos quais ele se divide”²⁰⁷. Ou seja, enquanto o Cronos apresenta-se em uma relação de dependência para com um presente pleno e cíclico, o Aion, ao contrário, subdivide-se em uma linha infinita que se move tanto para o futuro quanto para o passado, tornando-se, pois, não somente incorpóreo, mas também vazio de tempo. Interessante é que, em eterno desdobramento, “[...] o Aion subdivide ao infinito o que o acossa sem jamais habitá-lo”²⁰⁸.

²⁰⁶ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 158 – 159. Uma corrente submarina / Rôeu-lhe os ossos em surdina. Enquanto subia e descia / Ele evocava as cenas de sua maturidade e juventude / Até que ao torvelinho sucumbiu.

²⁰⁷ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 65.

²⁰⁸ Idem, *Ibidem*, p. 67.

Para tornar clara a distinção entre Cronos e Aion, Deleuze toma como ponto de partida as narrativas de Lewis Carroll, mostrando que, além de inventar jogos e manipular as regras dos jogos que conhecemos, o autor de *Alice in Wonderland* evoca uma sorte de jogo idealizado, cuja principal regra consiste exatamente na mais completa carência de regras. Ao contrário dos jogos tradicionais, nos quais o acaso é “controlado”, só podendo atuar em locais distribuídos de antemão, os jogos de Carroll são instáveis, agitados, em uma só palavra, indecidíveis, pois não contam com vitoriosos e derrotados. Nesse jogo ideal, por fim, todos os movimentos distribuem singularidades, uma vez que eles não só são únicos, como também ramificam o acaso seguidamente. Para Deleuze, então, “o Aion é o jogador ideal ou o jogo. Acaso insuflado, ramificado. Ele é a cartada única de que todos os lances se distinguem em qualidade”²⁰⁹. Repetindo, o Aion é uma linha infinita que segue em duas direções – presente esvaziado, passado e futuro, ao mesmo tempo.

Poderíamos lembrar, agora, os já citados versos inaugurais de *Burnt Norton*, primeiro movimento dos quartetos de T. S. Eliot: “Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past”. Em Eliot – tal como nos jogos de Carroll segundo a análise de Deleuze –, deparamo-nos com um tempo “aiônico”, já que o “tempo presente” nos conduz tanto ao “tempo passado” como ao “tempo futuro”, e qualquer abalo sofrido nessa linha temporal constitui uma alteração imediata nos três termos, pois, conforme atestado por Deleuze, as ramificações são únicas porém associadas. Um bom exemplo desse tempo presente “esvaziado” pode ser visto, uma vez mais, na figura de Tirésias, cujo corpo barroco é fruto de um movimentar constante, no qual diferentes influxos históricos estão estritamente ligados.

²⁰⁹ Idem, *Ibidem*, p. 67.

Após a reflexão acima desenvolvida sobre Cronos e Aion, cabe voltar a atenção, finalmente, ao título e aos versos da quarta seção de *The Waste Land*. Grosso modo, *Death by Water* trata, como o próprio título dá a entender, da morte (de Flebas) por afogamento. Segundo Jessie Weston em *From Ritual to Romance*, na Alexandria, por exemplo, efígies de deuses mortos eram lançadas na água com o intuito de fazê-los renascer futuramente, ou seja, a água estava diretamente ligada ao renascimento e à fertilidade por vir, apontando para o futuro²¹⁰. Por outro lado, nos versos de Eliot, em meio ao constante subir e descer característico da morte por afogamento, Flebas, como se num *flash*, percorre novamente todos os estágios de sua vida, em uma travessia que vai da velhice à juventude. Nesse sentido, então, *Death by Water* furta-se também ao presente em uma linha bidirecional: passado revivido, futuro projetado.

