

MARIA MANUEL MENDES RIBEIRO

WAITING FOR RAIN

UMA LEITURA DE *THE WASTE LAND*

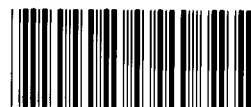
FACULDADE DE LETRAS DO PORTO

1997

MARIA MANUEL MENDES RIBEIRO

WAITING FOR RAIN
UMA LEITURA DE *THE WASTE LAND*

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos



553167

043M

R37 N

ex. 2

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
N.º 53343
EX. 2
20 01 98

FACULDADE DE LETRAS DO PORTO
1997

As Joel

ABREVIATURAS:

<i>BN</i>	<i>Burnt Norton</i>
<i>DS</i>	<i>The Dry Salvages</i>
<i>EC</i>	<i>East Coker</i>
<i>LG</i>	<i>Little Gidding</i>
<i>SE</i>	<i>Selected Essays</i>

-What's that life is?

-Life is death.

Fragment of an Agon

INTRODUÇÃO

Nós lemos um texto (de prazer) tal como
uma mosca voa no volume de um quarto-
-com ângulos bruscos, falsamente
definitivos, atarefados e inúteis

Roland Barthes

Propor uma leitura de *The Waste Land* é uma ousadia que exige algumas considerações.

Se qualquer texto, e particularmente um texto literário, muito dificilmente sugere uma única leitura, *The Waste Land* coloca este problema de uma forma extremada. O potencial significativo do poema é de tal maneira intenso, concentrado e pluridireccional que cada leitura, mesmo por um único leitor, é irresistivelmente uma nova leitura. E ainda bem, porque é esta riqueza inesgotável que garante um gozo sempre renovado. Porém, daí decorre que o objectivo desta dissertação seja algo artificial na sua apresentação: *uma* "leitura" é uma tentativa de isolar e fixar, com alguma coerência, algo que é momentâneo, provisório, periclitante. Nietzsche explica com grande clareza esta dificuldade: "não somos suficientemente subtis para nos apercebermos do escoamento provavelmente absoluto do devir; o permanente só existe graças aos nossos órgãos grosseiros que resumem e reduzem as coisas a planos comuns, quando nada existe sob essa forma."¹ Uma galáxia de sentidos permanece inevitavelmente intocada.

¹Citado em Barthes, R., *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1974, p.108.

Esta "leitura" pretende ser uma resposta pessoal ao apelo intenso que o poema sobre mim exerce, e que é de natureza fundamentalmente estética. Assim, serão seguidas, antes de mais, as famosas e aliciantes orientações propostas pelo próprio Eliot: o exercício livre da "lógica da imaginação" no preenchimento (de alguns) dos infindáveis "espaços vazios" do poema, com uma especial atenção à "musicalidade da poesia"². O estético é, obviamente, indissociável do político e do ideológico, e considerações mais predominantemente dessa natureza serão tecidas, igualmente, sempre que o poema o suscite. A ênfase no estético não decorre, pois, de qualquer convicção apriorística, mas do modo como *este* poema e *este* autor concretos afectam a minha sensibilidade. Talvez seja esta, em última análise, a atitude mais legítima perante um texto (mais ou menos) literário: a disponibilidade total para se ser por ele afectado. (De novo, há que estar ciente das profundas limitações da razão e da linguagem: o efeito de um estímulo mais ou menos estético sobre a sensibilidade individual não é, naturalmente, nem racionalizável nem passível de ser expresso verbalmente de uma forma integral).

A liberdade que me arrego nesta leitura de *The Waste Land* torna oportunas algumas considerações legitimadoras.

Antes de mais, parece-me pertinente notar que *The Waste Land* é porventura uma obra na qual a questão do autor e da sua autoridade se coloca de forma particularmente complexa: quem é o autor de *The Waste Land*? Eliot? Pound? Vivien? De que modo partilham(?) a autoria do poema? Será possível

² Armin Paul Frank propõe uma orientação semelhante em "The Waste Land: A Drama of Images", em Bagchee, Shyamal, (ed.), *T. S. Eliot, A Voice Descanting*, Londres, Macmillan, 1990, p. 28-50.

avaliar a contribuição exacta de cada um na algo atribulada e *sui generis* composição do poema?

Esta questão, aqui muito levemente afluada, não cabe, literalmente, nesta dissertação. Passo, então, a explorar a posição de Eliot relativamente ao problemático triângulo autor-texto-leitor e ao papel de cada “vértice” no processo de leitura literária, recorrendo a um interessante texto de Steve Ellis, cujo título é desde logo elucidativo: “*The Waste Land* and the Reader’s Response”.³

Ellis aproxima o que considera ser a posição de Eliot relativamente ao assunto à posição de Wolfgang Iser: “What unites Eliot and Iser is the stress they place upon the importance of the reader in the production of literary meaning; that without readers (as professional football administrators have been known to remark of spectators) there would be no game at all” (p. 100). O autor ilustra a aproximação com dois excertos de textos críticos de ambos os autores; creio ser suficientemente elucidativo, para os meus propósitos neste momento, citar apenas o excerto da autoria de Eliot: “‘The poem’s existence is somewhere between the writer and the reader; it has a reality which is not simply the reality of what the writer is trying to ‘express’, or of his experience of writing it, or of the experience of the reader or of the writer as reader. Consequently the problem of what a poem ‘means’ is a good deal more difficult than it at first appears’ (UPUC, 30)” (p. 100).

Adiante, porém, e a partir de elucidativos excertos de textos críticos eliotianos, Ellis conclui que, de facto, Eliot atribui ao leitor no processo

interpretativo um grau de liberdade consideravelmente superior ao atribuído por Iser; o autor cita Eliot: “‘A poem may appear to mean very different things to different readers, and all of these meanings may be different from what the author thought he meant...The reader’s interpretation may differ from the author’s and be equally valid –it may even be better. There may be much more in a poem than the author was aware of.’ (OPP, 30-1)”, (p. 101).

Uma vez que, *grosso modo*, Eliot valoriza no processo interpretativo sobretudo uma resposta emocional, enquanto que Iser concebe a leitura como um processo mais (por vezes considerado demasiado) cerebral e consciente, Ellis acaba por, numa espécie de conciliação de ambas as perspectivas, propor como adequada à leitura de *The Waste Land* uma abordagem com a qual me identifico prontamente: “What the poem asks of its reader is a passionate and hedonistic involvement with language –the text as a kind of siren– together with the recognition and acceptance of an ethical point of view whereby these linguistic ploys of the text can be consciously grasped. To put it simply, the text demands both a rational and sensual reponse in equal measure, or, to borrow from his essay on ‘The Metaphysical Poets’, Eliot’s ideal reader, like his writer, ‘must look into the cerebral cortex, the nervous system, and the digestive tracts’ (SE, 290)” (p. 98). É, pois, uma abordagem com esta abrangência que adopto nesta dissertação.

O vértice *texto* apresenta em Eliot peculiaridades que exigem igualmente uma reflexão séria. Refiro-me, previsivelmente, ao método alusivo, acerca do qual se tornou famosa (e creio que justamente) uma afirmação de I. A. Richards, na

³ O texto está inserido em Davies, Tony & Wood, Nigel, (ed.), *The Waste Land*, Buckingham, Open

qual o autor se refere ao método como “a technical device for compression. ‘The Waste Land’ is the equivalent in content to an epic. Without this device twelve books would have been needed”.⁴ De facto, Richards coloca de forma económica e expressiva a duplicidade do efeito suscitado pelo método alusivo: por um lado, aprofunda, alarga, intensifica as potencialidades significativas e estéticas do texto, um enriquecimento que suscita, naturalmente, gozos adicionais na sua leitura; este enriquecimento significa igualmente, porém, uma dificuldade e uma exigência adicionais nessa mesma leitura. A exploração das potencialidades do método alusivo pode tornar-se perniciosa, no meu entender, se o seu funcionamento não for devidamente compreendido; a alusão não é um fim em si mesmo, mas um princípio, a explorar à luz do seu novo contexto, no qual as suas significações se distinguem necessariamente das que possuía no contexto original, frequentemente, de uma forma radical - como afirma o próprio Eliot, “mature poets steal; (...) The good poet whelds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that which it was torn” (*SE*, p. 206). Por fim, o desfrute pleno do poema não exige de modo algum a identificação de todas as alusões (o que seria, antes de mais, pouco razoável), sequer de grande parte das mesmas; leituras menos eruditas podem naturalmente resultar em intensas e ricas experiências literárias, sobretudo se a diversificada riqueza estética de *The Waste Land* encontrar um/a leitor/a dotado/a de razoável imaginação e sensibilidade.

No caso concreto desta leitura, e nas condições (e limitações) concretas da sua elaboração, a atitude adoptada será, naturalmente, a de explorar o mais

Univ. Press, 1994, p. 83-104.

possível o potencial significativo e estético do poema, decorrente das mais variadas estratégias, numa resposta pessoal ao seu estímulo. No que diz respeito mais concretamente à identificação de fontes alusivas, recorro de forma sistemática, sobretudo na interpretação de *The Waste Land*, ao auxílio inestimável proporcionado pelas obras: *Broken Images: A Study of 'The Waste Land'* de Robert L. Schwarz⁵ e *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, de B. C. Southam.

Porventura tanto ou mais importante do que o conhecimento exaustivo e aprofundado de possíveis fontes alusivas, poderá ser o conhecimento da personalidade e dos interesses de T. S. Eliot, da sua visão do mundo e respectiva evolução, das influências mais marcantes sobre a sua personalidade e a sua visão do mundo. Tendo feito um considerável esforço nesse sentido, dele resulta, porém, que na minha interpretação frequentemente se combinem ou mesmo confundam, por exemplo, idealismo bradleyano, neoplatonismo danteano, ascetismo agostiniano ou budista, uma vez que, como observa Octavio Paz, "...faced with the progressive disintegration of Christian mythology, poets -not excluding the poet of *The Waste Land*- have had to invent more or less personal mythologies made up of fragments of philosophies and religions."⁶

⁴ Citado em Southam, B. C., *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, Londres e Boston, Faber and Faber, 1994, p. 23. Posteriores citações e referências dirão respeito a esta edição.

⁵ Schwarz, Robert L., *Broken Images: A Study of 'The Waste Land'*, Londres e Toronto, Associated University Presses, 1988. Posteriores referências e citações dirão respeito a esta edição.

⁶ Paz, Octavio, *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1991, p. 55.

A minha leitura de *The Waste Land*, que apresentarei de forma mais completa na introdução ao segundo capítulo, dedicado à interpretação exaustiva do poema, pode definir-se sucintamente nestes termos: encaro o poema como uma viagem interior de um protagonista -muito próximo do próprio Eliot-, às profundezas dificilmente sondáveis da sua própria interioridade, aos seus dilacerantes dilemas mais profundos, expressa, em grande parte, através das suas visões e, simultaneamente, reacções ao mundo urbano moderno que o cerca e o inferniza. A viagem -se quisermos, simultaneamente pelo interior do protagonista e por, sobretudo, uma Londres representativa do referido mundo -, desemboca numa dolorosíssima consciencialização da esterilidade espiritual desse mesmo mundo, da falta de sentido da existência nele, noutras palavras, desemboca na mundivisão niilista caracteristicamente modernista, adquirindo, assim, o poema, um carácter de algum modo iniciático. O poema insinua ainda, de forma ténue e inconclusiva, uma possível via de regeneração. A sondagem e a consciencialização referidas implicam uma grande complexidade de sentimentos, por vezes de grande intensidade, dominando talvez, de um modo geral, no poema, um sentimento de agonia profunda, um dificilmente suportável desespero abúlico que é talvez dos maiores méritos do poema transmitir de maneira poderosa.

É importante notar que a referida mundivisão niilista eliotiana se encontra intimamente associada a uma outra questão central em *The Waste Land* e restante poesia: a questão da sensualidade e da sexualidade. O próprio Eliot confessa e elucida esta importante ligação, numa carta a Paul Elmer More, na qual, após se afirmar possuído por uma percepção do vazio da existência, acrescenta: “I am one

whom this sense of void tends to drive towards asceticism or sensuality”⁷; no seu percurso de vida, as tendências sucederam-se na ordem inversa.

Em suma, é como uma epopeia interior modernista, com muito relevantes inspirações na *Divina Comédia* de Dante, que explorarei, que leio *The Waste Land*. Pode-se, em certa medida, dizer que *A Divina Comédia*, sobretudo o *Inferno*, funciona como uma espécie de *Urtext* que Eliot recria com uma escrita e uma mundivisão tipicamente modernistas; (esta "actualização" da *Comédia* prossegue, naturalmente, para além deste poema, nomeadamente em *Ash-Wednesday*).

A mundivisão niilista cuja consciencialização o poema ficcionaliza está já presente, porém, ainda que de forma submersa, em muitos (se não todos) os poemas eliotianos escritos anteriormente. *The Waste Land* (de certo modo continuado no poema seguinte, *The Hollow Men*) afigura-se-me assim como um ponto de chegada, um poema que apela a estratégias, ambiências, temas presentes em poemas anteriores, os quais reutiliza, refina, sistematiza e orienta para um determinado tipo de conclusão. Vislumbro pois, o que é geralmente ignorado ou negligenciado, uma clara continuidade, em termos estilísticos e temáticos, entre *The Waste Land* e a poesia eliotiana antecedente, o que tentarei evidenciar, dentro dos estreitos limites que me são impostos, num primeiro capítulo, de carácter introdutório. Excluo dessa breve panorâmica os poemas escritos em língua francesa, primeiro, por limitações pessoais quanto ao domínio da língua; faço-o igualmente por óbvias limitações de espaço e de tempo e, sobretudo, por não

⁷ Citado em Schwarz, *op. cit.*, p. 152-3.

considerar a sua inclusão particularmente enriquecedora da panorâmica, nem especialmente relevante para a interpretação de *The Waste Land*.

Esta dissertação termina com uma breve conclusão, na qual exporei o que considero ser as mais importantes ilações decorrentes da minha análise, tentando aflorar o mais profundo e abstracto dos níveis de conhecimento: o filosófico.

Por fim, a leitura do(s) poema(s) aqui brevemente apresentada aproximamos, obviamente, do próprio autor e da aguda crise psíquica que viveu, de modo particularmente agudo aquando da escrita de *The Waste Land*. Vários autores situam na escrita do poema o início do longo processo de conversão religiosa que tão importantes consequências viria a ter na visão do mundo e (consequentemente) na produção poética de Eliot. Sem diminuir a importância desse tipo de abordagem, esta leitura não adopta, porém, de princípio, uma perspectiva biografista; serão abordados, com certeza, aspectos da pessoa e da personalidade do poeta na medida em que eles possam elucidar a leitura da sua poesia.

Paços de Ferreira, 6 de Outubro de 1997

UMA PERGUNTA INQUIETANTE

Lord, who createdst man in wealth and store
 Though foolishly he lost the same,
 Decaying more and more,
 Till he became
 Most poore:
 With thee
 O let me rise
 As larks, harmoniously,
 And sing this day thy victories
 Then shall the fall further the flight in me.

George Herbert

The Love Song of J. Alfred Prufrock é geralmente considerado o primeiro poema em que Eliot assume verdadeiramente um estilo próprio. Da perspectiva desta dissertação, são particularmente relevantes neste poema algumas afinidades importantes que revela em relação a *The Waste Land*, as quais tendem a permanecer algo apagadas na rica multiplicidade de leituras que o poema suscita. É nesta perspectiva específica, obviamente parcial e limitada, que passo a ler o poema com alguma atenção.

Num ritmo lento, pausado e variado, que confere seriedade e profundidade ao discurso, *The Love Song* abre, tal como *The Waste Land*, com um passo introdutório de uma viagem ("Let us go and make our visit.", l.12). Southam⁸ nota inclusivamente no primeiro verso ecos da viagem de Dante pelo inferno, na qual está presente, como aqui, uma figura "condutora" -Virgílio⁹; o mesmo autor

⁸Southam, B. C., *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*, Londres e Boston, Faber and Faber, 1994, p. 48-49. Posteriores referências e citações dirão respeito a esta edição.

⁹ Acerca de "you and I", nomeadamente da identidade do "you" há uma grande variedade de sugestões, tendo o próprio Eliot fornecido diferentes interpretações em ocasiões diferentes. Hyde tece o interessante comentário: "... the classic pose of modernist writers, the debate with an imagined, but for that reason only too real, interlocutor has become the very mode of existence of many modern works of art. (...) Often it is as much a dialogue with self as a dialogue with an other, and seems to relate to the

aponta ainda nos dois versos seguintes ecos do estilo das epopeias clássicas, nomeadamente o estilo característico de passos introdutórios. No entanto, e apesar de a epígrafe remeter igualmente para *A Divina Comédia*, a viagem aqui anunciada não mantém ao longo de todo o poema a consistência que me parece manter em *The Waste Land*: não se regista aqui a mesma sugestão continuada de movimento e de demanda, nem o culminar desse movimento em qualquer tipo, ainda que ténue, de conclusão ou ensinamento. A sugestão inicial de uma viagem permanece embrionária, perde-se no excesso reflexivo do protagonista, o qual termina, de certo modo, inconclusivo e inconsequente. A ser uma viagem pelo "inferno *de uma certa* existência urbana moderna", *The Love Song* é uma viagem deveras circunscrita, meramente embrionária e (pelo menos aparentemente) inconclusiva.

Depois de uma localização temporal estabelecida através de uma imagem caracteristicamente eliotiana ("When the evening is spread out against the sky/ Like a patient etherized upon a table", v. 2-3) que com extraordinária concisão e intensidade sugestiva estabelece desde logo um conjunto de elementos centrais no autor: doença, crise, decadência, inacção, impotência, morte-em-vida, anuncia-se um espaço urbano caracteristicamente semi-deserto, marcado pela sujidade, degradação e sordidez. É este espaço urbano que suscita uma questão indefinida e enigmática:

"[Let us go, through certain half-deserted streets,(...)]

Streets that follow like a tedious argument

Of insidious intent

To lead you to an overwhelming question...

characteristic disease of modern civilizations, schizophrenia.", em G. M. Hyde, "The Poetry of the City", em Bradbury, M., McFarlane, J. (ed.), *Modernism*, Harmondsworth, Penguin, 1991, p. 337-348.

Oh, do not ask, 'What is it?'" (v. 4, 8-11)

Indubitavelmente incômoda, inquietante mesmo, esta questão avassaladora que ao longo de todo o poema não se ousa sequer formular, muito menos responder, parece-me ser central neste poema e não só, pairando como que em suspenso na poesia de Eliot muito para além dele.

O famoso dístico que se segue introduz imediatamente o meio social de que trata o poema e, de modo caracteristicamente subtil, a distância do protagonista em relação ao mesmo. Com efeito, a súbita regularidade, quanto à rima e à acentuação, dos versos (adaptados) de Laforgue¹⁰, resulta deveras surpreendente num poema cuja "música" dominante demonstra uma outra complexidade e uma outra elaboração. Esta regularidade inesperada, ingénua e algo forçada resulta - como é, aliás, frequente em Eliot-, profundamente irónica: ela questiona o "conteúdo"¹¹ dos versos, insinuando o que será confirmado pelo conjunto do poema: a "cultura", sofisticação e polidez deste meio de classe alta urbana não passa de uma mera afectação de uma riqueza espiritual inexistente, uma camuflagem de um vazio interior. As relações humanas permanecem por isso superficiais, ritualizadas, numa farsa que impossibilita relacionamentos autênticos, fecundos, gratificantes, o único remédio para a solidão e o doloroso isolamento solipsista do protagonista: "And I have known the eyes already, known them all-/
The eyes that fix you in a formulated phrase,/ And when I am formulated,
sprawling on a pin,/ When I am pinned and wriggling on the wall,/ Then how

¹⁰"Dans la pièce les femmes vont et viennent/ En parlent des maitres de Sienne", citado em Southam, p.50.

¹¹ Com característico brilho, Barthes refere-se ao tipo de raciocínio aqui implícito como "o grande mito semiológico do 'versus'", na mesma obra em que o faz, incorre, natural e inevitavelmente, nesse

should I begin/ To spit out all the butt-ends of my days and ways?" (V. 55-60). A violência e a crueza destas imagens contrastam vivamente com a aparente *gentillesse* do meio, demonstrando, elas próprias, de forma eloquente o desajuste e o sofrimento do protagonista no mesmo. Parecem-me oportunas aqui as palavras de Hugh Kenner, aplicáveis aliás com igual propriedade ao protagonista do poema seguinte, *Portrait of a Lady*: "... his [Eliot's] early perception that social ritual, designed to permit human beings to associate without imposing on one another (as the ritual of art allows a man to express an emotion without exposing his wounds), may be actually the occasion of raising to nearly tragic intensity their longing to reach one another. The Eliot character feels that he needs to preserve the inviolacy of self, and simultaneously feels that he needs sympathy from others whom he cannot reach and who cannot decorously reach him."¹²

De regresso ao início do poema, o elemento irónico e cómico presente nos dois versos referidos, bem como noutros passos do poema (começando pelo próprio nome, algo ridículo, do protagonista) raramente resulta em leveza em Eliot, permeando mesmo muitos dos seus mais graves poemas; o seu efeito parece-me adequadamente descrito no seguinte comentário, tecido pelo próprio Eliot relativamente à obra de Andrew Marvel: parece-me pois tratar-se de uma muito característica "alliance of levity and seriousness by which the seriousness is intensified."¹³

irresistível tipo de simplismo. Suceder-me-á o mesmo ao longo desta dissertação; penitencio-me assinalando, como aqui, os termos com aspas. Barthes, *op. cit.*, p. 100.

¹² Kenner, Hugh, *The Invisible Poet*, Londres, Methuen, 1965, p. 27. Posteriores citações serão desta edição.

¹³ Eliot, "Andrew Marvel", em Eliot, T. S., *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 1969, p. 296. Posteriores citações dirão respeito a esta edição.

Depois da apresentação, com grande força plástica, de um exterior urbano sujo e deserto, envolto numa atmosfera de fumo e nevoeiro cuja coloração amarelada e cuja prolongada e lânguida animalização estabelecem poderosas sugestões de doença, sordidez e animalidade, a voz reflexiva e dilemática de Prufrock passa a dominar até ao final do poema.

O seu discurso caracteriza-se por um ritmo lento, pausado e variado que, juntamente com os ecos e alusões bíblicas frequentes, lhe confere seriedade, gravidade e sabedoria. Este discurso alterna entre *flashes* de um quotidiano social encarado como fútil, trivial e afectado (a referência obsessiva a objectos ou elementos pequenos e mesquinhos desse quotidiano desempenha um papel fundamental no evidenciar dessa trivialidade), e passos mais ou menos torturados de auto-justificação pela repressão de uma matéria que claramente poria em causa a estabilidade desse quotidiano e do próprio protagonista.

Justapõem-se, pois, dois níveis de consciência e de reflexão sobre a vida, entre os quais a comunicação é considerada impossível: uma existência fútil e irreflexiva, por um lado "(They will say: 'How his hair is growing thin!')/ My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,/ My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin-/ (They will say: 'But how his arms and legs are thin!')", v. 41-44) e, por outro, a personalidade sensível, profunda e reflexiva de Prufrock, numa situação dilemática penosa e periclitante: a existência naquele meio e a percepção da futilidade, falsidade e falta de sentido do mesmo e do seu próprio irremediável desajuste e isolamento nele. O absurdo da situação em que a personagem se encontra é expresso talvez da forma mais sintética no *bathos* do

verso "I have measured out my life with coffee spoons" (v. 51). O cerne do conflito de Prufrock reside pois no facto de naquele meio se encontrarem os pilares da sua existência e da sua identidade; por essa razão Prufrock não suporta confrontar-se com a verbalização (o estágio último de uma consciencialização?) daquilo que todo o seu discurso demonstra indirectamente ser a sua percepção profunda daquele meio e da sua vida. Insatisfação e isolamento, por um lado, e imperiosidade de estabilidade e de uma identidade definida, por outro, digladiam-se na personagem, consistindo praticamente toda a sua reflexão numa longa auto-justificação pelo triunfo, compreensível, da última: "And would it have been worth it, after all,/ After the cups, the marmelade, the tea,/ Among the porcelain, among some talk of you and me,/ Would it have been worth while,/ To have bitten off the matter with a smile,/ To have squeezed the universe into a ball/ To roll it towards some overwhelming question,..." (v. 88-94).

Hugh Kenner, em *The Invisible Poet*, parece-me corroborar esta leitura, não tanto no passo que dedica a *The Love Song*, mas adiante e de forma indirecta, quando observa a respeito de *The Family Reunion*, *The Cocktail Party* e *The Confidential Clerk*: "...Eliot pursues his unvarying dramatic method, which is to set loose, in a drawing-room full of masks, some Lazarus. That is the mechanism of the Eliot plot: the entry of Lazarus, the man who has crossed a frontier and come back (...). Prufrock is an insufficient Lazarus..."¹⁴

Há uma certa tradição de interpretação deste poema, porém, centrada na timidez e na insegurança da personagem de Prufrock no relacionamento com o

¹⁴ Hugh Kenner, *op. cit.*, p. 27-8.

sexo oposto, e na sua dificuldade extrema em lhe comunicar os seus sentimentos. Em concordância com o título originariamente escolhido -*Prufrack Among the Women*-, e apesar de não ser definitivo que o universo do poema seja exclusivamente, mesmo predominantemente, feminino (muito embora o olhar sobre ele seja, naturalmente, masculino), esta interpretação resolve, talvez demasiado prontamente, o título, algo surpreendente, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. O argumento fundamental desta linha de interpretação é geralmente a referência à figura de Hamlet, paradigma de uma personalidade excessivamente e torturadamente reflexiva e indecisa. (O próprio Eliot, no seu famoso ensaio sobre a peça, exprime o mesmo tipo de crítica relativamente à figura). Acontece que a referência a Hamlet em *The Love Song* ocorre num culminar de uma reflexão dilemática, com o sentido oposto: "No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be" (v. 111). Deste modo a personagem reafirma a pertinência das suas reflexões e do seu dilema, antecipando e rejeitando uma aproximação a Hamlet enquanto representante de um carácter injustificadamente problematizante e indeciso. Prufrock, em alternativa, define-se a si próprio como um astuto "attendant lord" (v. 112), "deferential, glad to be of use/ politic, cautious, and meticulous" (v. 115-6) e, mais significativamente ainda, como um "fool" (v. 119), figura tradicionalmente caracterizada por uma sabedoria expressa de modo cautelosa e engenhosamente velado, um mestre subtil e hábil da diplomacia verbal, da arte da indirectação na linguagem. Em alternativa, ou melhor, em complementaridade à designação "an insufficient Lazarus", eu vincaria que a situação de Prufrock se assemelha, de facto, à do *fool*, na medida em que equilibra mais ou menos

habilmente a distância crítica e a integração. Não será Prufrock um pouco o *fool* do próprio autor? Não insinua a personagem o vazio de uma determinada existência com a cautela e a indirectação exactamente necessárias para que essa verdade se torne audível e suportável?