(13) *What the Thunder Said*. **Título (V)**: em “As ‘Pensées’ de Pascal” (“The ‘Pensées’ of Pascal”), Eliot afirma que “[...] é muito comum que algumas formas de doença se tornem extremamente favoráveis, não apenas à iluminação religiosa, mas também à criação artística e literária”²¹¹. Segundo Southam, Eliot já havia afirmado que, nessa passagem do ensaio sobre Pascal, ele se referia também a sua própria experiência no momento em que escrevia a quinta seção de *The Waste Land*²¹². Curiosamente, por mais que o poeta tivesse em mente exclusivamente a composição de *What the Thunder Said*, a seção em pauta nos leva igualmente a uma espécie de cura através da doença, ou melhor, salvação que advém, paradoxalmente, do sacrifício, da morte. Como já havíamos visto, o poema de T. S. Eliot insiste nessa “contradição”: “morte-vida”, ou, se preferirmos, renúncia redentora.

²¹⁰ WESTON, Jessie. L. *From Ritual to Romance*. . Op. cit., p. 44.

²¹¹ ELIOT, T. S. *Ensaio*. Op. cit., p. 42.

²¹² SOUTHAM, B. C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. Op. cit., p. 185.

Se a doença, conforme Eliot comenta, dirige-se tanto à religiosidade quanto ao ato criativo, poderíamos, no caso, traçar um breve paralelo entre *The Waste Land* e alguns dos comentários tecidos por Blanchot no ensaio “Literatura e o Direito à Morte”. Para o último, quando falamos de uma determinada doença das palavras, por vezes esquecemos que, infelizmente, a doença é também, em alguns momentos, a própria saúde das palavras, o que a torna indispensável para a escritura. Do mesmo modo, Blanchot segue defendendo que, assim como a doença faz-se saúde, o equívoco pode se tornar diálogo, e o mal-entendido “[...] a própria possibilidade do nosso entendimento”²¹³. A literatura e a religiosidade, enfim, passam por uma etapa de amadurecimento em que a crise desempenha papel não menos importante do que a própria normalidade.

Nesse sentido, uma vez que os descontínuos confundem-se com a fluidez, o desaparecido passa a retornar, e a morte pode ser vista como “[...] a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens”²¹⁴. Colocado de outro modo, no referido texto, Blanchot observa que a infelicidade do homem resulta do fato de que, em um dado momento, ele se situa para além da “possibilidade da morte”, ou seja, se a morte é realmente a grande promessa para a humanidade, o momento em que se deixa de morrer constitui, como conseqüência, sua derrota maior. Nas palavras do ensaísta, “ser homem para além da morte só poderia ter um sentido estranho”²¹⁵. Em suma, é na iminência da morte que nos tornamos vivos.

De acordo com Rainey, em relação à última seção de *The Waste Land*, “to hear the voice in the thunder [...] is to undertake a rudimentary form of spatiotemporal and logical-causal coordination of the sort that makes everyday experience comprehensible, if not

²¹³ BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Op. cit., p. 300.

²¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 323.

²¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 324.

bearable [...]”²¹⁶. Para alguns críticos – e Eliot parece assim o sugerir –, o “trovão” corresponde, na verdade, à voz de Deus em sua manifestação mais terrível e poderosa²¹⁷. Nesse sentido, combinando as duas informações, pode-se dizer que, de modo geral, o desfecho de *The Waste Land* nos leva ao momento em que uma lição imprescindível nos é ensinada, e o porta-voz de tal ensinamento é justamente a voz do “trovão”, inequívoca porém terrível, severa. Cabe perguntar, entretanto, de que lição se trata, ou melhor, de que experiência capital nos fala Deus logo após todos os episódios atravessados ao longo da “cidade desolada”? É plausível crer que a resposta para essa questão esteja presente, até certo ponto, já na epígrafe do poema, quando a Sibila diz que, dentre todas as coisas, deseja apenas poder morrer. Em poucas palavras, *What the Thunder Said* indica a urgência de devolver mobilidade à cidade moderna, de removê-la desse seu estado de paralisia.

(14) *There is not even solitude in the mountains / But red sullen faces sneer and snarl / From doors of mudcracked houses / If there were water*²¹⁸. **Versos 343 – 346:** Moisés, ao empunhar a vara em suas mãos, dirige-se contra o elemento sólido, para dele, após o golpe, permitir a liberação do líquido. Nas palavras de Bachelard, “a ferramenta desperta a necessidade de agir *contra* uma coisa dura”²¹⁹. À medida que se aproxima do fim, *The Waste Land* parece indicar a imprescindibilidade da busca pela ferramenta que, enfim, encerrará o duro comando que os rochedos até então mantinham sobre o cenário desolado. Como bem notou Calvin Bedient, paralelamente aos versos que negam a aparição da água

²¹⁶ RAINEY, Lawrence. *Revisiting The Waste Land*. Op. cit., p. 124.

²¹⁷ Ver, por exemplo, SOUTHAM, B. C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. Op. cit., p. 185.

²¹⁸ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 160 – 161. Sequer a solidão floresce nas montanhas / Apenas rubras faces taciturnas que escarnecem e rosnam / A espreitar nas portas de casebres calcinados / Se houvesse água por aqui.

²¹⁹ BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 29.

(“But there is no water” – verso 358), *What the Thunder Said* oferece também o condicional “se” (*if*), que, usado repetidamente, “[...] fumbles to loosen the tight knot of the negative”²²⁰. A negação disputa espaço com a possibilidade nos versos finais do poema:

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 water²²¹

(15) *These fragments I have shored against my ruins / Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih*²²². **Versos: 430 – 433:** os últimos versos de *The Waste Land*, que apresentam várias palavras em sânscrito, referem-se finalmente à lenda do Trovão relatada no livro sagrado *Brihadaranyaka Upanishad*, conforme T. S. Eliot aponta em suas notas. Narrada de forma concisa, a lenda

²²⁰ BEDIANT, Calvin. *He Do The Police In Different Voices: The Waste Land and its Protagonist*. Op. cit., p. 172.

²²¹ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., pp. 160 – 163. 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.

²²² Idem, *Ibidem*, pp. 166 – 167. Com tais fragmentos foi que escorei minhas ruínas / Pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih.

conta que três diferentes grupos, formados por homens, deuses e demônios, aproximam-se do Trovão para ouvi-lo falar. A fala do Trovão, apesar de igual para os três grupos – “Da” (versos 400, 410 e 417) –, ganha distintas interpretações, dependendo exatamente do grupo em questão. Em outras palavras, os homens entendem que eles deveriam “dar almas” (“Datta”), ao passo que deuses e demônios recebem a voz de modo particular a cada um: “controlem-se” (“Damyata”) e “tenham compaixão” (“Dayadhvam”), respectivamente. Para Williamson, “these three commands have all been violated in the Waste Land”, e, assim, a voz do Trovão, nas diversas interpretações, faz-se ciência (*awareness*)²²³.

“Shantih shantih shantih” – em suas notas, Eliot comenta que a palavra em sânscrito repetida três vezes no verso final de *The Waste Land* significa “The peace which passeth understanding” – “a paz que transcende a compreensão”. Para Harold Bloom, os fragmentos agrupados “[...] have amounted to the possibility of redemption, though not redemption itself”²²⁴. Com efeito, tanto a saga em busca do Santo Graal quanto os demais rituais de fertilização não podem ser confundidos com a própria supressão dos episódios decadentistas que repetidamente surgem no poema. No entanto, é o cruzamento contínuo de eventos diversificados que impede a polarização dos versos de *The Waste Land*, seja essa em torno de algo positivo ou negativo. Em suma, o espaço tensionado diz respeito à dificuldade de ler o poema de T. S. Eliot exclusivamente sob perspectiva decadentista ou redentora, pois confusão e entendimento ali caminham juntos, sempre.

²²³ WILLIAMSON, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot: a poem-by-poem analysis*. Op. cit., p. 151.