Finalmente, a linha de interpretação referida -a qual, sublinhe-se, de forma alguma excluo, apenas considero parcial e limitada-, corre o risco de manter o poema, afinal, num registo privado, doméstico, quase romanesco e absolutamente inócuo. Este registo não me parece coadunar-se com a gravidade e as sugestões metafísicas de exclamações e passos como "I am no prophet" (v. 83), ou o paralelo a "Lazarus, come from the dead,/ Come back to tell you all, I shall tell you all" (v. 94-5), ou ainda a expressão (aliás repetida) "overwhelming question", nem, por fim, com todo o tom fundamentalmente sério (que as ironias não abalam, pelo contrário, reforçam) do conjunto do poema.

Não me parece viável a leitura irónica por vezes proposta para estes passos, considerando-os excessos caricaturais, ironicamente demonstrativos de uma muito excessiva inibição e dificuldade de comunicação dos seus sentimentos da parte da personagem. É certo que grande parte da poesia de Eliot, nomeadamente a que antecede *The Waste Land*, é permeada, com intensidade variável, por ironia; no entanto, ela raramente assume uma forma grosseira, sobretudo em *Prufrock and Other Observations*. Não pedirá este poema, além da interpretação "canónica" referida, um outro tipo de leitura, talvez mais profunda, decerto mais inquietante e mais premonitória dos mais profundos e inquietantes poemas que Eliot viria a escrever? E se o inesperado título contivesse uma certa ambiguidade (difícilmente

inesperada em Eliot)? E se a epígrafe, sugestiva de uma insuperável incomunicabilidade entre dois mundos, ilustrasse a penosa incomunicabilidade entre os dois níveis de consciência da realidade que referi? E se o "amor" de Prufrock consistisse na sua recusa em pôr seriamente em causa o meio em que se movimenta e a estabilidade das personagens que nele circulam, inclusivamente ele próprio?

A epígrafe em Eliot, talvez por ser uma estratégia porventura mais indirecta e segura para o autor do que a própria máscara, revela-se-nos com frequência, depois de atentamente reflectirmos sobre ela, extremamente reveladora, uma pista ou uma chave que revoluciona completamente uma primeira leitura, abrindo possibilidades de leituras infinitamente mais profundas, geralmente mais sérias e inquietantes do que seria inicialmente de supor.

A epígrafe do volume *Prufrock and Other Observations* parece-me, neste aspecto, paradigmática, lançando uma nova, mais profunda e inquietante luz sobre toda a obra que antecede *The Waste Land*. Consistindo num passo do *Purgatorio* de Dante (XXI, 133-6): "Now can you understand the quality of *love* which warms me towards you, so that I forget our vanity, and treat the shadows like the solid thing" (numa tradução do próprio Eliot, no seu ensaio *Dante* de 1929, itálico meu), terá surgido pela primeira vez como epígrafe *deste* volume em 1925 (em *Poems 1909-1925*), tendo surgido anteriormente, em 1920, como epígrafe de *Ara Vos Prec*¹⁵. Pessoalmente, ela sugere-me uma mensagem idealista ("shadows" vs. "the solid thing"), recordando-me inevitavelmente o interesse de Eliot, desperto já

¹⁵ Southam, *op. cit.*, p. 44.

depois da escrita de *The Love Song*, pela filosofia de Francis Herbert Bradley, que o levou inclusivamente a dedicar-lhe a sua tese de doutoramento (concluída em 1916), e cuja influência marcante sobre a sua obra poética é unanimemente reconhecida.

Hugh Kenner explica a adesão de Eliot à filosofia de Bradley, não como um momento de iluminação, de revolução, de descoberta de uma maneira radicalmente nova de ver o mundo e o ser humano no mundo, mas antes como a descoberta de uma maneira de pensar e de sentir para a qual tendia já naturalmente, e cuja confirmação foi importante e decisiva no seu desenvolvimento como poeta; diz Kenner: “the study of Bradley (...) released him from any notion that the art his temperament bade him practice was an eccentric art, evading for personal and temporary reasons a more orderly, more ‘normal’ unfolding from statement to statement”, e acrescenta noutro passo, que o poeta “might otherwise not have passed beyond the phase of imitating Laforge.”¹⁶ David Moody, por sua vez, considera de tal maneira importante a influência de Bradley na poesia eliotiana, que afirma, acerca da dissertação de Eliot sobre o filósofo: “to the student of his poetry it can be genuinely illuminating. Perhaps it is best read as a covert *ars poetica*”¹⁷ (a minha leitura, consideravelmente mais demorada, de *The Waste Land* irá em certa medida corroborar esta afirmação).

Bradley merecerá decerto novas referências ao longo desta dissertação; neste momento, porém, importa introduzir sucintamente alguns pontos fundamentais do

¹⁶ Hugh Kenner, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷ Moody, A. David, *Thomas Stearns Eliot: poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 73. Posteriores referências e citações dirão respeito a esta edição.

seu pensamento, tal como Eliot o demonstra entender na sua dissertação: a recusa das cisões sujeito-objecto, interior-exterior e pensamento-sentimento, não apenas no processo de conhecimento, mas relativamente a todo o âmbito da existência humana: “At any time, all that we suffer, do and are forms one psychical totality. It is experienced all together as a coexisting mass, not perceived as parted and joined even by relations of coexistence”.¹⁸ Desta noção básica da “immediate experience” (p. 42), pessoal e única, em que consiste, afinal, a existência humana, decorre que “we may be said in a sense to live each in a different world”¹⁹, tal como afirma o próprio Eliot na sua tese. (Eliot dedica todo um capítulo a tentar provar, de uma forma que não me parece totalmente convincente, que esta visão das coisas não desemboca inevitavelmente no solipsismo). As verdades e as certezas têm então apenas validade em cada um desses mundos individuais e privados (“the judgement which you make is true only within the range of your experience”²⁰), pelo que “we are certain of everything, -relatively, and of nothing, -positively.”²¹ Transcendendo este relativismo subjectivo, estes mundos e verdades pessoais, múltiplos, contraditórios e aparentes, é concebido um nível superior de realidade que reconcilia e transcende a contradição, o uno Absoluto, inatingível.

Um tal relativismo conduz, necessariamente, a um profundo cepticismo (ameaçando mesmo niilismo, se toda e qualquer construção filosófica assenta

¹⁸ F. H. Bradley, citado em Hugh Kenner, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹ Eliot, T. S., *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, Londres, Faber and Faber, 1964, p. 149.

²⁰ *Idem, ibid.*, p. 167.

²¹ *Idem, ibid.*, p. 157.

ultimamente em algo de tão periclitante como a fé²²); Hugh Kenner diagnostica, de facto, “Bradley’s deeply-thought-out *metaphysical* scepticism” (p. 40) na obra poética eliotiana. Talvez se possam explicar nesta linha traços da personalidade e da postura da própria pessoa de Eliot que lhe justificaram da parte de Wyndham Lewis, amigo pessoal, a atribuição do epíteto “an inveterate *moqueur*”²³, ou a referência a um seu alegadamente característico “Gioconda smile”.²⁴

Seja como for, quanto à sua obra poética - dela se ocupa esta dissertação-, e mais concretamente quanto aos poemas que antecedem (e antecipam) *The Waste Land*, não serão o distanciamento da voz poética relativamente ao universo dos poemas e a ironia omnipresentes -os quais evoluem, *grosso modo*, em *crescendo*, culminando no tom satírico corrosivo dos chamados “poemas em quadra”-, a expressão e a medida de um profundo cepticismo? E não estará a principal razão de, em grande parte da poesia posterior a *The Waste Land*, ou melhor, a *Ash-Wednesday*²⁵, a ironia e o distanciamento diminuírem drasticamente ou desaparecerem por completo, na descoberta progressiva e cautelosa de algumas “certezas” periclitantes, nomeadamente na sequência da conversão de Eliot? (E não decorrerá fundamentalmente da mesma causa o retorno, nesses poemas, a formas e a linguagens poéticas mais ortodoxas, nomeadamente a uma maior discursividade, patente desde logo em *The Journey of the Magi*?).

²² *Idem, ibid.*, p. 163.

²³ Ackroyd, Peter, *T. S. Eliot*, Londres, Hamish Hamilton, 1985, p. 105. Posteriores referências e citações dirão respeito a esta edição.

²⁴ *Idem, ibid.*, p. 83.

²⁵ *The Waste Land*, *The Hollow Men* e *Ash-Wednesday* parecem-me formar um tríptico que é perigoso desmembrar sem alongadas considerações.

De regresso a *The Love Song*, e à luz das considerações feitas, há que notar antes de mais como o mundo de Prufrock, que constitui a matéria do poema, se revela um mundo dolorosamente “privado”, e como esse isolamento solipsista e a sua dor constituem mesmo um tema central do poema. As relações humanas, aliás, e a sua superficialidade, em última análise, a impossibilidade de relações humanas íntimas e autênticas é um *topos* que percorre, de diferentes modos, toda a poesia eliotiana.

Além disso, e conforme já referi, transparece em todo o discurso de Prufrock e é o cerne do seu dilema justamente a percepção do carácter ilusório, do logro, da ritualidade vazia e da premeditada encenação, em termos bradleyanos, da “aparência” da realidade do seu quotidiano, percepção que rodeia uma “avassaladora questão” que fica por formular até bastante mais tarde na poesia eliotiana.

Através da apropriação do passo de Dante como epígrafe, consecutivamente, dos dois volumes de poesia anteriores a *The Waste Land*, Eliot imprimiu a toda essa poesia um idealismo e um cepticismo que transparecem, com maior ou menor intensidade, em praticamente todos os poemas. Em todos eles me parece presente, de facto, a percepção e/ ou a insinuação da “aparência” omnipresente que notei em *The Love Song*, tendendo por isso as vozes poéticas ao distanciamento.

Este idealismo implica o Absoluto e a aspiração ao Absoluto.²⁶ Interpreto como expressões ou insinuações dessa aspiração determinados passos, fugidios e

²⁶ Também Ackroyd vinca a concordância entre o pensamento de Bradley e a personalidade de Eliot: “Such a position [pensamento de Bradley] is, as Richard Wollheim has stated in his analysis of Bradley, ‘the last refuge of a sceptical and critical mind’ which has dissolved all other conventional ethical and epistemological notions. And are we not seeing here, a little more clearly, into the movement of Eliot’s

momentâneos (por vezes meros excertos de frases), que surgem de forma esporádica e rara na poesia anterior a *The Waste Land*. Trata-se de meros “glimpses” de um mundo-outro (“human kind/ Cannot bear very much reality” é a justificação dessa fugacidade, expressa em termos poéticos, em *Burnt Norton*²⁷), nos antípodas do universo dos poemas, de contornos geralmente edénicos, por vezes com a presença de uma figura feminina infantil ou jovem, inocente. Parece-me tratar-se de um polo oposto e utópico, até pela própria imagética frequentemente edénica, uma vez que a existência urbana moderna (e talvez a existência em geral) é recorrentemente colocada em paralelo ao inferno, danteano ou não.

The Love Song não é um desses casos, isto é, na evocação e na expressão da ânsia do Absoluto faz-se uso neste poema de uma imagética diversa, perto do final do poema: “We have lingered in the chambers of the sea/ By sea-girls wreathed with seaweed red and brown/ [Till human voices wake us, and we drown].” (p. 17).

Da perspectiva desta dissertação é importante notar ainda, relativamente a *The Love Song*, a utilização simbólica que se faz, já neste poema, do inferno, a qual me parece diferir substancialmente da utilização que dele se fará em *The Waste Land*. As referências ao inferno neste poema remetem-nos primeiramente

own thought and sensibility? To combine scepticism with idealism, to recognize the limitations of ordinary knowledge and experience but yet to see that when they are organized into a coherent whole they might vouchsafe glimpses of absolute truth -there is balm here for one trapped in the world and yet seeking some other, invaded by sensations and yet wishing to understand and to order them.” (p. 50).

²⁷ *Burnt Norton*, I, p. 189. O excerto aparece nesse poema na sequência de uma relativamente desenvolvida (em termos comparativos) visão edénica.

para o protagonista enquanto portador de um conhecimento incomunicável. Assim, a epígrafe (a presença mais significativa de Dante no poema), confronta-nos com a figura de um condenado portador de um determinado conhecimento que supõe ser intransmissível ao mundo dos vivos; enfatiza-se o fosso e a incomunicabilidade entre os dois mundos. Na alusão à figura de Lázaro, colocada em paralelo ao protagonista do poema (e referente ao episódio bíblico em Lucas, 16, 19-31), confrontamo-nos de novo com uma figura portadora de um conhecimento terrível, vital, mas incomunicável ao mundo dos vivos. Se ambas as situações contêm implicitamente um paralelo entre o universo do poema e o inferno, trata-se de um paralelo ténue e frágil, que não demonstra no conjunto do poema a continuidade e a consistência que irá assumir em *The Waste Land*.

Ao mesmo tempo, ambos os casos ilustram poderosamente a dimensão mais geral e metafísica do poema, que tentei evidenciar e que me parece essencial, embora seja, com bastante frequência, esquecida ou, pelo menos, subestimada. Esta dimensão reflexiva mais geral e metafísica desaparece nos poemas seguintes, muito embora esteja subjacente a muitos deles uma mundivisão que apresenta importantes continuidades relativamente à mundivisão subjacente a *The Love Song*.

O poema seguinte de *Prufrock and Other Observations, Portrait of a Lady*, como que ilustra, no concreto e de um ponto de vista muito semelhante, o requintado mundo de classe alta urbana de que trata *The Love Song*, e as suas limitações aí apontadas. A subtil percepção de um nível profundo e submerso de emoções e intenções camufladas pelo socialmente necessário verniz civilizacional

(patente em todo o poema) faz recordar: "there will be time/ To prepare a face to meet the faces that you meet;-/ (...) Time for you and time for me,/ And time yet for a hundred indecisions,/ And for a hundred visions and revisions,/ Before the taking of a toast and tea."²⁸ As três partes do poema, que são três encontros entre uma mulher e um homem narrados por este último, estão pois repletas de subtilíssimas sugestões, insinuações e ambiguidades, verbais e não verbais (conseguidas com mestria na elaboração do ritmo e da rima), num elaborado código que apenas um profundo e fino conhecimento do meio e da época possibilitariam decifrar satisfatoriamente.

Portrait of a Lady "retrata", de facto, tanto ou mais a personagem masculina do narrador do que a sua interlocutora. Aquela personagem, a cujo pensamento temos acesso (da sua interlocutora apenas conhecemos o discurso, simultaneamente revelador e ambíguo), demonstra pois desconforto, desajuste e constrangimento perante um meio que, sendo o seu, lhe é de alguma maneira estranho (um pouco como sucedia a Prufrock). A uma atmosfera de requintada e suave civilidade, estabelecida com uma ironia subtilíssima em passos como: "Through attenuated tones of violins/ Mingled with remote cornets..." (v. 16-7) (a própria rima e a métrica transmitem ironicamente essa suavidade), a personagem masculina contrapõe, na expressão da sua desadequação e do seu constrangimento (e com marcada ironia), imagens antagónicas, de um primitivismo rude ("Among the windings of the violins/ And the ariettes/ Of cracked cornets/ Inside my brain a dull tom-tom begins/ Absurdly hammering a prelude of its own,/ Capricious

²⁸*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, v. 26-7, 31-4.

monotone/ That is at least one definite 'false note.'", v. 29-35). De novo nos vem à memória Prufrock, a sua incomunicabilidade e isolamento, e a violência da linguagem com que os expressava (*vide* p. 3-4).

Mais perto do final de *Portrait of a Lady* faz-se uso de imagens de uma ruidosa e enérgica, quase frenética animalidade ("And I must borrow every changing shape/ To find expression... dance, dance/ Like a dancing bear,/ Cry like a parrot, chatter like an ape.", v. 109-113). Passos como estes permitem entrever, por debaixo do "verniz civilizacional" da personagem masculina, uma custosamente reprimida natureza profunda muito pouco civilizada, serena e inofensiva, numa contraposição muito caracteristicamente modernista da natureza individual profunda e do "eu" social e civilizado.

Manifestando pois uma preocupação constante com as normas da civilidade e da compostura, a personagem masculina insinua por seu turno, e logo de início, a percepção de uma encenação, de uma premeditada teatralidade envolvendo a iniciativa da personagem feminina: "Among the smoke and fog of a December afternoon/ You have *the scene* arrange itself -as it will seem to do-/ With 'I have saved this afternoon for you'" (v. 1-3, *italico meu*). A referência, um pouco adiante, à "Juliet's tomb" (v. 6) resulta particularmente perturbadora numa primeira leitura, dado o seu vasto potencial sugestivo; uma maior familiaridade com o poema faz-nos reter a sugestão irónica de um romantismo ausente no poema e a sugestão de uma perniciosa (na peça, trágica) encenação.

A verdadeira celebração, por parte da personagem feminina, (de alguma subtil ambiguidade, como todo o seu discurso), de uma alegada amizade e

afinidade entre os dois, baseadas na insatisfação e desprendimento comuns relativamente à pequenez quotidiana, material e fútil ("...how rare and strange it is, to find/ In a life composed so much, so much of odds and ends,/ (For indeed I do not love it... you knew? you are not blind!/ How keen you are!)/ To find a friend who has these qualities,/ (...) upon which friendship lives....", v. 20-4, 26) é pois ironicamente desmentida pela personagem masculina nas sugestões de teatralidade que a antecedem, na sua (referida) reacção dissonante e no seu desejo de evasão ("-Let us take the air, in a tobacco trance...", v. 36).

As relações humanas, nomeadamente as relações homem-mulher, ou a sua impossibilidade são pois o tema do poema, o qual é desenvolvido em três momentos ou "actos": num primeiro momento a personagem feminina anuncia, de forma consideravelmente entusiástica, a afinidade entre os dois, na segunda parte reitera-a aparentemente com grande confiança ("I am always sure that you understand/ My feelings...", v. 58-9), na terceira parte reconhece e exprime o seu fracasso: "I have been wondering frequently of late/ (...)/ Why we have not developed into friends" (v. 96, 98). Toda esta evolução é negada, passo a passo e desde o início, pelo *feedback* do interlocutor masculino.

O discurso da personagem feminina é marcado por uma ambivalência subtil (num código que nem a personagem masculina parece dominar por completo): veicula o seu discurso experiência e sabedoria e/ou um afectado e snob paternalismo? Ou serve ainda para insinuação pessoal e sedução? As reacções da personagem masculina contêm sistematicamente uma ironia fina (para a qual a rima e o ritmo contribuem grandemente): "...youth is cruel, and has no more

remorse/ And smiles at situations which it cannot see.'/ I smile, of course,/ And go on drinking tea"). Também aqui, como em *The Love Song*, um refrão, que por duas vezes remata o discurso da personagem feminina, parece querer acentuar a sugestão de uma existência de requintada e ociosa futilidade: "'...I shall sit here, serving tea to friends..." (v. 68, 108); ou tratar-se-á antes de uma manifestação indirecta de uma disponibilidade continuada para um qualquer tipo de relacionamento?

Em *Portrait of a Lady* presenciamos, de novo, a impossibilidade de um relacionamento autêntico e humano entre um homem e uma mulher; não se consegue ir além de rituais sociais ociosos, de um complexo jogo de máscaras e manobras verbais e não-verbais, que possivelmente camuflam emoções e/ou intenções por revelar e, talvez, por admitir. Não está ausente, porém, deste poema, e tal como sucedia no final de *The Love Song*, um laivo de utopia, *claramente* nos antípodas daquela "realidade aparente" quotidiana, plena de falsidade, fragmentaridade, contradição e conflito ("I keep my countenance,/ I remain self-possessed/ *Except...*, p. 20, *italico* meu). Vislumbra-se fugazmente um mundo-outro que representa um estado (pelo contrário) de resolução da contradição, de unidade, de satisfação e plenitude, o Absoluto, aqui, sim, evocado através de uma imagética vagamente edénica (e surgindo, tal como noutros poemas, na sequência de uma digressão evasiva, aliada com frequência a um qualquer tipo de arte, uma espécie de catalizador ou de ponte para uma outra dimensão): "[...I remain self-possessed/] Except when a street-piano, mechanical and tired/ Reiterates some worn-out common song/ *With the smell of hyacinths across the garden/ Recalling*

things that other people have desired./ Are these ideas right or wrong?" (p. 20-1, *italico meu*). O remate transmite simultaneamente a desadequação da personagem ao meio e o estado de insegurança e mesmo desorientação que lhe está associado.

No final do poema, uma imaginada morte, pelo narrador, da personagem feminina- já em si algo dúbia-, dá azo a uma reacção confusa, sobretudo profundamente egocêntrica, fria e quase indiferente: "Well! and what if she should die some afternoon,/ (...) /...die and leave me sitting pen in hand/ (...) / Doubtful, for a while/ Not knowing what to feel or if I understand/ Or whether wise or foolish, tardy or too soon..." (v. 114, 116, 118-20).

Em flagrante contraste com as mitigações, subtilezas e indefinições do corpo do poema, permanece, inequívoca, a epígrafe, relatando com uma linguagem directa, "nua e crua", um acto sexual encarado intrinsecamente como pecaminoso ("fornication"), e fazendo-o com uma absoluta e chocante indiferença pela pessoa da mulher.

Parece, assim, restar neste poema um dos dois extremos, igualmente desumanos, em que as relações homem-mulher são concebidas em Eliot: a mecanicidade, violência e sordidez de uma sexualidade masculina dominadora, prepotente e possessiva, desligada de qualquer tipo de afecto, totalmente indiferente à pessoa e à dignidade da mulher, quando não intencional e patologicamente humilhante para a mesma, e encarada de modo doentio como intrinsecamente degradante e sórdida – trata-se de uma visão patente com particular clareza na epígrafe deste poema e no episódio da "typist" em *The Fire Sermon*. Nos chamados "poemas em quadra", sobretudo, e conforme elucidarei,

esta atitude de exploração sexual egoísta e desumana alarga-se a ambos os sexos, em universos dominados pela sordidez, pela degradação e por uma animalidade sub-humana, apresentadas com grande expressividade, de forma intensa - a prova e a medida, creio, da sua presença obsessiva, talvez doentia, na mente do próprio poeta.

Não se concebendo a possibilidade de relações homem-mulher humanas, dignas e mutuamente gratificantes, antes de mais a nível sexual, o pólo oposto situa-se obrigatoriamente no plano do meramente imaginário, idealista e utópico, por vezes tanscendente, ou em recordações nostálgicas, mais ou menos coloridas pela fantasia, de um passado infantil supostamente “inocente”. Um imaginário masculino sexista procede a uma idealização platónica da mulher jovem e virgem (adequado sinal de *inocência* segundo uma visão do sexo como intrinsecamente pecaminoso e repugnante), logo intocável, inatingível; a mulher-menina surge então em cenários mais ou menos idílicos e/ou edénicos, nomeadamente em *La Figlia Che Piange* e, em *The Burial of the Dead*, na figura da "hyacinth girl", parecendo-me ainda a figura, pressupõe-se que jovem ou infantil de Pipit, em *A Cooking Egg*, o objecto de uma recordação nostálgica enquadrável nesta linha. Raro na poesia que antecede (e antecipa) *The Waste Land*, onde surge geralmente de modo fugaz, não raro sugestivo do Absoluto bradleyano, este segundo pólo passa a dominar quase por completo a representação da Mulher na poesia eliotiana, a partir sobretudo de *Ash-Wednesday*. A idealização da Mulher transfigura-a numa entidade de uma outra dimensão, transcendente, portadora, numa clara aproximação à Beatriz danteana, de uma beleza beatífica e de um

poder redentor; torna-se, então, objecto de adoração e de súplica, chegando mesmo a aproximar-se da figura da própria mãe de Cristo.

Numa última nota relativa ainda aos dois primeiros poemas de *Prufrock and Other Observations*, observo que um universo próximo do destes poemas, e uma situação algo semelhante de incomunicabilidade entre os sexos irá surgir no início de *A Game of Chess*, onde a figura masculina demonstrará igualmente o desejo de evasão.

Nesta muito breve panorâmica sobre o conjunto da obra poética de Eliot com vista a nela evidenciar uma determinada lógica evolutiva (a nível estilístico e de visão do mundo)- que me parece essencial para a compreensão desta leitura de *The Waste Land*-, a abrangência da abordagem obriga a alguns simplismos, que considero compensatórios.

É com esta consciência e com esta convicção que abordo alguns poemas em conjunto, quando afinidades sobretudo quanto à construção, à ambiência, ao peso de uma entidade ordenadora no poema e ao modo como essa ordenação se exerce me parecem justificá-lo. Passo então a debruçar-me sobre os três poemas seguintes do volume *Prufrock and Other Observations*- *Preludes*, *Rhapsody on a Windy Night* e *Morning at the Window*-, que começo por contrapor a *The Love Song* e *Portrait of a Lady*.

Com uma atenção especial para os dois primeiros poemas deste conjunto, mais substanciais, registam-se diferenças consideráveis quanto ao seu funcionamento, ao poder de uma entidade ordenadora no poema e ao modo como essa ordenação se faz sentir. Não encontramos, com efeito, aqui, a confortável

base estabelecida em *The Love Song* pelo domínio do elemento reflexivo e argumentativo, ou, em *Portrait of a Lady*, pela moldura narrativa-descritiva e analítica, cujos vestígios de discursividade resultavam, em ambos os casos, estabilizadores e reconfortantes para o leitor. Passa a dominar agora de forma mais pura uma lógica interior e associativa e um apelo mais elaboradamente sugestivo. (A sugestividade meramente acessória, por exemplo, da descrição que enceta *Portrait of a Lady* aprofunda-se aqui para se transformar no cerne destes poemas). Sem o ponto de apoio e a segurança proporcionados por aquele enquadramento mais familiar, a "lógica da imaginação" do leitor é convidada a descobrir (a ajudar a construir?) de uma forma perigosamente autónoma a coerência e a unidade do poema numa ambiência que se estabelece sobretudo por sugestão; daí decorrem naturalmente esforço e risco acrescidos, mas porventura também gozos adicionais. Drasticamente atenuada a sensação de uma entidade ordenadora no poema, a extrema instabilidade e fragmentaridade resultantes veiculam, *de per si* e de forma eloquente, a atitude céptica, niilista na base dos poemas.