²²⁴ BLOOM, H. “Thematic Analysis of ‘The Waste Land’”, em *Bloom's major poets: T. S. Eliot*. New York: Chelsea House Publishers, 1999, p. 40.

EPÍLOGO

O verso que abre *The Waste Land*, como todos sabem, declara que “April is the cruellest month, breeding”, ou, na tradução de Ivan Junqueira para o português, “Abril é o mais cruel dos meses, germinando”. O verso finaliza, vale lembrar, com a palavra *breeding* (germinando), que abre espaço para um tipo de movimento paralelo à crueldade do mês de abril antes anunciada. Ora, se a primavera não é bem recebida pelos habitantes da terra desolada, ela é capaz, no entanto, de gerar algo, ainda que apenas “lilases da terra morta”²²⁵. No limite, em vez de uma abertura estritamente declinante, o corte do verso após *breeding* reergue, mesmo que momentaneamente, o tom inicial do poema. Seria ingenuidade, logicamente, acreditar que a palavra *breeding* situa-se no primeiro verso somente para atender a formalismos. A presente investigação procurou, pois, mostrar que o poema de 1922 sofre um processo contínuo de reapropriação de espaços, que nos leva à idéia de tensão aqui trabalhada. Nesse sentido, “April is the cruellest month, breeding” pode ser lido, enfim, como paradigma fundamental para os demais versos de *The Waste Land*.

Aliás, situar-se no limite é, como visto, algo bastante freqüente na poética de Eliot. Além dos vários exemplos já aludidos, poderíamos lembrar rapidamente a epígrafe do poema *Gerontion*, extraída da peça *Measure for Measure*, de Shakespeare: “Thou hast nor youth nor age, / But, as it were, an after dinner’s sleep, / Dreaming of both”²²⁶. Em outras palavras, tal como Prufrock em sua indecisão permanente, Gerontion (“an old man in a dry month”) encontra-se em uma espécie de suspensão indesejada – velhice inerte. Para o

²²⁵ De modo geral, parodiando Chaucer e *The Canterbury Tales*, Eliot demonstra que na “terra desolada” não há lugar para peregrinos, uma vez que deuses e outras figuras religiosas já não são mais louvados. Assim, o abril que seria o mês do renascimento torna-se, pois, o mês “mais cruel”, sem renovação.

²²⁶ ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I*. Op. cit., p. 95. “Não és jovem nem velho, mas como, se após o jantar adormecesses, / sonhando que ambos fosses”.

personagem que dá nome ao poema, o impasse causa uma sensação de aprisionamento temporal, isto é, o “nem” “nem” (*neither neither*), nem um nem outro, mas o sonho de ambos, traduz uma ânsia por movimento que, contudo, parece inalcançável.

É exatamente essa a imobilidade formulada nos versos 39 e 40 de *The Waste Land*: “I was neither / Living nor dead” (“eu não estava nem vivo nem morto”). A bem da verdade, pode-se afirmar que, novamente, estamos diante da indecisão fundamental no poema de T. S. Eliot, haja vista que, de modo geral, tanto o lado purificador (a saga em busca do Santo Graal, por exemplo) quanto os episódios a princípio entendidos como “impróprios” (morte por afogamento, aborto etc) desvelam os perigos da paralisia que toma conta da alegórica Londres pós-guerra. Ou seja, caso desejado, é viável dizer que a “terra desolada” é assombrada, finalmente, por uma indecidibilidade que impede o distensionamento do espaço ali retratado, e isso faz com que seja indispensável sustentar essa tensão ao se adentrar o poema de T. S. Eliot.