George Williamson²⁹ encara muitas das imagens dos poemas de *Prufrock and Other Observations* como frutos de uma experimentação, por parte de Eliot, das potencialidades da sua famosa noção de "objective correlative", exposta no não menos famoso ensaio *Hamlet. Rhapsody on a Windy Night*, poema constituído fundamentalmente por uma sucessão "rapsódica" (de modo algum aleatória) de

²⁹Williamson, George, *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, Londres, Thames and Hudson, 1988, p. 79. Posteriores citações serão desta edição.

imagens diversas, parece-me apresentar algumas "experiências" particularmente bem sucedidas. Passo a abordar algumas delas.

Precisão, concentração e economia verbal rigorosas, aliadas, sempre, a uma apurada exploração da musicalidade da linguagem, conferem às primeiras imagens evocadas por uma memória sob libertadora influência lunar um grande poder sugestivo. "A twisted branch upon the beach/ Eaten smooth, and polished/ As if the world gave up/ The secret of its skeleton,/ Stiff and white" (v. 25-9) estabelece com mestria uma paisagem e uma sensação de desolação e de morte que antecipam *The Waste Land* (onde, aliás, uma imagética semelhante desempenhará um papel basilar). "A broken spring in a factory yard,/ Rust that clings to the form that the strength has left/ Hard and curled and ready to snap" (v. 30-2), uma imagem algo mais difusa, sugere poderosamente abandono, decadência, inutilidade e impotência.

Para completar o quadro das marcas fundamentais do universo destes três poemas (muitas das quais ressurgem em boa parte dos poemas posteriores, inclusivamente *The Waste Land*), acrescento a automaticidade, a imundície e a animalidade (em Eliot frequentemente investida de insinuações de sordidez e promiscuidade) introduzidas pela imagem de um gato lânguido abocanhando num gesto abrupto e instintivo um naco de manteiga rançosa; (a imagem é colocada em sugestivo paralelo ao gesto de uma mão isolada de criança recolhendo no bolso um brinquedo que caíra).

O universo destes três poemas difere, aparentemente, de forma profunda do universo dos dois poemas que inauguram o volume: "muddy feet that press/ To

early coffee-stands"³⁰ e "rattling breakfast plates in basement kitchens"³¹ substituem "the voices dying with a dying fall/ Beneath the music from a farther room" em *The Love Song* (v. 52-3); "tea and cakes and ices" (v. 79) e "perfume from a dress" (v. 65) (no mesmo poema) dão lugar a um desagradável "smell of steaks in passage ways"³² e a "faint stale smells of beer".³³ Distantes do ambiente de requintado e vazio ócio daqueles poemas, encontramos agora em zonas urbanas degradadas e imundas, impregnadas de desagradáveis cheiros e ruídos de um quotidiano de trabalho (em relação ao qual as vozes poéticas não evidenciam a pertença que haviam evidenciado nos poemas anteriores: uma mais ou menos óbvia prova auto-biográfica), e onde o elemento humano é simultaneamente massificado, anónimo e solitário. O desleixo, a imundície e a doença desfiguram figuras femininas solitárias, nas quais o olhar fixa de modo obsessivo e doentio marcas de uma corporalidade encarada caracteristicamente como degradante e sórdida. As sugestões de sordidez e promiscuidade são corroboradas por passos que atravessam pontualmente uma atenção primeiramente centrada no mero "exterior": "The thousand sordid images/ Of which your soul was constituted".³⁴ Imagens de contorção, estendidas à figura humana ("...And you see the corner of her eye/ Twists like a crooked pin."³⁵; The brown waves of fog toss up to me/ Twisted faces..."³⁶) aliam-se à desfiguração provocada pela doença ("A washed-

³⁰ *Preludes*, v. 17-8, p. 23.

³¹ *Morning at the Window*, v. 1, p. 29.

³² *Preludes*, v. 2, p. 23.

³³ *Idem*, v. 15, p. 23.

³⁴ *Preludes*, v. 27-8, p. 24.

³⁵ *Rhapsody on a Windy Night*, v. 21-2, p. 26.

³⁶ *Morning at the Window*, v. 5-6, p. 29.

out smalpox cracks her face"³⁷) e à "dilaceração" da integridade física e da individualidade humanas resultante da sistemática fixação do olhar em elementos corporais isolados, frequentemente abordados em massa. Assim, "all its muddy feet" (v. 17) e "all the hands/...raising dingy shades" (v. 21-2) em *Preludes* resultam tão anónimas, estandardizadas e objectificadas como (respectivamente) as "early coffee stands" (v. 18) para que se dirigem ou os "thousand furnished rooms" (v. 23) em que se imaginam. Os exemplos multiplicam-se nestes poemas: "I have seen eyes in the street...", "short square fingers stuffing pipes"³⁸, "female smells in shuttered rooms"³⁹; a desumanizante e "desindividualizante" estratégia fôra já usada anteriormente: "And I have known the eyes already (...) And I have known the arms already..." (v. 55, 62) em *The Love Song of J. Alfred Prufrock*.

De facto, a mera fisicidade, frequentemente encarada como desagradável, e no extremo, como repugnante, concentra a atenção exclusiva do olhar; para além dela nada existe: "I could see nothing behind that child's eye."⁴⁰ Coisas e partes de corpos humanos são nivelados por um olhar idêntico e impessoal; o Humano é reduzido ao meramente corpóreo num processo que, no extremo, atinge um efeito grotesco: em *Morning at the Window*, "damp souls of housemaids" (v. 3, itálico meu) são feitas rebentar como tubérculos num ensaio da "vegetativização" grotesca, macabra e eloquente (expressionista?) do final de *The Burial of the Dead*.

³⁷ *Rhapsody on a Windy Night*, v. 56, p. 27.

³⁸ *Preludes*, v. 43, p. 24.

³⁹ *Rhapsody on a Windy Night*, v. 66, p. 28.

⁴⁰ *Rhapsody on a Windy Night*, v. 40, p. 27.

No final de *Rhapsody on a Windy Night* a "normalidade" quotidiana é representada, com amarga ironia, pelos elementos "bed (...) tooth-brush (...) shoes at the door, sleep" (v. 76-7), nos quais desemboca, segundo a lógica desta existência vegetativa, um dia; "prepare for *life*" (v. 77, *italico meu*) é o remate irônico do quadro, evidenciando que esta existência não merece com justeza a designação "vida"; encontramos aqui, pois, uma visão da existência urbana moderna extraordinariamente próxima da apresentada em *The Waste Land*.

Em *Morning at the Window* (v. 5-6), tal como no início da deambulação em *The Love Song* (v. 15-22), o nevoeiro (e, neste último poema, também o fumo fantasticamente colorido e animado) constituem uma possibilidade irônica de transcendência da objectualidade omnipresente, simulacros grosseiros, caricaturais de uma espiritualidade inexistente.

O niilismo subjacente ao olhar materialista dos poemas é sugerido de uma forma especial -além de toda a ambiência e da paisagem de deserto espiritual estabelecida (já) nestes poemas-, por certos passos e/ou imagens com ressonâncias mais gerais e metafísicas, os quais desviam momentaneamente uma atenção centrada no "exterior" e no material, e são induzidos, o mais das vezes, por esse próprio exterior material, em relação ao qual funcionam muitas vezes como comentários. Desprovidos do rigor analítico, por exemplo, da linguagem do narrador de *Portrait of a Lady*, estes passos possuem um outro potencial sugestivo; o processo é como que explicitado em *Preludes*: "I am moved by fancies that are curled/ Around these images, and cling" (v. 48-9). Assim, "The burnt-out ends of smoky days", o quarto verso da primeira parte de *Preludes*, estabelece

sugestões de decadência, desperdício, finitude e sem-sentido que extravasam o fim do dia de trabalho concreto de que se ocupa o passo, para abarcar toda uma determinada existência e sugerir uma visão da vida e do mundo caracteristicamente modernista. "Wipe your hand across your mouth, and laugh;/ The worlds revolve like ancient women/ Gathering fuel in vacant lots", o remate do mesmo poema (v. 52-4), apresenta à laia de conclusão uma atitude céptica e uma imagem de decadência, aleatoriedade e sem-sentido de uma existência concebida, no fundo, sem uma entidade transcendente que lhe confira sentido. Não posso deixar de referir, por fim, o passo de *Rhapsody on a Windy Night* citado acima, no qual uma determinada recordação suscita uma comparação com poderosas sugestões metafísicas e niilistas: "A twisted branch upon the beach/ Eaten smooth and polished/ As if the world gave up/ The secret of its skeleton,/ Stiff and white." (v. 25-9).

Regressando ao princípio do volume, a *The Love Song of J. Alfred Prufrock* e à viagem esboçada sobretudo no início do poema, encontramos agora com maior propriedade no espaço então anunciado: "...half-deserted streets,/ The muttering retreats/ Of restless nights in one-night cheap hotels/ And sawdust restaurants with oyster-shells..." (v. 4-7); numa leitura ingenuamente literal do passo, a "visita" então anunciada efectuar-se-ia, de facto, nestes poemas. Num certo sentido, porém, não me parece desajustado considerar que a visita anunciada em *The Love Song* se prolonga pelos poemas seguintes, estendendo-se sobre eles a "overwhelming question" (v. 10) de ressonâncias metafísicas então levantada, e surgindo *The Waste Land*, por fim, como um ponto de chegada, uma

primeira resposta: "But there is no water" (v. 358) -que equivale, em certo sentido, ao início, de uma direcção e clareza inéditas, do poema seguinte: "We are the hollow men" (v. 1). Trata-se meramente, afinal, da explicitação de uma mundivisão que subjaz desde cedo aos poemas eliotianos, poemas que *The Waste Land* em certo sentido congrega numa paisagem englobante que evoca todo um estado civilizacional sobre o qual é então possível explicitar aquele pronunciamento horrível.

Na realidade, o contraste entre os universos de *The Love Song* e *Portrait of a Lady*, por um lado, e dos três poemas seguintes, por outro, é meramente superficial; a um nível profundo, manifesta-se uma mesma percepção da existência humana (nas suas diversas "variantes") como uma farsa plena de sons, cheiros, brilhos, perfumes, afectações e rituais sociais, mas vazia de afectos, de espiritualidade e de sentido: "With the other *masquerades*/ That time resumes,/ One thinks of all the hands/ That are raising dingy shades/ In a thousand furnished rooms." (*Preludes*, v. 19-20, *italico meu*).

Da perspectiva desta dissertação é oportuno notar ainda o uso imagético de uma secura definhante ("The reminiscence comes/ Of sunless dry geraniums...", v. 62-3) e de ossos de realçada brancura e de efeito muito plástico ("...its skeleton,/ Stiff and white." (v. 28-9) encetado em *Rhapsody on a Windy Night*. Inseridos, obviamente, em toda uma imagética de decadência, degenerescência e morte presente e importante já em *Preludes*, aqueles elementos irão desempenhar um papel basilar no estabelecimento da paisagem desoladora que é *The Waste Land*.

Os três poemas seguintes de *Prufrock and Other Observations - The 'Boston Evening Transcript', Aunt Helen e Cousin Nancy*-, geralmente denominados "poemas Bostonianos", introduzem mais uma tonalidade da diversificada paleta eliotiana.

Enquanto que o cerne dos poemas anteriores era a voz poética, a sua vida interior e/ou a ilustração do seu desajuste ao mundo e do seu isolamento nele, essa atenção solipsista é aqui desviada para figuras e situações de uma pequenez de classe-média Bostoniana familiar a Eliot, apresentadas de um modo mais ou menos caricato e singular.

Relativamente a cada poema no seu todo, a narratividade e a discursividade ingênuas e aparentemente tradicionais, aliadas a uma pretensa simplicidade, mesmo ingenuidade, do olhar (atente-se ao início de *Aunt Helen*, aos elementos aí introduzidos e à sua ordenação: designação social da personagem, relação com o narrador, localização espacial e social) impõem desde logo uma ironia singular que estratégias várias intensificam ao longo dos poemas, atingindo-se por vezes o sarcasmo e mesmo o absurdo. Entre essas estratégias contam-se a regularidade ao nível do acento e da rima (importante contributo para o estabelecimento da pose ironicamente ingénua dos narradores), registando-se mesmo ecos de "nursery rhyme" em *Cousin Nancy* (v. 2-3); imagens e observações inesperadas e caricatas ("The readers of the *Boston Evening Transcript*/ Sway in the wind like a field of ripe corn"⁴¹) e mesmo absurdas ("He [the undertaker] was aware that this sort of thing had occurred before"⁴²); o uso consciente e irónico de lugares-comuns ("Now

⁴¹ *The 'Boston Evening Transcript'*, v. 1-2, p. 30.

⁴² *Aunt Helen*, v. 7, p. 31.

when she died there was silence in heaven"⁴³) e uma característica justaposição irónica do elevado e do trivial ("...there was silence in heaven/ And silence at her end of the street"⁴⁴). Particularmente digno de nota é o paralelo estabelecido em *Aunt Helen* entre a morte da figura e a morte do seu papagaio, num nivelamento inaudito que diminui, naturalmente, a dignidade da figura e, sobretudo, a importância atribuída à sua morte: "But shortly afterwards the parrot died too" (v. 9); parece-me tratar-se de um exemplo eloquente das potencialidades da referida pose ingénua para evidenciar indirecta e mais ou menos subtilmente a ausência de sentimentos e de valores no universo do poema.

Apesar da diferença abissal, quanto à construção, ao tom e à ambiência, relativamente aos poemas anteriores (muito embora o meio evocado em *The Love Song* e *Portrait of a Lady* não seja muito distante do meio evocado nestes poemas), estes três poemas, a um nível mais profundo, parecem-me surgir em clara continuidade relativamente aos que os antecedem. *The 'Boston Evening Transcript'* e *Cousin Nancy*, de modo muito sumário, são (mais uns) quadros irónicos de uma determinada existência superficial e fútil de classe-média; *Aunt Helen*, um poema que me parece mais substancial, justifica uma atenção especial.

O que tradicionalmente suscitaria um poema de tom elegíaco -a morte de Helen Slingsby-, dá azo neste poema, significativamente, a um relato de uma pseudo-objectividade bizarra e estranha e de uma leveza e indiferença inesperadas. Um olhar -de novo- centrado no meramente material não transmite pois qualquer tipo de sentimento, nem da parte do narrador, nem das restantes figuras, perante

⁴³ *Idem*, v. 4, p. 31.

⁴⁴ *Idem*, v. 4-5, p. 31.

a morte de "Aunt Helen". Em alternativa, são dignos de nota, primeiro, uns quantos sinais exteriores e convencionais de pesar (possivelmente afecções de um sentimento inexistente, o que o tom de indiferente neutralidade, mesmo leveza coloquial com que são relatados corrobora ironicamente: "Now when she died there was (...) silence at her end of the street./ The shutters were drawn...", v. 4-6). Seguidamente atenta-se aos benefícios decorrentes da morte da figura: os benefícios monetários do "undertaker" e a maior liberdade sexual de alguns membros da criadagem. Por fim, impõe-se ironicamente o "Dresden clock" que, imperturbado, "continued ticking on the mantelpiece" (v. 10), indiferente e superior, símbolo da ordem material da casa, que persiste, inabalada com a morte da proprietária.

Em suma, é-nos apresentado de novo um vazio de sentimentos e de valores, desta vez, porém, com uma naturalidade simultaneamente bizarra e perturbadora, como se esse vazio se tivesse tornado "a ordem natural das coisas". Reinam solitários um egoísmo e um materialismo vis, indiferentes à pessoa humana (nos quais se insere, afinal, uma sexualidade meramente mecânica).

Os dois restantes poemas, *The 'Boston Evening Transcript'* e *Cousin Nancy*, contêm mesmo referências irónicas a personagens-pilares de uma moral tradicional falida, sendo a ironia aprofundada em *Cousin Nancy* ao serem essas personalidades apresentadas como intocadas e intocáveis, em remate a um poema cujo universo evidencia justamente o contrário: "Upon the glazen shelves kept watch/ Matthew and Waldo, guardians of the faith,/ The army of unalterable law." (v. 12-3).

through convention”.⁴⁶ Também aqui a voz poética se demonstra apaixonada por ideias, ou ideais: de beleza, de pureza, de suposta inocência, o que a faz ignorar a pessoa supostamente amada, e optar por uma separação sacrificial, para que os amados ideais se perpetuem - o que não sucederia com a consumação da relação, correspondente a uma degradação, uma descida para o nível do que Eliot viria a chamar “lower carnal love”. Assim, a visão ideal(izada) permanece na memória da voz poética –bem como, numa não muito arriscada identificação da mesma com o próprio Eliot, nos poemas deste-, perturbando-lhe ainda, algum tempo depois, o sono; a Arte sobrepõe-se à Vida, o que –em nova e ousada ligação autobiográfica-, recorda imediatamente o balanço retrospectivo relatado por Valerie Eliot: “he [Eliot] felt he had paid too high a price to be a poet”.⁴⁷

São simultaneamente elucidativos e, de um ponto de vista ideológico, questionáveis, os termos em que a separação dos amantes é expressa: “As the soul leaves the body torn and bruised,/ As the mind deserts the body it has used” (p. 36). *Soul* e *mind* separam-se, como que orgulhosamente, na sua superioridade, do objecto “body torn and bruised”, numa cisão milenar, de origem platónica, inviável, e de consequências desumanas colossais.

Esta patologia civilizacional subjaz a toda a poesia eliotiana até *Four Quartets*, aliada, quase sempre, a uma imagética idílica, edénica muito semelhante à que domina neste poema.

⁴⁶ Citado em Bedient, Calvin, *He Do the Police in Different Voices*, Chicago e Londres, The Univ. of Chicago Press, 1986, p. 113. Posteriores referências e citações dirão respeito a esta edição.

⁴⁷ Citado em Moody, *op. cit.*, p. 285.

Gerontion, sendo um monólogo interior de pendor reflexivo e dilemático algo torturado por uma personagem masculina, suscita geralmente e quase inevitavelmente aproximações ao primeiro grande poema de Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. No entanto, há diferenças importantes a notar entre os dois poemas e as duas *personae*, que decorrem, sobretudo, de uma distância etária sugerida de forma bastante clara. Embora o próprio Eliot tenha fomentado a dúvida, ao ter definido a personagem de Prufrock, em alturas diferentes, como um homem jovem e como um homem de meia-idade, uma reflexão comparativa sobre os próprios poemas, os discursos das personagens, os objectos e a natureza das suas reflexões e conflitos, deixa pouca margem para dúvidas. O conflito de Prufrock é primeiramente pessoal, restrito e imediato; apesar de ressonâncias mais gerais, e mesmo metafísicas, a personagem reflecte sobre a *sua* existência, o *seu* desfazamento relativamente ao meio circunscrito em que circula quotidianamente, reflectindo uma insegurança, uma procura da identidade própria, enfim, um egocentrismo natural e talvez mesmo característico de um homem jovem e hipersensível. A abrangência e a profundidade das preocupações de Gerontion, por seu turno, testemunham uma outra maturidade e uma outra experiência de vida, uma descentração de si próprio e da sua experiência pessoal para uma reflexão sobre a Vida em geral, confirmando a informação desde logo fornecida (com algumas ambiguidades) pelo título: trata-se de um homem "maduro". O discurso de Gerontion versa pois a questão filosófica do "mistério da existência humana" de uma perspectiva céptica e niilista, transparecendo no seu discurso desesperança e mesmo angústia. Ao nervosismo, à urgência e

insistência, nalguns passos mesmo exasperação do discurso de Prufrock, Gerontion contrapõe ponderação, e a calma (que não a paz) da madura resignação com aquilo para o qual não se vislumbra solução ou alternativa.

As afinidades entre *Gerontion* e *The Waste Land*, no entanto, são muito mais consideráveis e, da perspectiva desta dissertação, mais relevantes; de um modo sintético, que implica alguns simplismos, elas equacionam-se deste modo: o uso de uma imagética similar na expressão de uma visão do real e de uma atitude decorrente dessa visão do real substancialmente afins. Concretizando, a imagética basilar de *secura vs. chuva* empregue, ao mesmo tempo, na expressão de uma visão da existência como vazia de espiritualidade, de afectos, e consequentemente de sentido, por um lado, e da insatisfação interior, mais ou menos torturada, daí decorrente, por outro, é fundamentalmente comum aos dois poemas. O estado, daí resultante, de ânsia de transcendência e de regeneração, de superação daquela insatisfação, é também basicamente comum aos dois poemas. Regista-se ainda em ambos uma atitude "problemática" relativamente à vitalidade e à sensualidade da natureza e, intimamente relacionada com ela, uma certa atitude ascética, muito embora ambos os aspectos assumam colorações, intensidades e significados consideravelmente diversos em cada um dos poemas. Acima de tudo, a atitude ascética afigura-se em *The Waste Land* como uma via de regeneração, ainda que tenuemente, enquanto que em *Gerontion* a regeneração não é concebida nem concebível, nem por essa nem por qualquer outra via. É sabido que Eliot foi dissuadido por Pound de fazer de *Gerontion* um prelúdio de *The Waste Land*; desconhecendo as razões de Pound e independentemente delas, talvez aquele

poema antecipasse, de facto, demasiado, a nível de estratégias estilísticas e de conteúdo, o grande poema de Eliot, ameaçando de algum modo o seu efeito.

Uma insatisfação, um desajuste e uma distância mais ou menos penosos relativamente à pequenez, superficialidade e falsidade (de uma forma especial nas relações humanas) da existência -enfim, à sua pobreza espiritual e humana- estão já presentes, naturalmente, na poesia eliotiana anterior; em *Gerontion*, porém, (assim como nos poemas anteriores que lhe são mais próximos: *The Love Song* e *Portrait of a Lady*), essa insatisfação é veiculada de forma talvez menos indirecta, não através da sugestividade de uma imagem ou de uma situação, mas no próprio discurso e reflexões de uma *persona*; além disso, no discurso de *Gerontion* extrapola-se de forma particularmente clara do nível do pessoal e do circunstancial para o nível do filosófico e do metafísico. Poder-se-à mesmo dizer que esta tendência culminará na grandiosa afirmação filosófica-metafísica que é *The Waste Land*, situando-se *Gerontion* como que numa fase intermédia de uma evolução que se inicia, com extraordinária indirectação e cautela no que diz respeito ao plano do metafísico, em *The Love Song of J. Alfred Prufrock*.

A epígrafe de *Gerontion* estabelece desde logo no poema essa dimensão global e filosófica, consistindo simultaneamente numa expressão particularmente concisa e clara do profundo idealismo fundamental na visão do mundo eliotiana: "Thou hast nor youth nor age/ But as it were an after dinner sleep/ Dreaming of both."⁴⁸

⁴⁸ Trata-se de uma citação de *Measure for Measure* (III, i, 33-4).

A riqueza e a abertura, bem como a especial importância de *Gerontion* no percurso poético eliotiano, têm suscitado interpretações muito variadas; passo, também por isso, a debruçar-me de maneira mais próxima, mas inevitavelmente breve, parcial e limitada, sobre o poema, em especial sobre passos e tópicos mais pertinentes da perspectiva desta dissertação.

Uma auto-apresentação (uma espécie de balanço de uma vida?) aparentemente anti-heróica, falhada (da perspectiva de um sistema de valores que se irá questionar adiante), por uma figura desencantada, descrente e algo amargurada- talvez por isso isolada do (daquele) mundo, uma espécie de eremita-, remata num registo especialmente auto-depreciativo: "I an old man,/ A dull head among windy spaces" (p 39). O conjunto do poema leva-me a interpretar esta auto-definição antes como a expressão de uma espécie de sabedoria socrática.

A ânsia de regeneração e de transcendência que caracteriza a figura ("waiting for rain") afigura-se afinal generalizada: "Signs are taken for wonders". "We would see a sign!". A viabilidade destas vias de transcendência é, porém, posta em dúvida desde logo, de forma subtil, na própria formulação deste verso: a passiva "are taken" sugere uma credulidade ingénua⁴⁹, enquanto que o episódio bíblico de onde é extraída a frase que se segue⁵⁰ augura igualmente fracasso.

Em todo o passo que assim se inicia, a religião é negada enquanto hipótese de transcendência através de um intrincado, denso e engenhoso uso irónico e subversivo de alusões bíblicas e cristãs. Assim, a um enigmático verso de alusão a

⁴⁹ Southam, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁰ Mateus, XII, 38: a frase reproduz o repto desafiador dos Fariseus descrentes a Cristo, para que prove a sua natureza divina efectuando um milagre, o que suscita a ira de Cristo; a sua citação neste passo do poema não me parece por isso nada auspiciosa.

Cristo, figura redentora por excelência da religião cristã ("The word within a word, unable to speak a word"⁵¹) segue-se, de forma abrupta, uma alusão subversiva ao seu nascimento, que nega drasticamente o seu potencial redentor: "Swaddled with *darkness*" (itálico meu). Nos versos seguintes, o próprio entrelaçar, de uma determinada perspectiva *herético*, do elemento religioso e de elementos de uma Natureza em regeneração primaveril (uma aparente fonte de regeneração e de vida, de uma perspectiva literal e ingênua) ironiza e de alguma maneira contribui para questionar a via religiosa (tanto mais que o próprio renascer natural é encarado dubiamente, com desconfiança e receio vagos, expressos sobretudo através de um engenhoso recurso, justamente, a imagens do âmbito da religião cristã e da moral: "In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas"⁵²).

Com sugestões de regeneração aparentemente potenciadas pela associação ao renascer primaveril, de novo a figura redentora de Cristo (feito homem para salvação da Humanidade) adquire, inesperada e surpreendentemente, o epíteto "the tiger" (cujo potencial sugestivo vasto e diversificado dificilmente incluirá redenção e apaziguamento). O Religioso e o Natural de tal modo se embrenham e mutuamente subvertem que, no verso 22, deparamos com uma poderosa e rica ambiguidade: "To be eaten, to be divided, to be drunk..."; alude-se aqui ao ritual

⁵¹ "The complex wonder of the word of God invested in Christ, His own Word, a child incapable of speech" parece-me elucidar de maneira particularmente feliz este enigmático verso; cito Mankowitz, Wolf, "Notes on 'Gerontion'", (p. 131), em Rajan, B. (ed.), *T. S. Eliot: A Study of His Writings by Several Hands*, Londres, Dennis Dobson, 1971, p. 129-139.

⁵² *The Waste Land* enceta justamente com a expressão de uma atitude dilemática relativamente (num primeiro nível de interpretação) à vitalidade e sensualidade primaveris, sendo estas simbolizadas igualmente por um mês, no caso, Abril: "April is the cruellest month...".

religioso da comunhão do corpo e do sangue de Cristo e/ou sugere-se um desfrute Dionisiaco da sensual generosidade da natureza Primaveril? (Ou, talvez ainda mais grave do ponto de vista da moral e da religião cristã, insinua-se um desfrute muito sensual e "terreno", por parte dos sacerdotes, na prossecução dos rituais da sagrada cerimónia da consagração?)

A arte, ocupação de Mr. Silvero, poderá ser uma outra ilusória possibilidade de transcendência, que finas sugestões me parecem desacreditar: o nome da figura (Silver[o]?) recorda desde logo a natureza comercial e os frutos monetários da sua ligação à arte, ao mesmo tempo que as suas "caressing hands" suscitam associações eróticas, ou talvez depravações de avaro. A figura seguinte desta selecção cosmopolita e quase universalmente representativa de personagens é igualmente associada à arte, no caso à pintura; mas será "bowing" (p. 40) a designação precisa e inocente de uma forma de cumprimento oriental ou sugerirá antes uma atitude excessiva e anormalmente reverencial relativamente ao pintor veneziano, ou à arte em geral? Ou designará ainda o cumprimento excessivo e excessivamente repetido e interesseiro de um anfitrião-comerciante de arte perante potenciais compradores? Em todo o passo que analisamos registam-se, além disso, sugestões de magia negra e de espiritismo⁵³, alegadas e duvidosas vias de acesso a uma transcendência. Todo o excerto, aliás, desde a introdução da figura de Mr. Silvero, é de uma estranheza (para o seu estabelecimento contribuem grandemente os nomes vagamente suspeitos das personagens) muito característica da poesia eliotiana (sobretudo da poesia anterior a *The Waste Land*, por razões já

⁵³ Southam nota sugestões de magia negra no passo entre os versos 23 e 29 e de espiritismo nos versos 27-8; *op. cit.*, p. 73.

afloradas), que induz ao leitor a suspeita e o descrédito; nesta linha, o passo faz recordar o episódio algo bizarro de Mme. Sososttris (um nome igualmente suspeito...) na primeira parte de *The Waste Land*, até pelo seu alegado e afamado acesso a uma transcendência tornado negócio.

Uma observação-imagem poderosamente sugestiva remata o passo de uma maneira conclusiva e inequívoca; parece-me tratar-se de uma alusão, de novo subvertida, ao conceito Clássico da Moira, tradicionalmente representado por três figuras femininas *tecendo* o destino individual: "Vacant shuttles/ Weave the wind." Nenhuma lógica, nenhuma razão de ser se vislumbra na origem do acontecer das coisas; o mundo e a vida são frutos do acaso, aleatórios e gratuitos, sem sentido.⁵⁴ Contrariamente às figuras anteriores, a voz poética não beneficia sequer da tranquilidade e da satisfação proporcionadas por um credo enganoso: "I have no ghosts". Daí, talvez, a amargura que se sente, com intensidade variável, no seu discurso.

O elemento vento é recorrente em Eliot, suscitando efeitos diversos em diferentes momentos (tal como elucida Marianne Thormählen no artigo referido em nota); nalguns desses passos parece-me funcionar como uma forma amargamente irónica de ilustrar e enfatizar o vazio: como um preenchimento

⁵⁴ Esta interpretação não estará muito distante, quanto ao efeito da imagem, da sugerida por Marianne Thormählen em "What is the wind doing?: Winds and their Functions in Eliot's Poetry", em Bagchee, Shyamal (ed.), *T. S. Eliot: A Voice Descanting*, Londres, Macmillan, 1990, p. 122-148. Tomando o Livro de Job (vii. 6-7) como uma das possíveis fontes da afirmação, a autora comenta: "... the afflicted Job, wishing for death, says 'My days are swifter than a weaver's shuttle, and are spent without hope./ O remember that my life is wind: mine eye shall no more see good.' (...) applied to the 'Gerontion' context, the passage from *Job* enhances the impression of *pointlessness* and emptiness engendered by the image of vacant shuttles weaving the wind." (p. 124, último itálico meu).

inevitavelmente material, é certo, mas pelo menos incorpóreo do mesmo, um substituto grosseiro e caricato de uma espiritualidade inexistente que, no seu previsível fracasso, enfatiza essa inexistência.⁵⁵ Esta interpretação parece-me sugerida de maneira particularmente poderosa no seguinte passo, extraído de um momento especialmente apocalíptico de *What the Thunder Said*: "There is the empty chapel, only the wind's home" (p. 78). É talvez com uma significação desta ordem que o vento envolve continuamente a *persona* descrente e algo amargurada deste poema: "I (...)/ An old man in a draughty house/ Under a windy knob." (p. 40). Seria quase imperdoável, a este respeito, não identificar ainda a muito provável influência de Dante, em cujo *Inferno* os condenados se encontram rodeados por um vento; obviamente, a existência moderna tal como Eliot a concebe e experiencia dá azo na sua poesia a frequentes paralelos ao *Inferno* de Dante; a figura de Gerontion, paradoxalmente descrente e ansiosa de redenção vive, nessa medida, uma existência "infernai".

Parece-me ser justamente essa a imperiosa e irredimível "consciência" referida, com algum desalento, no verso seguinte ("After such knowledge, what forgiveness?..."): a convicção niilista do sem-sentido da existência e da impossibilidade de uma transcendência, pela qual, como disse, em vão se anseia ("waiting for rain", p. 39).

Depois de num longo passo algo didáctico se questionar os valores e se apontar as tentações do mundo, é altura de questionar a possibilidade do amor,

⁵⁵ É frequente em Eliot enfatizar-se o Vazio preenchendo-o ironicamente com nada mais ou menos incorpóreos e etéreos; esta estratégia parece-me presente, por exemplo, em *Conversation Galante*: "... music which we seize/ To body forth our own vacuity." (p. 35).

ou, pelo menos, da sua continuidade, e de apontar as insuperáveis limitações dos sentidos, nomeadamente na comunicação e no relacionamente interpessoal: "I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:/ How should I use them for your closer contact?" (p. 41). As relações humanas íntimas e autênticas e a sua alegada impossibilidade é um *topos* caracteristicamente eliotiano (recorde-se *The Love Song* e *Portrait of a Lady*).

É frequente na poesia eliotiana "resolver-se" o insolúvel através da evasão; nesses momentos o elemento *mar* surge por vezes como particularmente apaziguador.⁵⁶ No final de *Gerontion*, muito para além disso, fantasia-se a única evasão verdadeiramente eficaz: a morte, um desfecho lógico, afinal, quando se concebe a existência como sem-sentido, uma sucessão aleatória de logros e de perdas: "And an old man driven by the Trades/ To a sleepy corner."

Quanto ao conjunto de poemas seguintes do volume, geralmente denominados "poemas em quadra", um considerável número de críticos demonstra algumas dificuldades em entendê-los e enquadrá-los relativamente ao conjunto da poesia eliotiana. De forma implícita ou explícita, tende-se a encarar estes poemas com alguma condescendência, como um tanto acidentais, resultantes de um entusiasmo mais ou menos passageiro (aliás, instigado por Pound) pelas propostas estéticas de Théophile Gautier, enfim, como um desvio circunstancialmente justificado e "perdoável", num percurso poético cujas grandes criações anteriores a *The Waste Land* seriam *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, *Portrait of a Lady* e *Gerontion*. (Este último poema, aliás, terá sido

⁵⁶ O final de *The Love Song*, especialmente a última estrofe parece-me ser um desses momentos.

escrito em data consideravelmente posterior à que a sua posição no volume faz crer, percebendo-se assim porventura melhor as suas afinidades relativamente a *The Waste Land*). Martin Scofield, por exemplo, na introdução à sua interpretação deste conjunto de poemas, exprime uma posição que se enquadra nesta linha: "...the poems in quatrain form (...) are in some ways a detour, an experiment which represents one side of Eliot, but not the central stream".⁵⁷

O próprio Eliot, no entanto, expressa sobre estes poemas um juízo e uma valoração consideravelmente diversas, ao mesmo tempo que demonstra consciência da previsível incompreensão e subvalorização dos mesmos. Com efeito, num conhecido passo de uma carta escrita ao irmão, na América, alguns dias após a publicação do novo volume, o poeta confessa: "Some of the new poems, the Sweeney ones, especially *Among the Nightingales* and *Burbank* are intensely serious, and I think these two are among the best that I have ever done. But even here I am considered by the ordinary newspaper critic as a wit or a satirist, and in America I suppose I shall be thought merely disgusting".⁵⁸

Com demasiada e desapontadora frequência, as interpretações destes poemas, além de extremamente breves, ficam-se pela identificação e leitura das profusas alusões eruditas que os caracterizam, acabando por não sondar (o que me parece grave), nas profundezas dos poemas, os seus temas, preocupações, mensagens e os efeitos que aquelas alusões contribuem para estabelecer. Sem pretender expressar qualquer valoração destes poemas relativamente à restante obra eliotiana, tentarei evidenciar a sua razão de ser e a sua posição lógica na

⁵⁷ Scofield, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁸ Citado em Scofield, *op. cit.*, p. 92.

"corrente central" da obra de Eliot, não tanto em termos estilísticos, mas sobretudo quanto às preocupações, aos temas, à visão das coisas e do mundo ocultos por detrás da máscara do "wit or (...) satirist". Por outras palavras, tentarei entender a "seriedade intensa" que Eliot neles pretendeu imprimir.

Numa abordagem naturalmente breve e parcial, parecem-me particularmente promissoras as seguintes linhas de orientação: as relações homem-mulher, a visão de decadência civilizacional e, porventura mais profundamente e na origem de tudo, a convicção da paradoxal e incontornável animalidade humana, em cuja expressão transparece inquietação, ou mesmo sofrimento. É claro que é particularmente empobrecedor abordar estes poemas em conjunto e segundo um número reduzido de perspectivas, dada a sua extrema variedade e densidade alusivas e as suas riquíssimas e desconcertantes ambiguidades; mas talvez esse próprio excesso, diria mesmo, *ostentação* verbal e significativa, possa transmitir em si uma mensagem importante. Pessoalmente, faz-me de imediato recordar outros *excessos*, e os efeitos subversivos dos mesmos, como seja o excesso material e sensual da descrição que enceta *A Game of Chess*, que me parece enfatizar ironicamente a pobreza afectiva e espiritual que o passo seguinte torna óbvia. De igual modo, também a riqueza alusiva e erudita dos "poemas em quadra" me parece de um excesso irónico e subversivo, que questiona, se não mina, a História, a literatura, as mitologias, os valores, enfim, todas as supostas expressões e provas de heroicidade e de grandeza cultural e *espiritual* de uma civilização a que constantemente se alude. A imitação e a paródia a nível do discurso são de uma ironia e de uma subversão óbvias, e põem em cheque a própria linguagem (um

elemento civilizacional alegadamente precioso), ao expo-la claramente como um mero "ritual vazio". A expressão é de Clive Scott, que expressa brilhantemente o fenómeno (a respeito do Simbolismo francês, cuja influência sobre Eliot é unânimemente reconhecida): "...the reflective gap between poet and language (...) is filled with ironical consciousness, which is tempted to make a cliché of a diction and turn the high-sounding into the brassy. The ironist's consciousness of language is an invitation not to renew our faith in language but to distrust it, to admit that language may be all surface, all verbalism. In the hands of the ironist, language easily becomes something hollowed out, to wrap round a mask or a persona or a pretence."⁵⁹

Regressemos por momentos a *Prufrock and Other Observations* e a determinado momento de viragem que aí se verifica e que me parece muito relevante. Nos chamados poemas Bostonianos intensifica-se e alarga-se ao todo de cada poema uma ironia que até então se fazia sentir de forma consideravelmente mais pontual e subtil. Essa modificação parece-me relacionada com o recuar da voz poética e da sua interioridade da vulnerável posição de centralidade que ocupava nos poemas anteriores para uma posição mais exterior relativamente à matéria do poema, o que comporta um acréscimo de comodidade e segurança. A "música" destes poemas parece-me, pela sua inesperada e ingénua regularidade e simplicidade, acompanhar e contribuir para a intensificação e para o alastrar da ironia.

⁵⁹ Clive Scott, em "Symbolism, Decadence and Impressionism" (p. 212) em Bradbury, M. e McFarlane (ed.s), *Modernism*, Harmondsworth, Penguin, 1991, p. 206-227.

Nos "poemas em quadra" (independentemente das opções estéticas que lhes possam subjazer) esta tendência parece-me acentuar-se. Uma voz poética marcadamente distante do universo dos poemas (excepto talvez em *Whispers of Immortality* e *A Cooking Egg*) empreende agora uma crítica mordaz e impiedosa, por vezes violenta e virulenta a uma modernidade urbana encarada como materialista, decadente e sórdida, cultural e humanamente pobre. Num tom profundamente irónico, sarcástico, por vezes satírico, sempre algo caricato e caricatural, diria mesmo, expressionista, apresenta-se, sem qualquer tipo de constrangimentos, figuras caras ao modernismo como o burguês, o turista, o judeu e a prostituta, em ambientes de bordel que trazem irresistivelmente à memória os quadros do contemporâneo Otto Dix ou, ironicamente, no cenário romântico de uma Veneza evocativa de um passado historico-cultural aparentemente grandioso (*Burbank*).

Estes poemas não se reduzem porém -de todo- a uma galeria de personagens-tipo, sequer à ilustração da pobreza cultural, espiritual e humana do estádio moderno da civilização ocidental; a inquietante "seriedade" dos poemas parece-me antes residir no des-cobrir e no demonstrar de uma convicção caracteristicamente modernista, que me parece ser uma espécie de tese basilar implícita nestes poemas: a noção da bestialidade e da irracionalidade como o cerne profundo e atemporal da natureza humana, o seu (nosso) "heart of darkness", ineficientemente camuflado ao longo da História por um verniz civilizacional demasiadamente frágil. A ingénua regularidade e simplicidade rítmica e rimática destes poemas, independentemente das opções estéticas de que decorre, parece-me

desempenhar, também aqui, um papel fundamental no estabelecimento do tom irónico, sarcástico ou satírico destes poemas.

As marcas da desumanidade, sordidez e bestialidade presentes na epígrafe do, de certa maneira eufemístico, *Portrait of a Lady* (no qual, apesar de tudo, referências fugidias a tambores e a animais selvagens insinuavam, com a conveniente descrição, uma bestialidade aparentemente dissonante) e, de forma diversa, nos universos de *Preludes*, *Rhapsody on a Windy Night* e *Morning at the Window*, são agora as marcas dominantes, não apenas de forma clara, mas enfatizada, destes poemas.

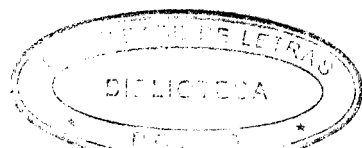
As relações homem-mulher, se se afiguravam nos poemas anteriores seriamente ameaçadas por uma incomunicabilidade alegadamente insuperável, surgem agora perfeitamente integradas no mundo comercial, reduzidas a meras transacções de serviços sexuais. Simultaneamente, porém, são-lhes associados de forma sistemática a intriga, o engodo, a manipulação e exploração pessoal, o sofrimento (pelo menos de uma das partes). A astúcia e a perigosidade associadas (sobretudo através de elevadas alusões literárias e míticas) às figuras femininas de *Burbank* e *Sweeney among the Nightingales* suscitam a tentação de uma interpretação feminista: estaria em jogo uma visão tradicional e sexista da Mulher como perversa e inveterada sedutora, um agente (desde a mãe Eva) da perdição do ingénuo e vulnerável companheiro masculino ("Princess Volupine arrived,/ They were together, and *he fell*"⁶⁰, (itálico meu)). Outros poemas, no entanto, ao

⁶⁰ *Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar*, p. 42. Tal como sucedia em *Rhapsody on a Windy Night* relativamente à figura da prostituta, também aqui a doença se encontra aliada à sugerida promiscuidade: "Princess Volupine extends/ A meagre, blue-nailed, phthisic hand /To climb the waterstair.", p. 43.

apresentarem (de novo sobretudo através de intrincadas alusões à tradição literária ocidental) figuras femininas no papel oposto, o da vítima mais ou menos inocente (o que sucede, não sem frutuosas ambiguidades, em *Sweeney Erect* e, de certo modo, também em *A Cooking Egg*), inviabilizam leituras simplistas e maniqueístas. Somos encaminhados para uma conclusão de uma outra ordem e com uma outra abrangência, de um pessimismo e fatalismo aterradores, que será encarnada definitivamente em *The Fire Sermon* pela figura sábia de Tirésias: a desumanidade, a exploração, a violência, a degradação e o sofrimento são alegadamente intrínsecos às relações homem-mulher, que tornam necessariamente "infernais".

Regressando de novo um pouco atrás, sobretudo aos poemas *Preludes*, *Rhapsody on a Windy Night* e *Morning at the Window*, realcei na sua análise um olhar simultaneamente obcecado e repugnado pela corporalidade e pela sexualidade humanas, nomeadamente femininas, que me pareceram encaradas como intrinsecamente degradantes e sórdidas. Este conflito com o corporal e o sexual, aliado à convicção, ou à suspeita, da impossibilidade da sua transcendência chegava então ao extremo grotesco da "vegetativização" da alma humana (uma negação imagética subversiva e hiperbólica da sua existência) em *Morning at the Window* (*vide* p. 26).

A atitude conflituosa relativamente à corporalidade-sensualidade-sexualidade humanas, intimamente ligada, aliás, a algumas questões abordadas acima, é absolutamente central e omnipresente nos "poemas em quadra" (excepto talvez em *A Cooking Egg*), nos quais se manifesta de forma consideravelmente



mais expressiva, intensa, e aguda (com um recurso ao caricatural e ao fantástico que ousaria caracterizar como expressionista). A corporalidade e a sexualidade das figuras são o objecto praticamente constante de um olhar que as enfatiza e exagera, quase deforma, no sentido do degradante, abjecto e repugnante; no extremo, são exploradas e deformadas quase com perverso e violento deleite, em descrições demoradas e minuciosas que as tornam repelentes, horrendas, monstruosas: "This withered root of knots of hair/ Slitted below and gashed with eyes/ This oval O cropped out with teeth..."⁶¹ O efeito é duplamente chocante quando se encontram abertamente implicados preconceitos racistas: "A lustreless protusive eye/ Stares from the protozoic slime/ At a perspective of Caneletto."⁶²

Com intensidades e (in)direcções diversas, e fazendo azo de estratégias várias, os exemplos ilustrativos dessa enfatizada e obsessiva animalidade multiplicam-se: desde nomes de personagens ironicamente sugestivos ("Princess Volupine"⁶³, "Ape-neck Sweeney"⁶⁴), a neologismos irónicos (a vários níveis) perpassados por insinuações de natureza sexual ("Polyphiloprogenitive"⁶⁵), metáforas e denominações do domínio da zoologia ("The zebra stripes along his jaw/ Swelling to maculate giraffe."⁶⁶, "The silent vertebrate"⁶⁷, "...Tears at the grapes with murderous paws"⁶⁸, "Gesture of orang-outang"⁶⁹), caricatos paralelos

⁶¹ *Sweeney Erect*, v. 13-15, p. 44.

⁶² *Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar*, v. 17-19, p. 42-3.

⁶³ O imaginativo jogo verbal com os nomes das personagens, já presente anteriormente, nomeadamente em *Mr. Apollinax*, é marca frequente destes poemas; "a serpent of Old Europe with a name that crosses Jonson's Volpone with the Voluptas of Jacobean tragedy" é a forma esclarecedora como Moody analisa este exemplo, em Moody, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴ (Itálico meu), *Sweeney Among the Nightingales*, v.1, p. 59.

⁶⁵ *Mr. Eliot's Sunday Morning Service*, v. 1, p. 57.

⁶⁶ *Sweeney Among the Nightingales*, v. 3,4, p. 59.

⁶⁷ *Sweeney Among the Nightingales*, v. 21, p. 59.

⁶⁸ *Sweeney Among the Nightingales*, v. 24, p. 59.

e comparações a animais, sobretudo associados a uma particular sensualidade ("The sleek Brazilian jaguar/ Does not in its arboreal gloom/ Distil so rank a feline smell/ As Grishkin in a drawing-room."⁷⁰), etc., etc., etc..

As personagens e as situações, aparentemente particulares, resultam antes representativas de uma modernidade urbana materialista, decadente e sórdida, antes de mais, devido a uma certa tipificação das personagens. Mas outras e diversas estratégias contribuem para essa representatividade. Parece-me ser o caso, por exemplo, da epígrafe de *Burbank*, que Scofield analisa nos seguintes termos: "a medley of quotations on the Venice of history and literature (...) they briefly conjure for the informed reader a miniature kaleidoscope of Venetian 'impressions', in which carnival gaiety, Renaissance elegance and aesthetic charm mingle with darker notes...".⁷¹ Esta selecção de "impressões", de tons variados, da cidade de Veneza, parece-me fazer do corpo do poema, na sua sequência, mais uma "impressão" da mítica cidade, portadora da significação e da validade amplas que as "impressões" antecedentes possuem.

A epígrafe de *Sweeney Erect*, por seu turno, poderá funcionar, para o leitor que desconhece a sua proveniência, como uma paisagem-imagem poderosa de uma desolação vasta, que o poderá induzir a incluir o episódio apresentado no corpo do poema numa paisagem de desolação geral, civilizacional. O leitor melhor informado, induzido a alinhar os destinos (de algum modo "desoladores") de Ariadne, Aspatia e "The epileptic on the bed" (p. 45), ver-se-á confrontado com

⁶⁹ *Sweeney Erect*, v. 11, p. 44.

⁷⁰ *Whispers of Immortality*, v. 25-8, p. 56.

⁷¹ Scofield, *op. cit.*, p. 91.

um panorama cronologicamente vastíssimo, quase imemorial, de abandono e de sofrimento nas relações homem-mulher, o qual corresponde e ilustra a visão negativa e fatalista encarnada pela figura de Tirésias e referida acima. Parece-me pertinente notar como uma epígrafe aparentemente distante do corpo do poema se revela afinal preciosa na sua leitura -o que é aliás frequente em Eliot: veja-se *Portrait of a Lady*-, à qual confere uma outra amplitude, profundidade e "seriedade".

Relativamente a este poema é imperioso notar ainda a engenhosa ambiguidade (marca, aliás, generosamente presente nestes poemas) do próprio título, *Sweeney Erect*: nele se evoca ao mesmo tempo e de forma irónica uma propagandeada marca da superioridade da espécie humana, a sua posição erecta, e a sua incontornável, na visão eliotiana, degradante, animalidade. No contexto do poema e no seguimento da forma maniqueísta como Eliot encara Corpo e Espírito-quase como mutuamente exclusivos-, a bestialidade de Sweeney ameaça seriamente aquela visão positiva da espécie humana.

Por fim, a alusão a Emerson neste poema, especialmente na 7ª quadra, é talvez das mais fortes investidas efectuadas nestes poemas contra a crença ou o mito optimista do valor da espécie humana e da civilização ocidental e a visão optimista da sua história (passada e futura). Isto porque a mera associação ou justaposição irónica da confiança optimista Emersoniana no valor individual do ser humano e no poder do herói em traçar o rumo da história, por um lado, à figura animalesca e bestial de Sweeney, por outro, é de um contraste de tal modo gritante que exclui necessariamente uma das partes; no contexto deste poema e

dos restantes poemas em quadra, Sweeney e o que ele representa é obrigatoriamente o que prevalece.

As numerosas e densas (não raro crípticas) alusões a um tempo passado mítico, histórico e/ou literário aparentemente grandioso e heróico (nalguns poemas desenvolvidas ao ponto de assumirem um papel importante a nível estrutural⁷²), contrapostas ironicamente, de forma mesmo caricata, a cenas contemporâneas particulares e banais, têm como efeito mais imediato enfatizar a pequenez, a pobreza civilizacional e a anti-heroicidade do tempo contemporâneo (uma espécie de *bathos* de grandes proporções, por vezes um *bathos* estrutural); neste processo e em simultâneo, elas provocam o elevar de cenas aparentemente particulares a representativas de determinada faceta da contemporaneidade. Mesmo no caso de desconhecimento da presença e das potencialidades significativas acrescidas das alusões, o mero contraste brusco e drástico de estilos, registos e motivos (o grandioso por vezes trágico vs. o banal tendencialmente sórdido), suscitam, o mais das vezes com o auxílio da rima, o efeito referido. Um bom exemplo parece-me ser o seguinte passo de *Sweeney Among the Nightingales*: "Gloomy Orion and the Dog/ Are veiled; and hushed the shrunken seas;/ The person in the Spanish cape/ Tries to sit on Sweeney's knees" (p. 59).

Passos pontuais veiculam de uma forma mais directa uma determinada posição relativamente ao panorama civilizacional contemporâneo; parece-me ser o caso, por exemplo, do seguinte passo de *Burbank*: "The smoky candle end of time/ Declines. On the Rialto once./ The rats are underneath the piles./ The Jew is

⁷² É o que me parece suceder, por exemplo, com os episódios de Ariadne e de Aspatia em *Sweeney Erect*, ou com o mito de Agamemnon em *Sweeney among the Nightingales*.

underneath the lot." (p. 43). Uma imagem inicial sugere um declínio civilizacional para o qual se insinua de seguida uma alegada causa. A visão do judeu e do seu papel no mundo contemporâneo patente na poesia eliotiana é de um simplismo infantil e de um racismo primário (passo a redundância) e reprovável; a especial expressividade que caracteriza estes poemas tende a tornar os passos que a veiculam particularmente revoltantes, tal como sucede acima com a infeliz e degradante imagem do rato.

O passo com que conclui *A Cooking Egg*, por seu turno, estabelece uma paisagem de um desalento simultaneamente generalizado e impotente, em que um característico *bathos* vinca essa pequenez e essa impotência (desde *The Love Song* que Eliot imprime com mestria um sugestividade e uma representatividade vastas a elementos mezinhos do quotidiano): "Over buttered scones and crumpets/ Weeping, weeping multitudes/ Droop in a hundred A. B. C.'s." (p. 47).