Esta investigação iniciou-se lembrando rapidamente que 1922, além de datar a Semana de Arte Moderna brasileira, é o ano da publicação dos clássicos de língua inglesa *Ulysses* e *The Waste Land*. Para finalizar, talvez seja interessante observar que o poema de T. S. Eliot, bem como em diversos outros lugares, exerceu no Brasil uma grande influência, que pode ser vista na obra de poetas como Ana Cristina César, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, entre tantos outros. O último nome, aliás, mostrou-se repetidamente interessado na poética eliotiana, principalmente no que diz respeito a uma certa economia da estética imagista e ao cuidado para com a tradição literária, temas já tratados nesta pesquisa. Assim, torna-se razoável acreditar que Eliot e Cabral, por exemplo, abririam um atraente campo para futuras pesquisas dentro da literatura comparada.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ACKROYD, Peter. *T. S. Eliot: a life*. New York: Simon and Schuster, 1984.
- ANDREW, J. & FREER, A. *Cambridge Book of English Verse 1900 – 1939*. London: Cambridge University Press, 1970.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Crítica e Verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *O Neutro*. São Paulo: Martin Fontes, 2003.
- _____. *O Rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Ilusão Vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BEDIENT, Calvin. *He Do The Police In Different Voices: The Waste Land and its Protagonist*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. RJ: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras escolhidas, Vol. I*. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O Livro Por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- BLOOM, H. *Bloom's major poets: T. S. Eliot*. New York: Chelsea House Publishers, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas: Vol. II – 1952 – 1972*. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. *As Revoltas Modernas na Literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.
- COLLINI, Stefan (org.). *Interpretação e Sobreinterpretação*. Lisboa: Presença, 1993.
- COOK, John. (ed.). *Poetry in Theory – an anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- COX, C. B. & Hinchliffe, P. Arnold. *The Waste Land – a casebook*. London: The Macmillan Press, 1975.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 1991.
- _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Lógica do Sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 65.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. IV*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. V*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *O Que é a Filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Margens da Filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991.

- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.
- _____. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIOT, T. S. *Ensaio* (Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). São Paulo: Art, 1989.
- _____. *Obra Completa, Vol. I – Poesia* (Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). São Paulo: Arx, 2004.
- _____. *Selected Prose*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- _____. *The Waste Land: a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, INC., 1971.
- ELLMANN, Richard. *Ao Longo do Rio Corrente: ensaios literários e biográficos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. Edinburgh: Peregrine Books, 1961.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- _____. *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2001.
- FRAZER, James. *The golden bough*. New York: Dover Publications, Inc., 2002.
- FRIEDRICH, Hugo. *A Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de Vidro*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Ensaio Escolhidos Vols. 1 & 2*. Rio de Janeiro: Girafa, 2005.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

- _____. (ed.). *Teoria da Literatura em suas Fontes – Vol II*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LORAU, Nicole. *The Experiences of Tiresias: the feminine and the greek man*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *Lições Sobre a Analítica do Sublime*. São Paulo: Papirus, 1993.
- _____. *Peregrinações: lei, forma e acontecimento*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Ouvres Completes*. Paris: Gallinard, 1945 (1984).
- MATTHIESSEN, F. O. *The Achievement of T. S. Eliot: an essay on the nature of poetry*. 3. ed. New York: Oxford University Press, 1958.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, O Escrivão*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O Elixir do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MOODY, David. (ed.). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. London: Cambridge University Press, 1994.
- NORTH, Michael (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Hedra, 2000.
- PEARCE, R. Harvey. *The Continuity of American Poetry*. New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- RAINEY, Lawrence. *Revisiting The Waste Land*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- _____. *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. New Haven: Yale University Press, 2005.

- ROSENFELD, Kathrin. *Poesia em Tempo de Prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o Exílio e outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHLEGEL, Friedrich, *O Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.
- SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- _____. *Narciso Errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- SMITH, Grover. *T. S. Eliot's Poetry and Plays*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.
- SOUTHAM, B. C. *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. 6. ed. London: Harcourt Brace & Company, 1996.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- WELLEK, René. *Conceitos da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 5. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1987.
- 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: Syracuse University Press, 1998.

ANEXO

(Poema *The Waste Land* em inglês

e na tradução de Ivan Junqueira)