Deste conjunto de poemas, dois versam em especial a religião cristã e a instituição da Igreja; são eles *The Hippopotamus* e *Mr. Eliot's Sunday Morning Service*. Trata-se de poemas profundamente satíricos, exibindo o último talvez uma maior subtileza e uma inventividade verbal muito peculiar, enquanto que o primeiro é ousadamente provocatório, por vezes obsceno e eventualmente chocante: "At mating time the hippo's voice/ Betrays inflections hoarse and odd/ But every week we hear rejoice/ The Church, at being one with God." (p. 51).

Em *The Hippopotamus*, a curiosa figura, obviamente, do hipopótamo, portadora simultaneamente de marcas de uma bruta e imunda animalidade ("The broad-backed hippopotamus/ Rests on his belly in the mud") e de uma irónica

humanidade gentil e frágil, significativamente expressa através de lugares-comuns de uma linguagem caracteristicamente burguesa e cristã ("He is merely flesh and blood./ Flesh and blood is weak and frail,/ Susceptible to nervous shock"⁷³; "The hippo's feeble steps may err/ In compassing material ends") é continuada e ironicamente justaposta a uma "True Church" na qual se aponta subversiva e ironicamente "vícios" muito "terrenos": materialismo, usurpação, sensualismo ("...fruits of pomegranate and peach/ Refresh the Church from over sea", p. 51). Southam nota neste poema uma "analogia entre o hipopótamo e a natureza humana."⁷⁴ Sem excluir -de todo- esta sugestão, a figura *deste* animal em particular, de uma feiura muito especial e de proporções de uma deselegância extrema, sugere-me de forma mais imediata e coerente a figura do burguês, tal como é geralmente representada na literatura e na pintura modernistas; (a sugestão parece-me corroborada pelos referidos traços "gentis" da figura e da linguagem que os estabelece). Não estará contida no poema a insinuação, mais do que de uma afinidade, de uma dúbia aliança entre o mundo comercial e industrial e a instituição religiosa? ("...Blood of the Lamb shall wash him clean/ And him shall heavenly arms enfold,/ Among the saints he shall be seen/ Performing on a harp of *gold*./ He shall be washed as white as snow...", p. 52, *italico meu*).

Em *Mr. Eliot's Sunday Morning Service*, um discurso (ironicamente) elevado e mesmo pedante, versando aparente ou primeiramente questões teóricas, dificilmente acessíveis, do domínio espiritual da religião e da teologia, é todo ele

⁷³ De entre as múltiplas potenciais ambiguidades e ironias, note-se o tom benévolo e cristão e a aparente e irônica inocência com que se refere a carnalidade humana e as suas "fraquezas", que vão naturalmente muito além de um mero "nervous shock"...

⁷⁴ Southam, *op. cit.*, p. 94.

engenhosamente subvertido, infiltrado por insinuações bastante claras dos domínios do que aquela instituição em geral designa depreciativamente e condena como o “terreno” e o “carnal”: “Polyphiloprogenitive”⁷⁵, “...through the water pale and thin/ Still shine the unoffending feet [of the Baptized God]”, “The young are red and pustular”, (p. 57), “...the bees/ With hairy bellies pass between/ The staminate and pistillate,/ Blest office of the epicine.”, (p. 58), etc., etc., etc.. Não sendo, do ponto de vista religioso, necessariamente irreconciliáveis, na visão eliotiana Corpo e Espírito parecem sê-lo, pelo que a espiritualidade que se espera à partida do poema, sobretudo pela sua inacessibilidade, ameaça esvair-se e apagar-se, sendo não apenas subvertida mas avassalada pela materialidade e pela sexualidade presentes no poema de uma forma, pelo contrário, bastante clara, imediata e palpável.

No final do poema surge, de forma algo abrupta e inesperada, mas não incoerente, a figura de Sweeney, em toda a sua exultante fisicidade, na prosaica situação de um banho de imersão (um passo que muitos interpretam, coerentemente, como uma paródia do sacramento do baptismo): “Sweeney shifts from ham to ham/ Stirring the water in his bath.” A vividez, a materialidade e a realidade da figura contrastam vivamente com a enublada imaterialidade e inconclusão das elevadas questões e polémicas teológicas. Este contraste final espelha de algum modo a situação do poema como um todo: a materialidade e a sexualidade que se sobre-põem e impõem ao discurso e ao assunto religioso e

⁷⁵ “...a word of Eliot's invention, meaning (adjectivally) that the 'sutlers' are highly productive of offspring”. Southam, *op. cit.*, p. 114.

teológico ameaçam perigosamente corroer, subverter e apagar essa espiritualidade longínqua e inacessível.

Considero lógico, coerente e importante o surgimento destes poemas neste momento da obra de Eliot, que interpreto da seguinte forma: na paisagem generalizada de deserto espiritual e de um materialismo e sensualismo onnipresentes estabelecida de forma particularmente eloquente e convincente pelos restantes poemas em quadra, incursões por um hipotético último reduto da espiritualidade ansiada revelam-na, também aí, ausente, ou, pelo menos, gravemente ameaçada e periclitante. Assim, estes poemas corroboram em definitivo a paisagem geral de deserto espiritual, antecipando, dessa forma, *The Waste Land*.

A epígrafe de um destes poemas, aliás, vive de uma imagética que será fundamental em *The Waste Land*: "And the trees about me,/ Let them be dry and leafless; let the rocks/ Groan with continual surges; and behind me/ Make all a desolation. Look, look, wenches!"⁷⁶; (a paisagem-imagem estabelecida no início de *The Burial of the Dead* por uma voz profética não é muito dissemelhante da evocada neste passo). Trata-se da epígrafe de *Sweeney Erect*. A figura de ("Ape-neck"⁷⁷) Sweeney (um diminutivo afectivo irónico de "swine"?), "Broadbottomed, pink from nape to base" e com "Gesture of orang-outang", além de "erect" (p. 44), é o cerne daquela anunciada "desolação", em *Sweeney Erect* como, em larga medida, também em *The Waste Land*: não é "the substance of the poem"⁷⁸ a

⁷⁶ Excerto da peça *The Maid's Tragedy* (II,ii), de Francis Beaumont e John Fletcher.

⁷⁷ *Sweeney Among the Nightingales*, p. 59.

⁷⁸ *Notes on The Waste Land*, p. 80.

violentação de uma jovem mulher por um “young man *carbuncular*” (p. 72, itálico meu), definitivamente aparentado à figura de Sweeney?

A personagem de Sweeney é, pois, na poesia eliotiana a que melhor corporiza o animal irracional de instintos brutais e incontroláveis que o modernismo descobriu (ou imaginou) ser a natureza profunda da pessoa humana, por debaixo de máscaras, camuflagens e sublimações civilizacionais. (É neste ponto imediata a recordação de *Heart of Darkness* e da personagem de Kurtz, que, despido das camuflagens civilizacionais teve o que para alguns é a grandeza de assumir a bestialidade da sua (e da nossa) natureza e de a levar às mais horrendas e atrozes consequências; o passo em que Marlow relata o seu “supreme moment of complete knowledge” do imenso “horror”⁷⁹ da sua existência e da sua natureza foi, recorde-se, a opção inicial de Eliot para epígrafe de *The Waste Land*!).

Apropriando o discurso da própria figura de Sweeney, a visão da existência deixada pelos poemas em quadra é a de que “Birth, and copulation, and death./ That’s all the facts when you come to brass tacks:/ Birth, and copulation, and death.”⁸⁰

Fechando em círculo a análise deste conjunto de poemas, Martin Scofield, que citei no início da mesma como questionando a “seriedade” que Eliot neles viu (*vide* p. 45) descortina, afinal, na linha de interpretação que tenho vindo a seguir, a “seriedade” da mensagem de *Sweeney Among the Nightingales*. No final da interpretação do poema, o autor observa: “There is an irony in juxtaposing Sweeney’s bawdy pleasures with Agamemnon’s passion and death, but the irony

⁷⁹ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin, 1983 (ed. Paul O’Prey), p. 111.

⁸⁰ *Fragment of an Agon*, p. 131.

has various possible effects: the simplest one (of the grand past against the tawdry present) is the least interesting; more telling (and here perhaps we do locate the seriousness in the poem) is the way in which Sweeney is given something of the grandeur of Agamemnon, and Agamemnon is remembered as having been driven by the same sexual forces that motivate Sweeney. Both of them share in a common human fate (...). The common human fate is simply sexuality as Eliot saw it in 1919."⁸¹

Depois desta esclarecedora frase, à qual acrescentaria apenas: "...sexualidade vivida (ou reprimida) com sofrimento porque encarada como degradante", resta apenas vincar que -tal como conclui Scofield relativamente a um destes poemas-, nas variadíssimas alusões e justaposições a diversos passados aparentemente grandiosos que caracterizam muitos deles, esse passado não surge em geral idealizado, como um paraíso perdido envolto em nostalgia, nem como qualquer tipo de alternativa, utópica ou não. Por outras palavras, a reflexão e o lamento implícito de Burbank no final do poema em que surge (obviamente permeados de ironia): "...Who clipped the lion's wings/ And flea'd his rump and pared his claws⁸²?/ Thought Burbank, meditating on/ Time's ruins..." (p. 43) não é pois corroborada pelo poema como um todo, nem por qualquer outro destes poemas. Apesar das diferenças, que me parecem, no fundo, encaradas como menores e aparentes, o mundo é o mesmo e a História repete-se porque o ser humano é atemporal e essencialmente bestial.

⁸¹ Scofield, *op. cit.*, p. 93.

⁸² "The winged lion, the emblem of S. Mark, was the heraldic device of the Venetian Republic of which he was the patron saint."; Southam, p. 91.

O que o poeta faz um pouco em toda a poesia anterior a *The Waste Land*, de uma forma muito especial nos poemas em quadra, parece-me ser, pois, o que em *Ash-Wednesday* irá designar como “to mock ourselves [inclusive o leitor] with falsehood” (p.105) (note-se os ecos bradleyanos). Ignorando embora se esta atitude, à altura da escrita dos poemas, é ou não totalmente consciente e deliberada, a verdade é que o distanciamento e a questionação de toda uma civilização (e da própria linguagem, como referi atrás), patentes nos mesmos, sem que se vislumbre uma posição ou base de onde parta esse distanciamento, significa um cepticismo profundo, um niilismo dificilmente suportável, e apenas, creio, por um período muito limitado de tempo. Afigura-se-me igualmente penosa e atormentada a conflitualidade relativamente ao corpo e aos seus naturais instintos plenamente evidenciada neste conjunto de poemas. Este conflitos, pessoais, parecem-me estar de algum modo na origem de *The Waste Land*, e a demanda espiritual atormentada em que consiste o poema parece-me insinuar uma via de superação de ambos através de um ascetismo enquadrado numa visão religiosa da existência (uma maneira de lhe conferir um sentido ausente e ansiado?). Talvez por isso o poeta tenha vindo a considerar mais tarde, em retrospectiva, o ano de 1921- ano da conclusão de *The Waste Land*- como o começo da sua vida adulta.⁸³

Quanto à religião em concreto, parece-me neste poema ainda indefinida: se é verdade que muitos autores aliam, de forma plenamente fundamentada e convincente, a escrita de *The Waste Land* ao início da conversão do poeta ao

⁸³ Ackroyd, *op. cit.*, p. 130.

anglicanismo, há igualmente quem assegure que por altura da sua composição Eliot considerava seriamente uma conversão ao budismo...⁸⁴

Sendo pessoalmente céptica quanto à possibilidade de um conhecimento rigoroso de processos individuais interiores profundamente complexos como seja um processo de conversão, a certeza que considero possível é a de que Eliot se viria a converter oficialmente ao Anglicanismo em 1927, e que a sua conversão está intimamente ligada a uma viragem importante na sua visão do mundo e no seu percurso poético.

⁸⁴ Ackroyd, *op. cit.*, p. 37: “Stephen Spender recalled a conversation in which he [Eliot] claimed that he was thinking of becoming a Buddhist at the time he was writing *The Waste Land*.”

DESOLAÇÃO

"The horror of the effortless journey, to the empty land
Which is no land only emptiness, absence, the Void
Where those who were men can no longer turn the mind
To distraction, delusion, escape into dream, pretence,
Where the soul is no longer deceived, for there are no
objects, no tones,
No colours, no forms to distract, to divert the soul
From seeing itself, foully united forever, nothing with
nothing."

Murder in the Cathedral

Dante lived in an age in which men still saw visions. It was a psychological habit, the trick of which we have forgotten, but as good as any of our own. We have nothing but dreams, and we have forgotten that seeing visions – a practice now relegated to the aberrant and uneducated – was once a more significant, interesting, and disciplined kind of dreaming.

Eliot, *Dante*

Dada a grande diversidade de abordagens adoptadas na interpretação de *The Waste Land* desde a sua primeira publicação, parece-me oportuno definir desde já os traços fundamentais da abordagem que, de entre as inúmeras possíveis, decidi seguir nesta leitura.

The Waste Land, tal como o grosso da poesia eliotiana, só pode ser verdadeiramente entendido à luz do extraordinário fascínio, diria mesmo obsessão, do mundo seu contemporâneo e de uma importante corrente modernista pelo domínio do que é vulgarmente designado, com alguma imprecisão, o “inconsciente”, pelos recessos mais profundos e recônditos, dificilmente acessíveis, da natureza humana - frequentemente, e o que se aplica a este poema e a grande parte da poesia eliotiana - da natureza individual do próprio autor. Ellman e Feidelson, em *The Modern Tradition*, formulam de forma particularmente

elucidativa, e adequada a Eliot e a *The Waste Land*, o fenómeno: "...the value of subjective reality (...) is a modern article of faith. The individual persona has turned round upon himself, seeking to know all that he is and to unify all that he knows himself to be. The totality of self has become the object of an inner quest. This cultivation of self-consciousness - uneasy, ardent introspection - often amounts to an almost religious enterprise."⁸⁵ Apesar de todo o esforço de Eliot em contornar a natureza autobiográfica da sua obra, *The Waste Land* revela-se, numa análise cuidada e perspicaz, uma introspecção profunda e atormentada, uma sondagem impiedosa do porquê de um mal-estar no mundo e na vida (patente já em *The Love Song* e *Portrait of a Lady*), um verdadeiro esforço épico interior de auto-análise e auto-descoberta; este esforço é expresso, naturalmente, de uma forma "impessoal", numa sequência de situações, recordações, visões concretas e fragmentárias, regidas por uma lógica subjectiva, associativa - uma forma de representação que Bedient designa de modo cautelosamente mitigado: "*The Waste Land* gravitates toward allegory" (p. 58).

A natureza fragmentária e infinitamente variada e complexa do discurso no poema, oscilando entre os distantes pólos de um rigoroso realismo (por exemplo, no episódio do pub em *A Game of Chess*) e um subjectivismo visionário atormentado (sobretudo em *What the Thunder Said*), pretende pois representar o funcionamento associativo, elíptico, mais ou menos irracional, eventualmente caótico, da própria consciência, numa estratégia frequentemente aproximada à "técnica da corrente da consciência".

⁸⁵Citado em Underhill, Hugh, *The Problem of Consciousness in Modern Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 6. Posteriores citações e referências dirão respeito a esta edição.

Subjaz pois ao poema uma concepção modernista do funcionamento da mente humana, que idealiza de algum modo uma alegada unidade original da consciência, supostamente característica de civilizações antigas, anteriores à “tirania” da razão: "There was a perfect unity of the outer and the inner life, an absence (...) of that 'split between the subjective and the objective' which plagues modern mankind, none of that 'chasm between the life of the emotions and attitudes within the poet and the universe outside him..."⁸⁶ A citação evidencia imediatamente uma convergência entre a concepção da consciência individual que refere e a noção bradleyana da "immediate experience", de importante influência, como toda a epistemologia bradleyana, sobre Eliot e a sua obra; (resolvendo embora a artificial cisão sujeito-objecto/ mundo, a subjectivista e relativista filosofia bradleyana ameaça seriamente, no entanto, conduzir a um isolamento solipsista - convicção que se encontra dolorosamente presente, ou pelo menos subjacente, a todo o grande monumento poético eliotiano).

Acompanhando de novo a exposição de Hugh Underhill, considero de uma relevância particular para a leitura de *The Waste Land* explorar a nova concepção do conhecimento, não estreitamente racional mas instintivo e intuitivo, baseado em imagens e símbolos, cuja interligação é de natureza emocional. Underhill compara este tipo de conhecimento ao oferecido pelos oráculos, ilustrando a comparação com a seguinte citação de *Apocalypse* de D. H. Lawrence: "They were supposed to deliver a set of images or symbols of the real dynamic value, which should set the emotional consciousness of the enquirer, as he pondered them, revolving more and

⁸⁶ Underhill, Hugh. *op. cit.*, p. 1.

more rapidly, till out of a state of intense emotional absorption the resolve at last formed."⁸⁷

É pois como uma viagem interior, introspectiva, que é também uma demanda espiritual de um protagonista que leio *The Waste Land*, uma viagem também ela intensamente visual e visionária, e que obedece, como refere Lawrence, a uma lógica emotiva, culminando, num momento intensa e atormentadamente emotivo, numa revelação.

O carácter visual-visionário do poema aproxima-o de *A Divina Comédia*, situando-se porventura neste ponto - do elemento visionário-metafísico -, uma das mais importantes influências desta última obra sobre *The Waste Land*. Não menos importante, o motivo da viagem, da “descida aos infernos”, é igualmente comum aos dois poemas, representando em ambos os casos, primeiramente, percursos interiores dos próprios autores; relativamente a *The Waste Land*, o motivo da viagem parece-me de uma importância fundamental no estabelecimento da unidade do poema. Notam-se ainda entre ambas as obras importantes afinidades quanto à própria natureza desse percurso-evolução, que consiste basicamente num percurso “Agostiniano”, partindo de uma suposta prisão sensorial-sensual, na direcção de uma realização de natureza espiritual pela via ascética; (*The Waste Land*, correspondendo, por assim dizer, à primeira etapa do percurso danteano, a representada no *Inferno*, fica consideravelmente aquém do percurso espiritual de Dante representado na totalidade da *Comédia*). Em ambas as obras, originárias primeiramente em experiências pessoais dos seus próprios autores, a generalização dessas experiências resulta em mensagens de uma natureza metafísica; as

⁸⁷ Citado em Underhill, *op. cit.*, p. 2.

importantes afinidades entre estas duas obras originam paralelos a nível estrutural que apontarei no decurso da análise de *The Waste Land*.

Schwarz, que aponta igualmente algumas afinidades entre as duas obras, assegura veementemente: "There can be no doubt that Dante was in Eliot's mind as he composed the poem. He was steeped in Dante. For a number of years during one period of his life, he carried a pocket edition of Dante with him." (p. 22). O autor considera mais relevante, sobre a composição de *The Waste Land*, a influência da *Comédia* do que as influências, tradicionalmente muito valorizadas, da Demanda do Santo Graal e de antigos mitos de fertilidade. Relativamente a esta valoração, discordo apenas quanto à diminuição dos mitos de fertilidade, que me parecem deter no poema uma importância considerável, sobretudo a um nível global, estruturante (o que explorarei igualmente na minha análise do poema).

Parece-me ser a recusa de uma leitura sequencial do poema que impede Schwarz de reconhecer afinidades a nível estrutural entre a *Comédia* e *The Waste Land*; com efeito, apesar de notar similitudes pontuais entre as duas obras, a um nível global o autor reconhece apenas afinidades quanto ao método de composição: "his [Eliot's] guide in determining the compositional method - a kind of autobiographical, allegorical approach - was primarily Dante" (p. 42).

A questão da sequencialidade ou não-sequencialidade de *The Waste Land* originou desde cedo uma longa e acesa polémica, na minha opinião praticamente resolvida pela famosa e brilhante afirmação de Williamson: "It is a mistake to say that the poem 'exhibits no progression' and ends where it began. The fear which the speaker promised to show is exhibited in its full course and ultimate potentiality" (p. 126). A inteligente formulação de Williamson contém

implicitamente grande parte das objecções possíveis à tese da não-sequencialidade; as objecções que não contém implicitamente dizem sobretudo respeito a uma possibilidade (futura!) de redenção; são, assim, sobretudo deste tipo as objecções que acrescento: porquê o surgimento (ou, pelo menos, a promessa) de chuva na parte final de um poema cuja imagética basilar é a do deserto e da esterilidade? Porquê o surgimento de uma *Death by Water* profundamente evocativa de regeneradores sacrifícios rituais na parte imediatamente anterior? Como se explica o cumprimento posterior das (pseudo-) profecias de Madame Sosostriis formuladas no início do poema? Porquê uma voz vem a reafirmar na parte final, em termos excepcionalmente líricos, uma visão desoladora estabelecida por uma voz de grande autoridade no início do poema?

A melhor forma de elucidar, em termos mais precisos, a perspectiva que adopto, parece-me ser a sua contraposição a determinadas perspectivas que lhe estão próximas. Assim, é corrente a análise do poema como, em termos algo simplistas, um drama, no qual as diferentes vozes se situam basicamente a um mesmo nível. Por outro lado, determinadas análises consideram o discurso do poema como decorrente de uma só voz, a de um extraordinariamente camaleónico protagonista-poeta; tomo como “representante” deste último tipo de abordagem a interpretação efectuada por Calvin Bedient em *He do the Police in Different Voices*.

Parece-me inegável o carácter profundamente “dramático” do poema, isto é, impõem-se ao leitor desde as primeiras leituras uma série de discursos diferentes, sugestivos, efectivamente, de diferentes vozes (ou, o que me parece menos viável, de diferentes poses, na leitura de Bedient). No entanto, a tendência generalizada para

a sua delimitação com uma limpidez clássica dá origem, em determinados passos (que especificarei na minha análise) a uma intuitiva e incontornável sensação de artificialidade, de imposição de determinado esquema pré-concebido de leitura a um passo cuja complexidade se lhe escapa. Com efeito, creio faltar frequentemente uma maleabilidade no uso de instrumentos de análise tradicionais que a natureza interior do poema, o seu discurso complexo, associativo, subjectivo e irracional exige. Além disso, talvez resulte necessariamente em qualquer análise deste poema, uma certa margem de indefinição, que há que aceitar com naturalidade (não é, afinal, o universo do poema solipsista, privado, inacessível?), e não distorcer, mediante a imposição de esquemas pré-concebidos.

Passos há, pois, de uma complexidade que sugere uma alteração gradual do tipo de discurso, como que uma transição entre uma voz e outra, que implica um período de coexistência de ambas (e temo seriamente permanecer a um nível de infantil simplismo perante a complexidade do fenómeno); é o que me parece suceder, por exemplo, no passo imediatamente seguinte ao da violentação da "typist" em *The Fire Sermon*, ou na introdução de Madame Sosostreis, na segunda secção de *The Burial of the Dead* (o que elucidarei oportunamente).

A percepção de diferentes vozes no poema não me parece afectar a percepção, que o texto impõe com idêntica intensidade, de um protagonista, que recorda, visiona, imagina, dialoga com vozes diversas, em episódios nos quais pode ou não participar activamente, ao longo do referido percurso de auto-conhecimento e desenvolvimento espiritual que se desenrola na sua mente. Parece-me ser pois do protagonista a "presiding consciousness" que, conforme nota

oportunamente Grover Smith⁸⁸, “is in the tradition of the medieval Dream Vision and variations of that”; intencionalmente ou não, esta afirmação parece-me de algum modo corroborar a aproximação do poema à *Comédia* que esbocei acima, ao mesmo tempo que sugere o importante carácter onírico-visionário do poema, que obriga a uma abordagem consentânea.

Bedient defende igualmente a presença no poema de uma consciência que tudo engloba, em termos, no entanto, que me parecem problemáticos: “there is a single presiding consciousness in the poem, that of a poet-protagonist who is “dramatizing” (for want of a more exact word) the history of his own religious awakening...” (p. ix); uma deliberada teatralidade, da parte do protagonista, é justificada nestes termos: “[t]he mercurial theatricality of the protagonist performs the illusion of ‘being someone’, indeed many, in a void in which identity is a fiction” (p. xi). Embora fundamentada de uma forma indubitavelmente sedutora, esta abordagem faz do protagonista, não apenas um excelente poeta (o que não será muito problemático), mas também um brilhante actor, o que, perante a genialidade de passos como o final de *The Fire Sermon*, imbuídos de uma emotividade intensa, imediata e genuína, se torna dificilmente sustentável. Com efeito, interpretar subversivamente, como uma *performance* teatral: “After the torchlight red on sweaty faces/ After the frosty silence in the gardens/ After the agony in stony places...” (p. 76), um outro passo de um tormento e de uma agonia poderosos e genuínos e, (também) por isso, esteticamente genial, é simplesmente pôr em causa o valor estético do poema.

⁸⁸ Smith, Grover, *The Waste Land*, Londres, George Allen & Unwin, 1985, p. 4-5.

O que me parece problemático na posição de Bedient é, basicamente, a identificação de "a single presiding consciousness" –a identificação do protagonista-poeta com o protagonista-sujeito da demanda-, que cria situações de flagrante incoerência, o que sucede, por exemplo, no passo descritivo inicial de *A Game of Chess*. O passo demonstra, com efeito (além de uma segura e brilhante mestria da linguagem e das potencialidades do método alusivo), uma atitude perante a existência, uma segura sabedoria ascética, digamos assim, que o protagonista-sujeito da demanda, neste momento inicial da mesma, não pode ainda possuir.

Parece-me pois necessário distinguir entre a consciência em que tudo decorre e a *persona* do protagonista. Alguns autores identificam a primeira com o próprio autor, enquanto que consideram a segunda uma sua *persona*; a distinção, porém, entre a entidade, ficcional, responsável por uma obra literária e a pessoa histórica do seu autor é uma prática estabelecida, por conhecidas razões, com vantagens por demais evidentes. Não me parece pois problemático considerar a consciência em que tudo decorre como a consciência do próprio protagonista, que se distingue, porém da personagem do protagonista no “drama” interior. Ter presente o carácter interior, onírico (como o designa Schwarz), visionário da matéria do poema torna natural esta distinção, semelhante à que ocorre, no sonho, entre a mente na qual ele decorre e a personagem do indivíduo que sonha presente no decorrer do sonho. Além do protagonista e demais vozes deste drama interior, considerar-se-ia então uma terceira entidade, responsável sobretudo pelo estabelecimento do “cenário” desse drama interior-onírico, sendo talvez o passo que de forma mais premente exige esta terceira entidade o passo inicial de *A Game*

of Chess, no qual se efectua, justamente (entre outras coisas) a descrição de um cenário.

Por fim, protagonista e consciência em que tudo decorre aproximam-se, naturalmente, tanto a nível do discurso como das suas preocupações e visão do mundo, do próprio Eliot.

Qualquer poema ou obra literária começa obviamente pelo título, ao qual se poderá eventualmente seguir uma epígrafe, como é o caso de *The Waste Land*; um como outro possuem um potencial significativo que se relaciona com o todo da obra. Por essa razão, encetar uma interpretação pela análise do título ou da epígrafe parece-me um procedimento algo ilógico, por necessariamente implicar uma determinada interpretação da obra que está ainda por fazer ou por apresentar. No caso de *The Waste Land* o problema põe-se porventura de maneira particularmente grave por se tratar de um poema que não desvenda de forma fácil e mais ou menos imediata o seu potencial significativo ao leitor, antes exige dele um desbravar progressivo, mais ou menos custoso e relativamente demorado, mas sobretudo porque permite uma variedade particularmente vasta, se não infinita, de interpretações que é impossível fazer o leitor antecipar desde logo. Tentarei explorar as potencialidades significativas do título e da epígrafe ao longo da análise do próprio poema, do diálogo com o qual resulta o seu sentido.

Pelas razões enunciadas, e porque na perspectiva desta dissertação o conhecimento das fontes alusivas ou de obras que possam ter influenciado *The Waste Land* não é um fim em si mesmo mas interessa na medida em que possa elucidar e enriquecer a leitura do poema (e não substimo o quanto a pode enriquecer), começo por comentar o discurso do protagonista com que se inicia

The Burial of the Dead. Trata-se de um passo (os sete versos iniciais) a que atribuo uma importância fundamental no estabelecimento das preocupações profundas do poema (uma vez que o leio como uma demanda), e cuja interpretação resulta por isso determinante da interpretação do poema no seu todo.

São (demasiadamente?) abundantes as indicações e sugestões de obras e passos que poderão consciente ou inconscientemente ter influenciado Eliot na escrita destes versos; Schwarz (p.74-8), por exemplo, refere o *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (autor da primeira parte), *The Canterbury Tales*, *A Divina Comédia*, *Antony and Cleopatra* de Shakespeare, *The Parliament of Bees* de John Day, o poema *Loyalty* de Geoffrey Faber, e, de uma maneira muito especial, *My Past*⁸⁹, a autobiografia de Marie Larisch. Se a referência às três primeiras obras (de uma maneira muito especial à *Divina Comédia*) se me afigura particularmente relevante pelo carácter de peregrinação ou demanda de todas elas, já a referência às restantes obras não me parece particularmente relevante, sobretudo pela maneira surpreendentemente inconclusiva como Schwarz a faz (o que sucede também, aliás, relativamente às restantes obras que refere neste ponto). É que a visão tradicional, extremamente positiva, da Primavera, presente, de diferentes formas e intensidades, em todas elas, -o intenso deleite ou mesmo êxtase sensorial com que se apresenta a exuberância do renascer da natureza, não raro saboreada demoradamente em passos de pendor descritivo pormenorizados e vívidos, plenos de uma sensualidade por vezes balsâmica, e as frequentes associações desta estação ao próprio amor-, contrastam de forma flagrante e muito significativa com a visão e a atitude perante o renascer primaveril expressas no início de *The Burial of the*

Dead, facto que Schwarz surpreendentemente ignora. Inquestionavelmente conhecedor da tradição de representação literária da primavera, a revisão ou o questionamento que Eliot dela faz é sem dúvida consciente, certamente intencional, tanto mais que tem lugar no momento inicial de uma viagem que no seu final insinuará justamente uma conduta de desvio e recusa do aspecto sensorial-sensual da existência simbolizado tradicionalmente pela primavera.

De entre os passos citados por Schwarz, escolho para ilustração desta questão o passo do *Roman de la Rose*, que, tal como é citado, é uma verdadeira celebração da primavera, da sensualidade, do amor e da vida (p. 75):

"I became aware that it was May, five years or more ago; I dreamed that I was filled with joy in May, the amorous month, when everything rejoices, when one sees no bush or hedge that does not wish to adorn itself with new leaves. The woods, dry during the winter, recover their verdure, and the very earth glories in the dew which waters it and forgets the poverty in which the winter was passed."

O passo parece-me particularmente interessante e oportuno pelo contraponto que nele se faz entre a vitalidade e exuberância primaveris e a triste e austera "pobreza" invernal, contraponto igualmente estabelecido no início de *The Burial of the Dead*, mas num sentido diametralmente oposto. A *persona* do protagonista de *The Waste Land* (em particular nos primeiros sete versos) manifesta antes uma atitude confusa, contraditória e penosa relativamente ao renascer primaveril da natureza; "Abril" é para si "cruel" porque exhibe generosamente, ostenta e simboliza a vitalidade e a sensualidade da natureza e da existência, com as quais tem dificuldade em lidar, afirmando inclusivamente, dentro da mesma imagética,

⁸⁹ Schwarz afirma desde logo aceitar e explorar a tese de uma particular afinidade entre *My Past e The*

preferir o inverno como uma espécie de repressão externa ou superiormente imposta mas bem-vinda porque necessitada e pacificadora ("Winter kept us warm, covering/ Earth in forgetful snow,...", v. 5-6).

"April is the cruellest month,..." (v. 1) evoca imediatamente um passo de um outro poema, particularmente próximo de *The Waste Land*, *Gerontion*: "In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,..." (p. 39). O mês de Maio surge neste último passo ao serviço de uma simbologia idêntica, e é, por isso mesmo, igualmente encarado de forma negativa, sendo-lhe claramente associados o Mal e um maligno poder de atracção (nomeadamente através do adjectivo "depraved" e na sugestiva figura "flowering judas"); a diferença fundamental entre os dois passos decorre de o último se encontrar integrado numa reflexão geral e distanciada sobre algo de mais geral, a Vida, enquanto que em *The Burial of the Dead* deparamos com a expressão de um dilema profundamente pessoal.

(A pesença, em *Gerontion*, do Mal e do pecado faz-se sentir noutros passos, talvez de forma mais imediata na pergunta, obviamente retórica: "After such knowledge, what forgiveness?" (p. 40); a frase é geralmente interpretada como referindo-se ao episódio mítico da Queda, alegadamente determinante de uma natureza humana pecaminosa, convicção que demonstra ter um peso muito considerável, por vezes obsessivo, no imaginário e na poesia eliotianos).

Sem negar a importância da consciência das alusões na leitura de Eliot e o quanto essa consciência pode enriquecer a leitura com todo o manancial de ecos, associações, ambiências, temas, enfim, significações acrescidas que invoca, parece-me ser o conhecimento simultaneamente profundo e global da obra e do percurso

poético (intimamente ligado ao percurso pessoal) de Eliot que nos permite em última análise aprofundar verdadeiramente o conhecimento de cada obra, até porque é esse conhecimento que nos orienta na interpretação, no seu novo contexto, do que foi originariamente uma alusão.

A interpretação do início de *The Burial of the Dead* parece-me um caso paradigmático de como o conhecimento global e profundo de toda a obra eliotiana rege com vantagens a interpretação daquilo que foi originariamente uma alusão. Com efeito, o dilema e o mal-estar com que deparamos no início (e no cerne) de *The Waste Land* dificilmente serão surpreendentes na sequência da poesia eliotiana precedente; uma atitude dilemática e negativa, mesmo doentia, relativamente ao aspecto corporal e sensual da existência está presente (como que em *crescendo*) em grande parte dessa poesia, como tentei evidenciar no capítulo introdutório. A evolução poética (e pessoal) posterior de Eliot- que não cabe no âmbito desta dissertação- irá, no meu entender, corroborar esse conflito, ao abordá-lo de modo mais discursivo, ao tematiza-lo de modo mais explícito ("the agony/ Of death and birth"⁹⁰) e, sobretudo, ao transmitir a opção por uma via ascética, purgatorial, como superação desse conflito.

Paralelamente, os conhecimentos disponíveis acerca da génese de *The Waste Land* podem ser interpretados como indicadores da centralidade deste conflito no poema; é pois hoje mais ou menos unânime, para lá de naturais divergências mais ou menos pontuais (e, neste momento, secundárias), que *The Fire Sermon* -a parte onde o conflito está presente de forma mais intensa e, no meu entender, climática, terá sido a parte primeiramente esboçada, sendo *Death by Water* (que representa

de forma alegórica o início de uma superação) a parte cuja composição se terá iniciado em segundo lugar.

Por fim, o aprofundamento relativamente recente do conhecimento biográfico do poeta vem confirmar de forma dificilmente contornável a centralidade da questão sensual-sexual na sua obra, hoje quase unanimemente reconhecida como profundamente autobiográfica. O modo caracteristicamente muito pessoal e muito próprio como Eliot vive a sua religiosidade parece-me particularmente revelador de determinados aspectos e conflitos da sua personalidade, profundos e dificilmente sondáveis, (que têm obviamente uma existência anterior e mais profunda do que uma convicção consciente -em termos relativos, superficial-, de crença ou não em Deus; o processo de conversão de Eliot ao Anglicanismo e a uma vivência cristã da vida é que poderão consistir, no fundo, numa tentativa de atenuar ou contornar dificuldades existenciais situadas àquele nível profundo).

Vários autores vincam na vivência religiosa de Eliot o peso avassalador de convicções como a do pecado original e da culpa a ele associada, da natureza pecaminosa da pessoa humana e, logo, da necessidade vital de controle e auto-disciplina. Este atormentador "sense of sin"⁹¹ soa consideravelmente Agostiniano, sendo Sto. Agostinho, aliás, um autor a que Eliot alude inclusivamente em *The Waste Land*, num passo fulcral do ponto de vista da minha leitura do poema, como evidenciarei adiante: o final de *The Fire Sermon*. A *Divina Comédia*, por seu turno, obra de uma influência seminal sobre *The Waste Land*, é tradicionalmente lida

⁹⁰ East Coker, p. 201.

⁹¹ Schwarz, *op. cit.*, p. 70.

como traçando justamente a conversão Agostiniana do autor-protagonista, "the Augustinian story of how the old self dies and the new self is born"⁹², tal como Bloom se refere com algum sarcasmo a uma tradição de interpretação da *Comédia* de que discorda, e na qual inclui explicitamente T. S. Eliot. (Esta "percepção do pecado" parece-me ilustrada de forma particularmente vívida num passo pleno de fantasia daquela que é talvez das obras eliotianas mais comprometedoramente cristãs, *The Rock*: "The great snake lies ever half awake, at the bottom of the pit of the world, curled/ In folds of himself until he awakens in hunger and moving his head to right and to left prepares for his hour to devour" (p. 183)). Ackroyd, na sua biografia do poeta, confirma, de facto, que "his own religion was so haunted by private obsessions that he could not accede to a conventional piety. It would not be too much to say, in fact, that at the centre of his faith was the belief in, and fear of, Hell: 'to be damned for the glory of God' seemed to him a to be a literal truth" e, o que é mais relevante neste momento, prossegue assim: "This becomes dramatically apparent in his articles... of the period" (p. 181). Ackroyd ocupa-se neste passo dos anos 1930-31 e refere explicitamente o ensaio sobre Baudelaire de 1930, e a importância que nele adquire a noção cristã de condenação. O autor abstém-se no entanto de referir um passo que é decerto dos mais citados do ensaio, e que tem uma particular relevância para a questão que estou a tratar, uma vez que nele se associa explicitamente o sexo ao Mal, logo ao pecado e à condenação (sendo esta algo glorificada, com algum satanismo romântico), numa visão profundamente negativa e doentia do sexo: "Having an imperfect, vague romantic conception of Good, he [Baudelaire] was at least able to understand that the sexual act as evil is

⁹² Bloom, Harold, *The Western Canon*, Nova Iorque, Harcourt Brace & Comp., 1994, p. 89

more dignified, less boring than as the natural, 'life-giving', cheery automatism of the modern world" (SE, p. 429). O passo sucede e comenta uma muito significativa afirmação de Baudelaire: "*la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal*"⁹³ (p. 428).

Um pouco antes, no mesmo texto, Eliot dá a preferência, na resolução do conflito Corpo-Espírito, a um outro autor: "But in the adjustment of the natural to the spiritual, of the bestial to the human and the human to the supernatural, Baudelaire is a bungler compared with Dante" (p. 428). Steve Ellis⁹⁴, por sua vez, num brilhante estudo dedicado à influência do poeta italiano sobre vários poetas ingleses, demonstra como Eliot segue, efectivamente, os passos (que supõe) seguidos por Dante na resolução do basilar e perturbador conflito. Partindo do que considera uma "striking and polemical" interpretação de *Vita Nuova* por Eliot no ensaio *Dante* de 1929, surpreendente sobretudo por se basear numa "suggestion that the childhood meeting between Dante and Beatrice described in the second chapter of the 'libello' represented for Dante a 'type of sexual experience' (my italics) in an account that may therefore be described as 'a very sound psychological treatise on something related to what is now called 'sublimation'" (p. 210), Ellis traça um processo de sublimação de algum modo idêntico na obra do próprio Eliot, nomeadamente em *Ash-Wednesday*, onde evidencia o modo como uma figura feminina com traços claramente inspirados na Beatriz danteana inspira e conduz a evolução espiritual da *persona* do protagonista. A interpretação de Ellis

⁹³ Scofield traduz assim a surpreendente afirmação: "the unique and supreme pleasure of love lies in the certainty of doing evil." *Op. cit.*, p.11.

⁹⁴ Ellis, Steve, *Dante and English Poetry: Shelley to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985

acaba, assim, por confirmar uma conhecida afirmação do próprio Eliot, expressa numa carta a Paul Elmer More (citada, aliás, por Ellis), segundo a qual *Ash-Wednesday* seria "a first attempt at a sketchy application of the philosophy of the *Vita Nuova* to modern life" (p. 214).

Southam acrescenta que, no mesmo documento, Eliot refere o importante auxílio de *Vita Nuova* "in the struggle to discipline feeling" (p. 221), o que nos remete de volta a Ackroyd, e à forma como apresenta a importância do cristianismo para Eliot: "he wanted discipline,... Christianity reconciled him to human existence which otherwise seemed empty and distasteful and, in this context, he contrasted the sensual and ascetic life." O comentário de Ackroyd que se segue fala por si: "This is, of course, close to the classic position of the saint who mortifies his flesh in order to silence its insistent demands- that self-imposed martyrdom which Eliot had dramatised many years before in his Harvard poetry. It is the particular fate of those who associate the senses with sin and guilt; such an association is formed early in life, and its origins are not susceptible to investigation" (p. 169).

Para concluir esta digressão, cito Matthiessen⁹⁵, cuja análise da influência indelével do Puritanismo em que Eliot foi educado sobre o seu imaginário e a sua obra (e, paralelamente, sobre outros autores consagrados da literatura norte-americana) me parece neste momento oportuna e esclarecedora: "...no more than Henry James can Eliot be understood without reckoning with the Puritan mind. Its special mixture of passion overweighed by thought (as well as the less attractive

⁹⁵ Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1967. Posteriores citações serão desta edição.

combination of high moral idealism restrained by practical prudence (...); its absorption in the problem of belief and its trust in moments of vision; its dry, unexpected wit; its dread of vulgarity, as perplexing to the creator of 'Sweeney Erect' as to Henry James; its consciousness of the nature of evil, as acute in 'The Turn of the Screw' as in 'Ethan Brand' or 'Gerontion'; its full understanding of the dark consequences of loneliness and repression which are expressed in 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' as well as in *The Scarlet Letter*; its severe self-discipline and sudden, poignant tenderness, to be found alike in Jonathan Edwards and in the author of *Ash-Wednesday* -such attributes and preoccupations are common to the whole strain to which Eliot inextricably belongs." (Matthiessen acrescenta, oportunamente, uma aproximação a Dante: "The natural relation of Dante to many elements in that strain is at once apparent" (p. 9-10).

À altura da composição de *The Waste Land*, Eliot encontrava-se alheado da religiosidade, não se tinha ainda convertido ao Anglicanismo nem transformado os seus desejos "carnais" em adoração espiritual e neo-platónica de uma nova Beatriz imaginária, ou da figura da mãe de Cristo. A "associação do pecado e da culpa à vida dos sentidos" e o grave e doloroso dilema existencial que daí decorre parece-me um tema basilar de *The Waste Land*, enunciado claramente no seu início; é a minha convicção profunda que o poema-demanda espiritual é um primeiro passo na tentativa de o superar; (estou assim de algum modo a inserir-me no grupo daqueles que, na opinião de Bloom, fazem uma leitura "ortodoxa", em sentido pejorativo, de *A Divina Comédia*).

James E. Miller⁹⁶, na sua polémica interpretação de *The Waste Land*, levanta uma questão que me parece pertinente equacionar neste momento: a sexualidade relativamente à qual se expressa repugnância na obra eliotiana (sobretudo até *The Waste Land* inclusive) é, de facto, exclusivamente uma sexualidade heterossexual; se me parece que não é de excluir a hipótese de uma preferência homossexual da parte de Eliot, creio que os dados biográficos disponíveis são francamente insuficientes para a sustentar em termos mais definitivos do que como uma mera hipótese.

Na sequência da aproximação feita anteriormente entre *The Waste Land* e *A Divina Comédia*, é interessante notar como também no início do último poema o protagonista -um Dante imaginado, podendo talvez dispensar-se estratégias como a do uso da *persona* por se dispor da segurança proporcionada pelo modo alegórico-, se encontra e se apresenta igualmente numa situação de desorientação moral:

"No meio do caminho em nossa vida,
eu me encontrei por uma selva escura
porque a direita via era perdida."⁹⁷

Esclarece-nos o tradutor, relativamente ao primeiro verso, que "Dante tem 35 anos. Entendia-se que a duração média da idade humana era de 70 anos" e, mais importante, que "a selva escura representa simbolicamente os erros e desvios da condição humana." Entre esses erros encontra-se justamente o pecado da

⁹⁶ Miller, James E., Jr., *T. S. Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*, University Park e Londres, Pennsylvania State University Press, 1978. Posteriores citações e referências dirão respeito a esta edição.

⁹⁷ Alighieri, Dante, *A Divina Comédia*, (trad. Vasco Graça Moura), Venda Nova, Bertrand, 1996, p.31. Posteriores citações serão, na ausência de indicação diversa, desta edição.

luxúria, representado alegoricamente alguns versos adiante pela figura de uma pantera.

Não resisto a citar o passo imediatamente seguinte, por nele o protagonista comparar a estada na selva escura, ou seja, o estado de desorientação moral e tentação pecaminosa, à morte, uma vez que o uso imagético da morte adquire a certa altura da obra eliotiana uma significação de algum modo semelhante, e que explorarei oportunamente:

"Ah, só dizer o que era é cousa dura
esta selva selvagem, aspra e forte,
que de temor renova a mente a agrura!
Tão amarga é, que pouco mais é morte;"

Schwarz nota ainda mais alguns pontos de contacto entre os dois poemas. O autor nota como a versão original de *The Burial of the Dead* abria com "a protracted narration of a night on the town, probably recalling incidents from his [Eliot's] college days" (p. 29), na qual Eliot, como Dante, atribuía à figura do narrador o seu próprio nome. Além disso, e referindo-se ao seguinte passo do início da *Comédia*:

"Nem saberei dizer como é que entrei,
tão grande era o meu sono no momento
em que a via veraz abandonei." (it. meu),

Schwarz nota o paralelo com o momento, no início da primeira versão, em que o narrador se dirige para casa ao amanhecer, "drunk and half-asleep, to fall victim to hallucinations and hypnagogic phantasmagoria" (p. 30). *The Waste Land*, mesmo na sua versão final, apresenta, de facto, elementos alucinatórios, fantasmáticos, mesmo fantasmagóricos. James E. Miller, a respeito da omissão

desse passo narrativo original, afirma: “[h]ad this section (or a revised version of it) remained at the opening of the poem... [t]he speaker of these lines would be established as the consciousness of the poem, Eliot himself...” (p. 65). Considero vantajosa uma distinção entre o autor e a *persona* do protagonista, à qual atribuo o passo reflexivo inicial da versão final de *The Waste Land* (v. 1-7); este passo parece-me por si só estabelecer com eficácia o protagonista como a consciência englobante na qual se desenrola todo o “drama interior” que é o poema. (Considero ainda frutuosa, como notei no início deste capítulo, a distinção entre o protagonista enquanto a consciência englobante do poema e o protagonista enquanto personagem do drama que nela se desenrola).

Passando a ocupar-me de forma mais pormenorizada sobre o início de *The Burial of the Dead*, o oitavo verso introduz, pela voz do protagonista, uma sua recordação particular. Bedient analisa e contrapõe de forma exaustiva e brilhante os discursos do protagonista no passo inicial, reflexivo (v. 1-7), e no passo relativo à recordação (v. 8-11). Relativamente ao primeiro, o autor vinca a sua “eloquência”, acrescentando: “nor any of the other contemporary characters shows the slightest comparable power of conception, feeling, phrase. Hindsight shows us that this speaker is already an exceptional representative of the waste land”. De facto, o passo demonstra da parte do protagonista, antes de mais, uma prática reflexiva que parece alheia à indiferente, a-reflexiva e a-moral (diria, por vezes, sub-humana) paisagem humana moderna apresentada pelo poema; ao mesmo tempo - e, no fundo, decorrente daquela diferença fundamental-, o protagonista demonstra (logo neste início) uma reserva, uma resistência relativamente à dimensão do sensorial-sensual, que está igualmente ausente do panorama contemporâneo;

trata-se de uma resistência, da perspectiva do conjunto do poema, positiva, que constitui o embrião da evolução individual e interior que o poema representa. (Por fim, a sua mestria da linguagem recorda-nos -o que sucederá repetidamente ao longo do poema-, que se trata, efectivamente, de uma *persona* do próprio Eliot).

Em contraponto, Bedient caracteriza o discurso relativo à recordação como "a lovely casual saunter" (p. 16), de uma leveza e banalidade contrastantes com a gravidade do discurso antecedente: "No longer elevatedly metaphoric, the discourse is now unanxiously and banally metonymic, happy in its consciousness of spatial and temporal continuities (...) Here the external world, rather than subjective feeling, is the focus. Everything is literal and specific." O ponto fulcral da contraposição parece-me ser a oposição: reflexão mais ou menos séria e profunda- recordação particular de um momento banal, fútil, cuja relevância custa compreender ("An object-concrete word like "coffee", a place-specific word like "Hofgarten", would violate the tenor of the initial discourse, which is insularly figurative in style, disguising feeling in seasonal imagery...significations here are single-leveled" (p. 17)).

Até ao final, a primeira secção é preenchida pelo discurso (que ecoa na mente do protagonista) de uma outra voz, feminina, integrada na referida recordação, tendo os últimos quatro versos servido, em parte, para a introduzir e a contextualizar. A respeito de "Marie's artless broken monologue" (p. 20), Bedient realça a "childlikeness of her discourse -the breathless polysyndeton of the first lines, the flit-brained parataxis of the final ones" (p. 22). Se as análises do discurso de passos particulares efectuadas por este autor se me afiguram brilhantes e enriquecedoras desta dissertação, cujas condições de elaboração jamais

permitiriam um tal nível de pormenor, a perspectiva que adopta, basicamente psicanalítica, não se coaduna com a perspectiva por mim adoptada; assim, tomo selectivamente de empréstimo alguns passos da sua análise, sem que aceite, e, logo, mencione, algumas das interpretações que tece a partir dessa análise; (fundamentalmente, o autor parece-me por vezes perigosamente esquecer que o poema nos apresenta apenas a perspectiva –o “point of view” bradleyano– do protagonista, espelhando, acima de tudo, os seus dilemas e obsessões, primeiramente pessoais, eventualmente representativos de determinadas características civilizacionais).

A recordação daquele Verão e de Marie surge como que em ilustração da reflexão que o protagonista tecia (em certo sentido, todo o poema decorre do dilema aí expresso imageticamente), nomeadamente dos elementos que alegadamente lhe causavam sofrimento: “memory and desire”. O episódio afigura-se-me um excerto-quadro de uma existência sofisticada, privilegiada e cosmopolita, que não surge investido de qualquer significado especial, de uma particular intensidade emocional: o discurso da personagem feminina é algo banal, e todo o momento recordado não sugere qualquer relacionamento especial entre as personagens, a nível afectivo ou a outro nível; (no entanto, o protagonista recorda-o: será essa a marca do desejo?).

Creio que é justamente a superficialidade e a banalidade, quase irrelevância, do encontro que justifica a sua inclusão neste ponto; subliminarmente, talvez o seu surgimento demonstre uma insatisfação humana-espiritual da parte do protagonista, uma carência de experiências significativas e de sentimentos autênticos que não é ainda consciente ou totalmente admitida; o

episódio é pois uma parcela da “stony rubbish” (v. 20), e a voz profética que surge em seguida tem como propósito consciencializar o protagonista disso mesmo (por outras palavras, não nos encontramos aqui muito distantes do universo de Prufrock, e a referida voz profética responde à questão que ele, possivelmente por adivinhar a resposta, era incapaz de formular); o percurso deste poema é, em parte, a ficcionalização desta dolorosa consciencialização, pelo protagonista.⁹⁸

O discurso inicial do protagonista de *The Waste Land*, sobretudo pelo seu pendor auto-reflexivo, evoca de forma mais ou menos imediata os discursos e as *personae* de Prufrock e Gerontion, mas com uma diferença que me parece fundamental: enquanto que estes conjugavam as marcas do dilema mais ou menos doloroso e de uma certa sabedoria (particularmente presente em passos com ecos bíblicos), as duas marcas, em *The Burial of the Dead*, como que se distribuem por duas vozes.

Com efeito, ao moralmente desorientado protagonista interpõe-se subitamente uma voz de uma autoridade solene e de uma sabedoria profética (v. 19-24):

"What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
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."

⁹⁸ Não me parece viável interpretar esta recordação inicial, tal como Bedient, como "a fatal moment when he [the protagonist] felt cut off from a woman, indeed from all women (...) a lesson in the desolation of human and natural love" (p. 29), mas antes, sobretudo, como a localização social da figura do protagonista numa existência humanamente pobre, preenchida pelo *ennui*, ao qual um "human and natural love" daria decerto um outro significado, sendo porventura a questão justamente o porquê da sua impossibilidade.

A conotação bíblica da secura e da esterilidade, por um lado, e da água (significativamente desejada e ausente), por outro, como espirituais, surgia já num poema anterior e próximo de *The Waste Land*, *Gerontion*. A imagética e a retórica bíblicas do seu discurso conferem a esta voz uma autoridade especial, solene, denotam uma natureza superior e transcendente, e imprimem às visões que apresenta uma seriedade e uma gravidade perturbadoras.

A visão aterradora citada acima é dupla: ela denuncia, por um lado, a falência espiritual, afectiva e humana do mundo urbano contemporâneo, insinuada já no próprio título através de uma imagética semelhante (esta situação tende, no entanto, a tornar-se mais geral, e é apresentada por vezes e de certas maneiras como a própria condição humana); simultaneamente, denuncia-se a limitação atemporal, sobretudo epistemológica, da pessoa humana, ou, em termos bradleyanos, o carácter aparente da realidade e a ignorância generalizada dessa aparência, que tende a propiciar a sua sobrevalorização ("you know only/ A heap of broken images..." v. 21-2⁹⁹).

O poema parece-me colocar um particular desafio ao leitor (além, obviamente, do desafio que constitui qualquer leitura): este poderá ou não lê-lo como uma espécie de demonstração da verdade da visão inicialmente apresentada, do mesmo modo que o próprio protagonista pode ou não alcançar essa visão-iluminação, e, assim, dar ou não um primeiro passo na superação do seu dilema e da sua agonia. Nesta linha, é tentador estabelecer um paralelo com a figura do

⁹⁹ "broken images" parece-me um bom exemplo de como as alusões podem adquirir, no seu novo contexto, um sentido totalmente diverso do sentido original: identificada por Southam (p. 143-4) como uma alusão a "Ezekiel vi, 4, 6, God's judgement upon the people of Israel for worshipping idols: 'and your images shall be broken'", parece-me mais coerente e frutuoso interpretá-la no poema como referindo-se à convicção bradleyana da restrição da existência humana a uma dimensão de meras aparências.

protagonista da Demanda do Santo Graal e figura congénere (seguindo a tese de Jessie Weston) no mito do "Fisher King", também elas obrigadas a colocar ou responder determinadas questões como condição de regeneração da terra e das gentes.

É esta voz que introduz no corpo do poema, e na sequência do título, a imagética de desolação basilar no mesmo; não apenas por isso, ou pela sua sabedoria e pela verdade da sua visão, mas pelo momento em que surge no poema, pelo seu estatuto superior e pela relação que estabelece com o protagonista, esta voz sugere-me imediatamente a figura de Virgílio, o guia de Dante na sua viagem-aprendizagem pelo Inferno (a que este se refere, perante a porta do inferno e prestes a iniciar a sua viagem, nestes termos: "tu condutor, e tu senhor, tu mestre"¹⁰⁰ (p. 45). Se, ao contrário do que sucede na *Comédia*, o mestre e guia não acompanha fisicamente o potencial iniciado na sua viagem, ele e/ou a sua mensagem acompanham-no de uma outra forma: ao longo de todo o poema recorre na interioridade do protagonista uma determinada ambiência e uma determinada imagética -de secura, desolação, morte e/ou agonia-, que evocam esta visão profética inicial; por fim, em *What the Thunder Said*, o protagonista apropria-se *exactamente* das palavras e da imagética usadas nesta visão (num momento de raro lirismo no poema, a "water-dripping song") e, fazendo-as suas, demonstra, com dor agonizante, ter alcançado a visão-iluminação; a confusão, a alucinada desorientação, e, acima de tudo, o "heap of broken images" com que termina o poema, completam a expressão dessa aprendizagem.

¹⁰⁰ A reverência de Dante relativamente a Virgílio é também, obviamente, uma reverência perante o poeta; esse aspecto, no entanto, encontra-se consideravelmente mais vincado num passo anterior, no momento em que Virgílio se apresenta (Canto I, p. 35: "...tu és o meu mestre, o meu autor;/ és tu aquele

Prosseguindo a análise próxima do poema, a voz transcendente como que explicita o seu papel de mestre, ao mesmo tempo que indica a natureza transcendente do ensinamento, através de uma linguagem imagética com muito significativas sugestões idealistas bradleyanas: "...I will show you something different from either/ Your shadow at morning striding behind you/ Or your shadow at evening rising to meet you" (v. 27-9); Schwarz faz ainda a interessante sugestão, relativamente a este passo, de uma contraposição do material (omnipresente na modernidade) ao espiritual (dolorosamente ausente), a partir da alusão ao Canto III do *Purgatorio*: "There Dante sees that he casts a shadow because he is still in this life, whereas Virgil does not, because he is of the spiritual realm. It seems that Eliot had in mind that a shadow symbolizes material as opposed to spiritual existence" (p. 90). O discurso da voz profética culmina numa imagem intensamente sugestiva, num tom algo aterrador: "I will show you fear in a handful of dust" (v. 30). Das alusões propostas como patentes no verso, a que se me afigura como mais imediata e poderosa no contexto do poema é a referência à figura terrífica, poderosamente sugestiva, da Sibila, escolhida para epígrafe do poema, num passo extraído de *Satiricon* de Petrónio. A imagem e a história que lhe subjaz, no contexto de *The Waste Land*, suscitam uma multiplicidade de significações e ironias simultaneamente subtis e poderosas. Apesar de detentora de uma sabedoria oracular, a Sibila pediu a Apolo uma vida longa (tantos anos quantos os grãos de areia que cabem numa mão), condenando-se a si própria a envelhecer e definhar até ao tamanho de uma cigarra e, encerrada numa gaiola e eternamente agonizante, a tornar-se o alvo de troça de crianças que se divertem

só de quem tirei/ o belo estilo que me deu valor.") e não tão presente no passo agora citado, do final do

perguntando-lhe: "Sibila, que queres tu?", conhecendo de antemão a resposta inalterada e inalterável: "Quero morrer...". Como epígrafe de um poema eliotiano, e em especial de *The Waste Land*, a história mais se assemelha a uma parábola (de uma particular intensidade trágica, é certo): Vida e Morte perdem o significado e a valoração que lhe são atribuídos por um generalizado e suposto *bom* senso, acabando essa própria pretensa sabedoria por ser questionada e ironizada: a morte é preferível à vida eternamente agonizante da Sibila; o conjunto do poema insinua justamente como verdadeiramente sábia, mas dificilmente alcançável, uma atitude de *desvalorização* da vida -entenda-se, sobretudo da vida dos sentidos-, e de *valorização* da vida espiritual, mensagem que encontrará em *Fragment of an Agon* uma expressão simultaneamente sintética, paradoxal e elucidativa: "Life is death" (p. 133).

No verso em questão (v. 30), e relativamente ao episódio mítico da Sibila, a substituição de "areia" por "pó" acresce potencialidades evocativas óbvias: a desvalorização cristã do aspecto corporal, expressa na Bíblia pela ênfase na redução inevitável do corporal ao pó, acompanhada pela valorização do espiritual; este poema aponta, como acabei de referir, num sentido algo idêntico.

Simultaneamente, a utilização, em epígrafe, da Sibila definhada, enclausurada e eternamente agonizante funciona como uma imagem poderosa, uma apropriada "inscrição" colocada à entrada do inferno que é apresentado no corpo do poema, tal como à entrada do inferno danteano se lê a sugestiva inscrição: "*Por mim vai-se à cidade que é dolente,/ por mim se vai até à eterna dor,/*

por mim se vai entre a perdida gente...." (início do canto III, p. 47)¹⁰¹; na situação da Sibila antecipa-se, de facto, o que o conjunto do poema apresenta (ou o que o seu protagonista vê?) como a existência humana (moderna?); de forma mais definitiva podemos afirmar que a figura em epígrafe antecipa o profundo desespero impotente e abúlico que domina no poema, ou seja, na interioridade da *persona* do protagonista.

Hugh Kenner, com característica imaginação e brilho, lembrando o modo críptico como, segundo a mitologia clássica, a Sibila expressava a sua sabedoria, "by flinging from her cave handfuls of leaves bearing letters which the postulant was required to arrange in a suitable order", insinua um paralelo ao próprio poema no seu conjunto, "suffused with a functional obscurity, *sibylline fragments...*" (p. 136-7, it. meu); a aproximação sugere uma auto-referencialidade de modo algum inédita na poesia eliotiana: veja-se, por exemplo, o final de *Portrait of a Lady* (ou, em antecipação, o final deste próprio poema).

Finalmente, o modo como a figura e a sua história são trazidas para o poema, referidas por uma figura exterior, uma personagem de *Satiricon*, (o que sucedia também, aliás, no passo de *Heart of Darkness* originalmente escolhido para epígrafe: um passo de uma narração, por Marlow, de uma determinada situação vivida por Kurtz), afigura-se-me como um realçar da importância do próprio processo de interpretação e do papel do leitor (*lato sensu*, do "interpretador"), pois é esse processo que determina se a experiência, por exemplo, da leitura de *The Waste Land*, resultará numa revelação-visão, numa ascensão a um nível superior de

¹⁰¹ A Sibila de Cumas (a usada aqui em epígrafe) serve de guia à viagem de Eneias pelos infernos na *Eneida* de Virgílio, obra muito apreciada por Eliot.

conhecimento, em termos bradleyanos, ou, pelo contrário, não passará de um "entretenimento" mais ou menos inconsequente.

Mas este verso ("I will show you fear in a handful of dust") pode também (e julgo que deve) ser interpretado na sua possível referência ou relação com o passo que se segue.

Envolto em ecos Wagnerianos de *Tristão e Isolda*, segue-se pois um passo central, riquíssimo de alusões e potenciais significações, que vou tentar interpretar da forma mais coerente relativamente à leitura global do poema que sugiro. Parece-me particularmente frutuoso interpretar o passo da "hyacinth girl" simultaneamente à luz de Dante e da sua interpretação muito pessoal do cristianismo na *Comédia*, e de Bradley, tanto mais que perpassa o conjunto da poesia eliotiana um fio no qual, confesso, tenho dificuldades em destrinçar a representação tradicional cristã do Éden e o conceito bradleyano do Absoluto. (O próprio Eliot, aliás, faz suspeitar uma combinação muito pessoal das duas filosofias, uma vez que, mesmo depois de convertido ao Anglicanismo, se considerava e se afirmava bradleyano (Ackroyd, p. 160)). Com efeito, em *Portrait of a Lady*, um vislumbre edénico perpassava fugazmente a interioridade do protagonista, num pólo utópico, claramente oposto à realidade quotidiana penosamente suportável¹⁰²; esse fio prossegue e como que se expande ao longo do percurso poético eliotiano até *Four Quartets*, encontrando talvez aí a sua manifestação suprema, na sublime visão transcendente e edénica no início de *Burnt Norton*.

¹⁰² "...the smell of hyacinths across the garden/ Recalling things that other people have desired.", p. 21. (Referências a jacintos assim recuadas na poesia eliotiana perturbam de algum modo interpretações baseadas numa associação do passo da "hyacinth girl" a determinados ritos de fertilidade da Grécia Antiga referidos por Frazer, nos quais esta flor simbolizava o deus ressuscitado).

Também em *Burial of the Dead* este passo de ecos edénicos surge em clara oposição (é, aliás, introduzido com esta conotação pela voz profética) à desoladora visão infernal apresentada alguns versos antes, e apresenta justamente as marcas opostas, da água e da fertilidade, da juventude e beleza e, talvez, da felicidade e do amor.

Poder-se-ia dizer que *A Divina Comédia* e a figura de Beatriz são desde logo evocadas pelo facto de Beatriz surgir logo no início daquela obra, enquanto mentora da viagem-regeneração moral-espiritual de Dante. Parece-me no entanto evocado neste passo de forma mais imediata o Canto XXX do *Purgatório*, em particular o passo em que Dante (re)encontra uma Beatriz beatífica, envolta numa chuva de flores; a associação é suscitada tanto pela reacção de inibição, retraimento ou mesmo vergonha ("...I could not/ Speak, and my eyes failed...", v. 38-9) que Dante então experimenta pelo despertar do seu antigo sentimento "carnal" e pecaminoso por Beatriz, como pela luminosidade beatífica ("Looking into the heart of light, the silence.", v. 41) que reina no paraíso danteano. Ao mesmo tempo, a expressão "heart of light" (expressão que ressurge, aliás, inalterada, no referido passo edénico perto do início de *Burnt Norton*, p. 190), coerentemente invertida, evoca imediatamente a obra de Conrad e o Mal essencial da natureza humana interpretado de forma mais ou menos consensual como o cerne daquela obra, aliás paradigmática de uma visão do mundo e da natureza humana caracteristicamente modernista e próxima (parcialmente) da expressa em *The Waste Land*.

O mesmo passo parece-me evocar simultaneamente o Absoluto, não cristão mas bradleyano, pela sua fugacidade, consistindo num "glimpse of truth" que logo se perde ("human kind/ Cannot bear very much reality", justifica o pássaro no final da referida visão edénica em *Burnt Norton*, p. 190).

Por fim, o enquadramento da visão por ecos da romântica e trágica lenda de Tristão e Isolda, e em particular por passos marcados pela separação dos amantes e pela espera vã do reencontro, confirma o tema do amor, em Eliot apresentado como impossível, pelo menos numa versão humana. (Miller, na sua leitura profundamente autobiográfica do poema, lê o passo como inspirado num encontro de amor efectivo, ou fantasiado por Eliot, entre este e a misteriosa figura de Jean Verdenal; o autor refere-se ao passo nestes termos: "The lines bespeak a perfect bliss, beyond speech, beyond sight, neither life nor death, beyond knowledge. Like the traditional mystic, the speaker sees 'into the heart of light' to that perfect silence that exists at the still point of the turning world" (p. 72). Desta última alusão a *Burnt Norton* resulta, afinal (talvez não isenta de algumas incoerências), uma aproximação da suposta experiência amorosa ao Absoluto bradleyano acima referido –será o amor uma aspiração ao Absoluto?

Seja qual for a leitura concreta deste momento de Absoluto, a alusão com que conclui esta primeira secção constitui uma poderosa imagem de desolação. Assim, o episódio da "hyacinth girl" pode ele próprio inspirar "fear in a handful of dust" pela distância insuperável que o separa da dimensão da existência, por ser simultaneamente desejado e inacessível.

Em *Dante and English Poetry*, Steve Ellis faz uma importante observação global acerca do conjunto da obra eliotiana: "throughout Eliot's work, the

apprehension of two orders of existence, set in juxtaposition to each other, has been constant, one order of 'real' beings who exist outside time, after death- the world of Dante's *Commedia* -and the other in the here and now prompting Eliot's painful consciousness of its provisionality and even absurdity: 'Ridiculous the waste sad time/ Stretching before and after' (*BN v*)". Acerca da primeira "ordem da existência", acrescenta: "that order of reality, of which we are given glimpses in the moments of 'sudden illumination'", e refere-se à *Comédia* como "a 'point of intersection of the timeless/ With time' (*DS v*)", (p. 237). Tendo-nos ocupado apenas da poesia pré-*The Waste Land*, reconhecemos nela imediatamente o domínio quase absoluto da última "ordem da existência" referida por Ellis, em relação à qual Eliot demonstrava, nos poemas não-auto-reflexivos, uma "penosa", se não "consciência", pelo menos *sensação* ou *suspeita* do seu carácter "absurdo", através de diversas estratégias de distanciamento e de ironia, apelando a uma diversificada paleta de estilos e registos.

Na primeira secção de *The Waste Land*, mais concretamente no passo a partir do surgimento da voz profética, porém, deparamos com uma dimensão diferente. Uma curiosa indefinição espacio-temporal, o surgimento de uma voz profética claramente exterior e superior à dimensão em que se integra o protagonista, bem como o surgimento de visões absolutas, tudo isto veiculado por uma linguagem surpreendente e significativamente desprovida de ironias, que nos proporciona um acesso muito próximo à interioridade do protagonista, fazem-me pensar que por momentos nos encontramos "fora do tempo". Este acesso ou comunicação momentânea do protagonista com uma dimensão superior, num momento inicial, ou talvez preparatório, da sua viagem, faz-me ler a primeira

secção de *The Burial of the Dead* como introdutória; por esta razão lhe prestei uma especial e especialmente demorada atenção.

A secção seguinte parece-me situar-se claramente numa dimensão oposta, em termos bradleyanos, numa dimensão de verdades subjectivas e privadas, relativas e provisórias, enfim, de insuperáveis "aparências". Porém, mais do que insinuar as naturais limitações desta dimensão, e numa forma de mais poderosamente as enfatizar, a secção parece-me consistir, nos seus elementos fundamentais, numa "mock-introduction", uma subtil paródia da secção introdutória antecedente, com uma voz falsamente profética e uma previsão que, em oposição à profecia antecedente, pode apenas conduzir a um "heap of broken images", o conhecimento possível na dimensão quotidiana da aparência.

É incoerente atribuir o passo introdutório desta secção (v. 43-46/7) ao protagonista-sujeito da demanda. Com efeito, o seu curioso tom (evocativo de outros poemas eliotianos, como, por exemplo, da estranha pose, aparente e perversamente ingénua do narrador de *Aunt Helen...*), o inteligente e subtil estabelecimento de finas ironias que denunciam a pequenez e as limitações, se não a charlatanice, da cartomante, demonstram pois um distanciamento e uma certa sabedoria alheias ao ainda ingénuo protagonista enquanto sujeito da demanda- o qual, afinal, recorre, aparentemente crédulo, aos serviços da cartomante, e os paga prontamente. A partir do verso 47-8, porém, a entidade narradora, mediadora, desaparece: o episódio adquire na mente do protagonista uma imediaticidade que faz com que o testemunhemos "em directo", e tenhamos inclusivamente acesso a um importante pensamento seu (transmitido entre parêntesis), o único contributo da personagem do protagonista nesta secção.

Com efeito, é praticamente desnecessário saber-se do surgimento de uma adivinha falsária em *Crome Yellow* de Huxley (1921) com o nome de Madame Sesostris para que a suspeita surja. O nome invulgar (provavelmente um nome profissional) resulta, só por si, suficientemente suspeito, estratégia, aliás, usada anteriormente por Eliot (e que notei particularmente no meu comentário a *Gerontion* (vide p. 41-2). Simultaneamente, a forma como se insinua os interesses monetários da figura, bem como o seu estatuto de "profissional" da cartomância, ameaçam seriamente a sua credibilidade e a credibilidade da sua previsão. No fundo, é o tipo de discurso, o registo de todo o passo que, na minha opinião, nos induz de forma determinante a uma leitura irónica do mesmo.

Referi acima, em comentário a uma citação de Steve Ellis, o papel que, na poesia eliotiana, o estilo e o discurso em geral desempenham na expressão do que Ellis chama "Eliot's painful consciousness" da "provisionality or even absurdity" de uma determinada "ordem de existência" generalizada, dominante nos seus poemas pré-*The Waste Land*. É minha convicção que, nestas obras, o poeta se expressa de forma mais imediata nos poemas dominados pela reflexão de uma *persona*, bem como naqueles que vivem fundamentalmente da sugestividade de imagens (sobretudo *Preludes* e *Rhapsody on a Windy Night*), apresentando em geral os restantes poemas uma camada irónica (auto-protectora?) de densidade variável, que resulta numa considerável distância entre um nível de significação superficial e um nível de significação profundo.

O tom em que a figura de Madame Sesostris é apresentada no início desta secção, é de uma objectividade e neutralidade aparentes, raras em Eliot, e um tanto *sui generis*; a lógica do discurso apresenta pois "estranhantes"

peculiaridades: qual é a relevância, no segundo verso, da prosaica informação "Had a bad cold" (para mais inserida numa apresentação com um âmbito vasto, europeu)? De que modo pode esse mezinho factu *contrariar* ("nevertheless...") a reputação internacional da cartomante? Não será a formulação "Is known to be..." demasiadamente neutra? "Realismo satírico" é a designação curiosa mas adequada atribuída por Bedient (p. 58) ao tom estranho e estranhante desta secção, de um peso determinante na sua interpretação.

Parece-me oportuno, mais uma vez, encetar a partir de um caso particular uma necessariamente breve digressão que não apenas elucidará esse passo, como enriquecerá interpretações de passos posteriores e possibilitará decerto um conhecimento mais profundo da obra eliotiana em geral. Vários autores apontam pois no percurso poético de Eliot a recorrência de determinados temas e imagens, que a cada momento são revistos e reelaborados de um modo tendencialmente mais discursivo, reflexivo e abstracto, e -nessa medida-, "superior" e mais sábio; Scofield descreve assim a tendência: "the whole movement of Eliot's mind in the poetry of his middle and later periods (...) continuously looks to the past, yet not so much with nostalgia or with regret as with a regathering and reassessment of past experience and imagery and a recasting of it into a new pattern" (p. 157). Este movimento culmina, segundo o autor, em *Four Quartets*, "an attempt to formulate in general reflective and abstract terms the nature of experience (rather than simply to present it or to reflect only its particularities)" (p. 175).

Na sequência desta tendência, Scofield identifica (evocando considerações tecidas pelo próprio Eliot em *The Music of Poetry* (1942)) como que uma estrutura de tipo musical no conjunto da obra eliotiana: "a kind of pattern, which is partly

musical, (...) in Eliot's oeuvre as a whole: the pattern of recurring words, images, motifs and situations which grows out of a continual re-examination of experience and a casting of it into different forms" (p. 172).

Jewel Spears Brooker, por seu turno, entre muitos outros autores, relaciona a referida tendência do percurso poético eliotiano, de forma talvez mais interessante, com a epistemologia idealista de F. H. Bradley, cuja influência indelével sobre a poesia e o pensamento eliotianos é por demais conhecida e reconhecida. Numa obra a que dá o nome, apropriando-se de palavras do próprio poeta, *Mastery and Escape*¹⁰³ (em subtítulo: *T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*), Brooker analisa pois o que considera ser uma característica não apenas da obra eliotiana mas de toda uma determinada corrente modernista¹⁰⁴: "the tendency to move forward by spiraling back and refiguring the past" (p. 1-2). A sua ênfase recai no entanto sobre a obra de T. S. Eliot, que considera paradigmática daquela tendência, à qual se refere geralmente como o "mastery and escape motif" (p. 19). Na epistemologia bradleyana, e sobretudo na sua influência patente na obra de Eliot, Brooker realça a recusa de uma lógica dualista ou binária, a rejeição da síntese e do domínio do que designa uma "logic of complementarity" (p. 19); o autor apresenta como "[t]he most important Bradleyan principle (...)" "the idea that knowing is a process occurring in stages

¹⁰³ Brooker informa tratar-se de uma expressão usada por Eliot no seu ensaio sobre Henry James. Brooker, Jewel Spears, *Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*, Massachusetts, Amherst, 1994, p. 2.

¹⁰⁴ O autor explica referir-se a um grupo de escritores a que por vezes se dá o nome de "high modernism"; identifica-o brevemente como "consisting mostly of exiles (Pound, Joyce, Eliot), is characterized by internationalism, classicism, and intellectual complexity" (p. 1).

that may be called immediate experience, relational experience, and transcendent experience" (p. 17).

Não habilitada, naturalmente, para dissertar sobre o pensamento bradleyano, reafirmo apenas uma metáfora que me parece muito elucidativa do referido princípio, aparentemente de difícil compreensão: "*the dialectical spiral at the heart of the mastery and escape motif*" (p. 19, it. meu); da minha leitura de Brooker parece-me legítimo concluir que, na sua opinião, os *Four Quartets* apontam idealmente para o cume dessa espiral epistemológica, e que, nessa medida, Brooker secundaria, talvez com algumas reservas, a forma como Scofield se refere a esse conjunto de poemas: "the attempt to create a new awareness of the transcendent is a central element in *Four Quartets* ...its creation of a new language for experience 'out of time'" (p. 166).

É segundo esta linha de "maturação" epistemológica que me parece surgir em *The Dry Salvages V* uma reelaboração e um aprofundamento do tema do episódio de Madame Sosostriis -basicamente, a busca, não obrigatoriamente desonesta, da parte da cartomante, mas necessariamente frustrada, de uma transcendência (o que aproxima esta secção do passo de *Gerontion* entre os versos 23 e 29, p. 39-40); essa reelaboração parece-me claramente corroborar, no geral, a orientação da minha leitura da secção, expressa acima:

"To communicate with Mars, converse with spirits,
To report the behaviour of the sea monster,
Describe the horoscope, haruspicate or scry,
Observe disease in signatures, evoke
Biography from the wrinkles of the palm
And tragedy from fingers; release omens
By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable

With playing cards, fiddle with pentagrams
 Or barbituric acids, or dissect
 The recurrent image into pre-conscious terrors-
 To explore the womb, or tomb, or dreams; all these are usual
 Pastimes and drugs, and features of the press:
 And always will be, some of them especially
 When there is distress of nations and perplexity
 Whether on the shores of Asia, or in the Edgware Road.
 Men's curiosity searches past and future
And clings to that dimension. But to apprehend
 The point of intersection of the timeless
 With time, is an occupation for the saint-" (p. 212, it.meu)

O passo enumera, de um modo satiricamente exaustivo e pormenorizado (sátira aprofundada pelo pedantismo da linguagem, por exemplo em: "haruspicate or scry..."), exemplos daquilo que Brooker interpreta como substitutos para a religião, e que relaciona, aliás, tal como sucede no excerto citado do poema, com o "período de desorientação" que considera ter sido o início do nosso século: "The need for religious substitutes (...) is related to special circumstances, usually (...) paradigmatic epistemological shifts, which disorient people about matters ordinarily taken for granted. The early twentieth century was a period of such disorientation. José Ortega y Gasset discusses this period as a time in which the epistemological skeleton of the culture collapsed, a time with no broadly shared or shareable religion, no common philosophy, no framework for thought." (p. 124-5). A poesia eliotiana até *The Hollow Men* é decerto das máximas expressões poéticas deste civilizacional estado de coisas.

É (demasiadamente?) claro que as figuras que surgem nas cartas de Madame Sosostriis antecipam figuras e acontecimentos posteriores no poema. As

associações possíveis são múltiplas, sendo talvez a mais consensual e óbvia a que alia o "drowned Phoenician sailor" a "Phlebas the Phoenician" (p. 75) e à sua "death by water" na parte IV; parece-me acertado interpretar ainda como uma mesma figura a voz poética que inicia o poema -o protagonista-, que nesta secção assume o papel de cliente da cartomante, uma vez que, segundo as regras do Tarot, a primeira carta tirada se identifica com o cliente. Bedient tece a este respeito uma observação particularmente relevante: a origem fenícia da figura introduz, na sua económica formulação: "Weston-secured links to the ancient sources of the grail myth..." (p. 54), o que obviamente reforça a leitura do poema como uma demanda espiritual.¹⁰⁵ É muito significativo, quanto ao uso do Tarot por Eliot neste poema, o facto de o "Phoenician Sailor", juntamente com a "Belladonna", não fazerem parte, na realidade, do baralho do Tarot; curiosamente, e talvez não por acaso, são estas duas figuras, sobretudo a primeira, as que maior interesse me despertam. É bastante claro que a "Belladonna" ("mulher bela" em italiano) pode (e tende) a ser associada à figura feminina do início de *A Game of Chess*, apresentada com fortes sugestões de atraente sensualidade, mas também, ou em alternativa, a Vivien Eliot, e/ou a um cosmético, e/ ou, ainda, à tia de Marie Larish, do mesmo modo que o "one-eyed merchant" é identificado, por exemplo, por Schwarz, com James Joyce, que, além de ter "a story of poor eyesight" (p. 106), "was at that time engaged in a very troublesome matter of marketing his novel *Ulysses*" (p. 107),

¹⁰⁵ O referido autor interpreta na mesma linha os versos: "something he carries on his back/ Which I am forbidden to see" (p. 64): "an allusion to the Phoenician traders who spread the higher mystery cults, demoted to a portable product that can be packed" (p. 57), o que implica uma associação do 'one-eyed merchant' ao mundo do 'Phoenician Sailor' que não me parece sustentada com segurança pelo poema; a aceita-la, no entanto, estamos de novo confrontados com uma estratégia que notei já na poesia eliotiana anterior a *The Waste Land*: a redução, melhor, a negação do espiritual pela sua inserção, amargamente irónica, no nível da materialidade omnipresente; creio ser a interpretação mais profunda deste procedimento a expressão indirecta de uma carência dessa mesma espiritualidade (recorde-se, por

obra que, assim, explica o misterioso "something he carries on his back", pois "[m]etaforically, Joyce carried on his back the burden of getting his novel published and vindicating his reputation", o que por sua vez explica o facto de a carta estar em branco, simbolizando as "blank pages left to receive the imprint of the book when it finally would break into print", interpretação que contraria a sugerida por C. Bedient, acima referida. A conclusão a que, com alguma ironia, pretendo chegar quanto ao episódio da sessão de Tarot, é que estas e outras interpretações e associações, mais ou menos lógicas e viáveis (e subjectivas, pessoais e privadas: notem-se os ecos bradleyanos) me parecem funcionar no poema e enriquecer a sua leitura (de um modo algo paradoxal) acima de tudo justamente como "heaps of broken images", por mais intensamente que surjam aos respectivos leitores-autores como absolutamente evidentes. É que as associações e as continuidades que, efectivamente, é coerente estabelecer ao longo do poema, levam a sítio nenhum, revelam-se totalmente inconclusivas, em pouco ou nada enriquecedoras da leitura do poema. (Não radicará aí a razão de ser do sarcasmo expresso por Eliot relativamente àqueles que lançou "off on a wild goose chase after Tarot cards and the Holy Grail"¹⁰⁶?). O universo da secção situa-se claramente no domínio da aparência, ou, se quisermos, do "tempo", pelo que a referida inconclusão é não só coerente como necessária, o que não exclui, no entanto, a possibilidade de alguns ou algum muito ténue(s) "hint half guessed" ou "gift half understood" (*DS*, p. 213), que possa(m) apontar para lá dessa dimensão. Pessoalmente, impressiona-me como promissor de um significado autenticamente

exemplo, o processo a que são submetidas as "almas das criadas" em *Morning at the Window*, (vide p. 26).

¹⁰⁶ Citado em Southam, *op. cit.*, p. 129.

revelador um verso que surge entre parêntesis, constituído por uma alusão a *The Tempest*: "(Those are pearls that were his eyes. Look!)"; talvez significativamente, ele não faz parte do discurso da cartomante mas perpassa, por espontânea associação e de modo fugaz, a mente do protagonista, o qual insinuou já possuir poderes de percepção algo excepcionais. Primeiro, o verso desempenha um importante papel a nível estrutural, uma vez que ocorrerá de novo na consciência da figura masculina de *A Game of Chess* (com uma ligeira omissão, p. 67), sugerindo assim a identificação desta última com a *persona* do protagonista-"the drowned Phoenician sailor"-"Phlebas the Phoenician". Ao mesmo tempo, a alusão resulta, no passo, num leve toque de beleza e fantasia, que evoca um mundo-outro, simultaneamente maravilhoso, mágico e enigmático: a ilha do mago Próspero. A alusão é extraída de uma canção plena de fantasia cantada por Ariel, na qual, para consolo de Ferdinand, aquele lhe revela que o naufrágio de seu pai, rei de Nápoles, não resultou na trágica morte que supõe, mas antes numa "sea-change" (o que quer que isso signifique numa peça tão plurissignificativa e polémica como é *The Tempest*). Assim também, a física "death by water" que a pseudo-sabedoria da cartomante aconselha "temer", resultará, ou melhor, representará, na parte IV, não uma morte física, a temer, mas uma alteração de uma outra ordem, a que o protagonista será sujeito; o facto de a pseudo-previsão de uma "death by water" suscitar no protagonista esta associação-previsão, em contraponto irónico ao ignorante temor da cartomante, sugere, de novo, uma muito especial e invulgar capacidade de percepção por parte do protagonista. Schwarz (p. 103) menciona uma sugestão de Grover Smith, segundo a qual uma interpretação de *The Tempest* publicada em 1921, que a relacionava a determinada cerimónia de iniciação pagã,

poderia ter influenciado Eliot na utilização desta alusão. A interpretação que sugiro corrobora fortemente esta possibilidade, como se irá tornando óbvio. Seja como for, independentemente desta hipótese, é como uma espécie de ficcionalização de um processo de iniciação que leio *The Waste Land*.

A referência nesta secção a "the Wheel", a roda da fortuna, merece-me ainda um comentário. Informa Schwarz: "in general, the wheel in many systems of ancient mythology symbolizes eternity through the idea of a never-ending line, thus either the eternalness of the divine or the endless round of birth, death, and rebirth, as in Hinduism." (p. 106). Ora é justamente este "either" entre uma existência circunscrita ao mero ritmo da natureza e da história, ao "tempo", e a possibilidade, ou a quimera, de uma sua superação que me parece uma preocupação fundamental no conjunto da poesia eliotiana, constituindo *The Waste Land* nesse conjunto um momento fulcral e um esforço hercúleo, necessariamente frustrado, para dar esse salto.

De novo, *Four Quartets* parece-me clarificar (que não resolver) estes paradoxos eliotianos; recorro, de novo, a *The Dry Salvages*:

"[The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.]

Here the impossible union

Of spheres of existence is actual,

Here the past and future

Are conquered, and reconciled, (...)

And right action is freedom

From past and future also.

For most of us, this is the aim

Never here to be realised;

Who are only undefeated

Because we have gone on trying;" (p. 213).

O enriquecimento sugestivo e significativo proporcionado pela identificação de determinado passo do *Inferno* de Dante em *background* à terceira secção de *The Burial of the Dead* (sobretudo a primeira parte, versos 60 a 69) é imenso, tendo o próprio Eliot referido a importância dessa identificação em *What Dante Means to Me* (1950)¹⁰⁷. Muito mais do que os versos ou partes de versos precisos de alusão ou inspiração danteana mais imediata, é toda a ambiência "Unreal" (v. 60), intensamente dantesca, com que a cena e a situação quotidianas do início do dia de trabalho no coração de Londres são investidas e transfiguradas que tem como efeito, como o próprio autor afirma, "to establish a relationship between the medieval inferno and modern life."¹⁰⁸ Com efeito, a matutina cena quotidiana é transmutada por toda uma atmosfera fantasmática e tenebrosa, dominada por um nevoeiro "irreal", de estranha cor acastanhada, e perpassada pelos suspiros, pela dor e pelo pranto de uma torrente de *clerks* transformada na triste comitiva dos condenados no primeiro círculo do *Inferno*. O passo desta obra a que se alude é pois a primeira visão, geral, que Dante experiencia do inferno e dos condenados, à entrada do mesmo (início do Canto III), o que me parece de algum modo corroborar a minha interpretação das secções anteriores como, cada uma a seu modo, introdutórias.

Interpelado por Dante acerca da causa de um tal sofrimento dos condenados, que deles suscita "suspiros, choros, gritos/ ressoando no ar baço de estrelas, (...) e palavras de dor, acentos de ira, vozes altas e roucas,..." (p. 47), Virgílio dá uma explicação que me parece assaz interessante no contraponto das

¹⁰⁷ "What Dante Means to Me", em Eliot, T. S., *To Criticize the Critic*, Londres, Faber and Faber, 1965, p. 128.

¹⁰⁸ *Idem, ibid.*

duas obras: "Esperança não tendo em si de morte,/ trazem tão baixa e cega a vista baça,/ que têm inveja a toda a demais sorte." (p. 49). (O professor Marques Braga, na sua tradução em prosa da obra (Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1955), dá uma versão do passo, curiosamente, algo diversa, mas talvez mais elucidativa: "Estes não têm esperança de morrer,/ e a sua *abjecta vida é tão mesquinha*,/ que invejosos estão de qualquer sorte." (p. 18, it. meu)). Além da similitude (na primeira versão) entre o segundo verso e o verso 65 de *The Burial of the Dead*, "And each man fixed his eyes before his feet", uma postura simultaneamente sugestiva de sofrimento, isolamento e egoísmo, parece-me naturalmente fulcral (e patente nas duas versões) a peculiar natureza da condenação: um penoso e eterno estado de ânsia por uma morte (que significativamente passa a assumir conotações de libertação), que sabem jamais virá. Este estado eternamente agonizante evoca naturalmente a figura e a situação da Sibila, em epígrafe a *The Waste Land* (que associei, aliás, à inscrição colocada à entrada do inferno danteano, que surge na *Comédia* escassos versos apenas antes da visão dos condenados de que me ocupo); talvez mais importante que isso, a alusão faz comum ao inferno medieval e à existência moderna um estado agonizante de morte-em-vida, reintroduzindo uma reavaliação da vida e da morte que comentei relativamente à situação da Sibila e que me parece fulcral em *The Waste Land*.

É importante ainda notar que o tempo e o local escolhidos para esta aproximação da existência moderna ao inferno danteano, o coração comercial e financeiro de uma Londres que, por sua, vez, é o coração do mundo industrializado, à hora do início do dia de trabalho, começa por centrar o poema

na civilização urbana moderna, muito embora, sobretudo posteriormente, o âmbito do poema se alargue para abarcar a existência humana em geral, atemporal. (É certo que esta Londres é igualmente o coração de um império de dimensão mundial, multicolorido e multicultural, o que me parece ainda assim muito aquém do referido âmbito que o poema acaba por adquirir).

Parece-me ainda interessante contrapor os modos como os protagonistas de *A Divina Comédia* e de *The Waste Land* transmitem as reacções suscitadas pelas visões e experiências terríficas com que se deparam. Dante manifesta-as naturalmente de modo discursivo e explícito, como, por exemplo, no início do *Inferno*, perante a visão de uma loba (símbolo da avareza): "tal susto me inspirou e tal surpresa/ co medo que infundia sua vista..." (p. 33). No entanto, o poeta deplora, no início do Canto XXVIII, com intentos largamente retóricos, admito, as limitações desse uso da linguagem na transmissão de tão intensas e extraordinárias visões e experiências:

“Podia alguém, só por palavras soltas
dizer do sangue e chagas que tão plenos
então lá vi, por mais que desse voltas?
Decerto qualquer língua fora menos,
pois que nosso discurso e nossa mente
têm a tanto entender sisos pequenos.” (p. 251)

Eliot, por seu turno, tendo ultrapassado (não pessoalmente, mas porque integrado no seu tempo) as problemáticas diferenciações entre exterior e interior, objectivo e subjectivo, e permitindo, talvez melhor, estimulando o livre extravasar do anteriormente reprimido "subjectivo", factos a que se juntam o uso de uma lógica associativa e do imensamente enriquecedor ("compressivo") método alusivo,

parece-me claramente dispor de uma linguagem-instrumento substancialmente mais poderoso na transmissão das mais extraordinárias percepções e experiências. A terceira secção de *The Burial of the Dead*, tal como espero ter evidenciado, é porventura, até ao momento, o passo em que as novas potencialidades significativas e expressivas deste uso da linguagem mais intensamente se fazem sentir.

(É curioso notar que a zona de Londres representada e completamente transfigurada no passo é justamente a zona onde Eliot trabalhava diariamente, e que bem conhecia; esse facto pode naturalmente ser interpretado como uma auto-inserção, por parte do autor, nessa multidão simultaneamente massificada, solitária e anónima de "condenados", como ele, à rotina e ao enfado do trabalho "de escrivanhinha" numa grande metrópole).

A partir do verso 69, o protagonista (tal como faz Dante repetidamente ao longo da sua viagem) dirige-se, de entre a multidão dos condenados, a um misterioso Stetson, sugerindo a forma como se lhe dirige, sobretudo no verso seguinte ("You who were with me in the ships at Mylae!"), existir entre ambos uma qualquer espécie de afinidade; no mesmo verso, a introdução do domínio da navegação no Mediterrâneo evoca imediatamente o "Phoenician sailor" e o seu mundo, o que reforça essa sugestão de afinidade e a intensidade da mesma. Este facto, de novo, pode ser interpretado como de algum modo inserindo no grupo dos condenados o próprio protagonista, que se manifestara até este passo de uma perspectiva exterior ("*There I saw one...*", it. meu).

O discurso do protagonista neste passo (não se regista qualquer intervenção do interpelado Stetson) surge tão transfigurado quanto a visão citadina anterior:

num registo grotesco, mesmo macabro, um cadáver humano é referido como inserido no mero ciclo da morte e renovação da natureza. Este passo estranho, perturbador, mesmo chocante, não faz mais, afinal, do que apresentar numa imagem concreta -um procedimento característico da escrita eliotiana -, a concepção do autor da existência moderna urbana como reduzindo a pessoa humana ao meramente corporal ou animal, instintivo e/ou mecânico, concepção intimamente ligada, afinal, ao deserto de valores, princípios, afectos, fé e arte, ao deserto de espiritualidade, que constitui (como o título sugere desde logo) a matéria deste poema.

Esta passagem grotesca (gótica, como a designa C. Bedient) vem finalmente sugerir uma interpretação do título desta primeira parte que subverte de forma herética as conotações religiosas e sagradas que ele imediatamente evoca. Com efeito, o título refere-se à cerimónia religiosa do funeral, tal como celebrada pela igreja Anglicana, baseada substancialmente no 15º capítulo do 1º livro dos Coríntios, passo ocupado precisamente com a visão cristã da morte e da ressurreição. Nesse passo bíblico estabelece-se um paralelo entre o corpo que vai a sepultar e a semente lançada pelo lavrador à terra, com conotações naturalmente espirituais: "semeia-se corpo animal, ressuscita corpo espiritual" (1 Coríntios, 15: 44)¹⁰⁹. A morte física é desvalorizada mediante o prospecto da ressurreição, que significará a conquista final da incorruptibilidade e da imortalidade, a vitória sobre "o último inimigo", a Morte, tornada possível pelo sacrifício redentor de Jesus Cristo. Em *The Burial of the Dead*, negam-se pois ironica e subversivamente as expectativas espirituais espontaneamente suscitadas, apresentando-se uma

¹⁰⁹ Pontifício Instituto Bíblico de Roma (ed.), *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Edições Paulistas, 1978, p. 1442.

mensagem oposta: o ser humano reduzido ao puramente animal e corruptível, e, como tal, irredimivelmente circunscrito à dimensão da natureza, das estações, do "tempo".

Largos anos mais tarde, Eliot viria a transmitir a mesma ideia de uma forma mais ortodoxa, discursiva, directa e -apesar do óbvio distanciamento irónico e da persistência de uma visão negativa-, menos emotiva, consideravelmente mais serena e pausada (o passo surge a pretexto da visão dos festejos de um casamento numa aldeia): "Keeping time./ Keeping the rhythm in their dancing/ As in their living in the living seasons/ The time of the seasons and the constellations/ The time of milking and the time of harvest/ The time of the coupling of man and woman/ And that of beasts. Feet rising and falling./ Eating and drinking. Dung and death." (EC, p. 197). No passo de *The Waste Land* de que nos ocupamos, o discurso do protagonista surge intensamente transfigurado por uma forte emotividade, num tom de um sarcasmo marcado por alguma revolta. Entre a escrita de ambos os poemas, outras formulações da mesma ideia, denotando uma atitude semelhante, recorrem na poesia eliotiana, testemunhando a centralidade da questão em Eliot; parece-me particularmente marcante, porventura pela sua concisão e direcção, o passo algo alienado (aliás, como todo o estranho universo da obra) de *Fragment of an Agon*: "Birth, and copulation, and death./ That's all the facts when you come to brass tacks:/ Birth, and copulation, and death." (p. 131). Parece-me de uma importância fundamental vincar que é com esta visão da existência humana, reduzida ao animal-corporal-material e expressa com forte emotividade, que se inicia a a viagem-demanda que constitui o poema.

No final deste discurso, mais concretamente no último verso da secção, tira-se a máscara do sarcasmo doloroso usada nos versos anteriores e adopta-se uma nova máscara, baudelaireana.

O surgimento, por associação, deste verso de Baudelaire em particular na mente do protagonista explica-se com relativa facilidade. Também Baudelaire, como Eliot, expressa na sua poesia (embora, naturalmente, de um modo muito próprio e pessoal) uma visão profundamente negativa, doentia e obsessiva da faceta animal da pessoa humana, visão que a citação de um verso seu naquele contexto pode evocar e potencialmente transportar para o poema. Também o poeta francês associa claramente a animalidade humana e o sexo ao Mal¹¹⁰, e, já agora, tal como Eliot, afectado pela doença civilizacional platónica, Baudelaire encara a Mulher segundo os dois estereótipos extremos da "mulher-anjo" e da "mulher-serpente"...

No seu contexto original, o verso citado conclui em tom de desabafo um poema significativamente introdutório de *As Flores do Mal -Au Lecteur-*, dominado, quase todo ele, pela apresentação da pessoa humana como possuída por degradantes instintos e impulsos animais e pecaminosos¹¹¹; esta mensagem poderá,

¹¹⁰ Parece-me oportuna a citação de um famoso passo, grandemente elucidativo, contido em *O Meu Coração Posto a Nu*: "Há em cada homem e em cada momento duas orientações simultâneas. uma para Deus, a outra para Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de posto: a de Satã, ou animalidade, é a alegria de descer. É a esta última que devem ser associados os amores pelas mulheres e as conversas íntimas com os animais. cães, gatos, etc.". Quer-me parecer que, em termos de conteúdo, pouco se teria de alterar no passo, para o fazer passar por uma afirmação do Eliot (re)convertido. Citado em Baudelaire, *As Flores do Mal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996. edição bilingue com tradução e prefácio de Fernando Pinto do Amaral.

¹¹¹ "C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
Aux objects répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons
d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent...."
Idem, ibid., p. 44-45.

"Os cordéis que nos puxam, prende-os o Diabo!
Vemos que nos atraem as coisas nojentas;
Sem horror, através das trevas fedorentas,
Ao Inferno descemos, cada dia um passo...."

em parte, conjugar-se com e alargar a significação do importante passo que a sua citação conclui, em *The Burial of the Dead*.

No novo contexto, Eliot apropria-se do verso, expressando a *persona* do protagonista através dele sobretudo, em comentário à existência degradante que evocam imagetivamente os versos anteriores, uma espécie de desabafo incontido ou lamento, no qual o leitor acaba implicado, "condenado" a uma mesma condição humana. Concluo com uma dúvida: pretenderá o autor sinalizar que inclui o leitor nessa mesma comitiva de condenados a que se dirige, ou seja, que ela representa toda a humanidade?

Se no inferno danteano os condenados se encontram dispostos por sucessivos círculos de tormento crescente, de acordo com a gravidade do pecado, em *The Waste Land* os condenados estão dispostos tal como o mundo secular os compartimenta, por classes sociais; e o pecado parece ser basicamente um, da parte do protagonista como da paisagem civilizacional tal qual ele a vê: um materialismo-sensualismo egoísta e exclusivo de qualquer tipo de espiritualidade. Simultaneamente, à visão geral dantesca do mundo quotidiano do trabalho, seguem-se agora cenas do domínio do privado. De algum modo, porém, regista-se também aqui, como em Dante, (aqui, até à quarta parte), uma intensificação do sofrimento à medida que o poema avança, o sofrimento, obviamente, das figuras do "drama onírico", como da consciência na qual ele se desenrola.

O passo descritivo inicial de *A Game of Chess* é talvez dos passos do poema em que a complexa questão do protagonista e das vozes se coloca de forma mais premente. A atribuímos o passo ao protagonista, estamos perante um protagonista-poeta de primeira grandeza; mais problemático do que isso, estamos

perante um protagonista que revela subtilmente, através do seu hábil manuseamento da linguagem, uma atitude perante a questão sensual-espiritual basilar, que o protagonista-personagem não pode ainda, neste momento relativamente precoce do seu percurso, deter; (digamos que a voz descritiva sabe que “There is no water here”, enquanto que o protagonista apenas o aprenderá e expressará dolorosamente na parte V). Assim, parece-me útil atribuir o passo à consciência na qual a demanda se desenrola, em contraponto ao protagonista-sujeito da mesma demanda; a entidade revela-se, naturalmente, no seu uso da linguagem, perigosamente próxima do próprio Eliot.

Uma outra questão colocada de imediato por este passo descritivo inicial é a do porquê do recuo temporal, o porquê do recurso a um cenário e a uma linguagem do Renascimento inglês. Entendê-lo como uma estratégia de alargamento do âmbito histórico do passo e da(s) sua(s) mensagem(ns), mais do que simplista, faz pouco sentido, pois esse objectivo é conseguido, em todo o poema e neste mesmo passo, de forma muito mais subtil e eficaz, através do método alusivo. Além disso, uma tal justificação implicaria uma interpretação superficial e ingénua do passo, a ignorância de subtis e profundas complexidades e ironias que tentarei evidenciar.

A razão de ser da estratégia adoptada parece-me antes residir no facto de esta localização temporal permitir uma intensa exploração da sensualidade, tanto a nível de cenário como da própria linguagem, sem trair de imediato o seu carácter intencionalmente excessivo e subversivo, permitindo assim ao passo uma característica subtileza; seria, creio, consideravelmente mais difícil conseguir um

efeito semelhante através do recurso a um cenário e a uma linguagem contemporâneas.

Com efeito, impressiona de imediato o leitor a extraordinária magnificência e sumptuosidade do cenário, cuja inebriante sensualidade é enfatizada pelo modo como a voz poética no-lo descreve, ela própria como que embriegada por essa sensualidade: "...her strange synthetic perfumes,/ Unguent, powdered, or liquid - troubled, confused,/ And drowned the sense in odours..." (v. 87-9). Com efeito, o olhar da voz poética é totalmente conduzido, como que enfeitiçado, pela magia de brilhos, reflexos e odores: do lustro da poltrona "régia" aos seus reflexos na superfície marmórea, dos reflexos das chamas no espelho ao brilho das jóias de uma anónima "she", e aos perturbadores odores dos seus perfumes...

Pormenores isolados introduzem importantes sugestões mais específicas, tais como os ecos dionisiacos despertados pelas "fruited vines" na profusamente decorada moldura do espelho, ou a presença de Cupido em duplicado, esta última obviamente irónica e subversiva numa secção dominada justamente por ecos de numerosas e violentas tragédias passionais. Em moldura a um espelho, os dois Cupidos suscitam igualmente algumas sugestões narcísicas, enquanto que o delicioso pormenor transmitido entre parêntesis (v. 81) se me afigura mais como uma leviandade relativamente inocente do "inveterate moqueur", do que propriamente como um elemento da subterrânea e séria sugestão de perigo que considero presente na secção desde o seu início.

Com efeito, o verso inicial alude a *Antony and Cleopatra* de Shakespeare (mais concretamente à descrição da sumptuosa embarcação cerimonial da rainha, na qual os amantes pela primeira vez se encontram), aproximando assim a

misteriosa figura feminina da figura histórica-mítica de Cleópatra. Muito embora Shakespeare confira a Cleópatra uma complexidade que a torna irreduzível ao estereótipo, Eliot, como vimos, no que diz respeito à visão da Mulher, está muito distante da perspicácia e da profundidade psicológica demonstradas pelo dramaturgo. Assim, e dado o simplismo da sua atávica visão dualista, a exótica, misteriosa e erótica Cleópatra encontra-se seguramente entre a sua colecção de "mulheres-serpente", sendo a alusão à sua figura logo no primeiro verso um primeiro e importante elemento da referida sugestão subterranea de perigo, que se tornará mais evidente e intensa um pouco mais adiante, em sucessivas alusões a uma série de tragédias passionais, sobretudo mitológicas-arquetípicas.

No fascínio com que o olhar descritivo se deixa prender pelo sumptuoso cenário, a figura feminina anónima, referida quase *en passant* no primeiro verso, resulta negligenciada, ou antes, avassalada pela esplendorosa materialidade. Se, por um lado, este facto pode ser interpretado como a expressão de um materialismo desumano, no meu entender é mais profunda uma interpretação diversa: todo o inebriante esplendor sensual que envolve o centro, em branco, do quadro, emana de algum modo dele, é o atributo de uma "she" que, permanecendo anónima e misteriosa, mais expectativas e fantasias suscita, quanto a um provável desvendar final e climáctico da "rainha" daquele espaço fabuloso. (Há, assim, no mistério que envolve uma figura feminina que emana sensualidade, uma espécie de jogo erótico com o próprio leitor). Simultaneamente, a indefinição da figura é um elemento inportantíssimo na sugestão do seu carácter arquetípico. Correspondendo ou não às expectativas, a misteriosa mulher irá fazer a sua aparição no diálogo que

se segue, numa revelação, creio, de uma natureza muito diferente da eventualmente esperada.

A linguagem usada em todo o passo, "a kind of loose blank verse which is closer to Jacobean than Elizabethan" (Southam, p. 113), num "ornate, ambiguously voluptuous style", como a caracteriza Bedient (p. 94), corresponde pois adequadamente à sensualidade da cena que constrói; talvez com especial intensidade, *grosso modo*, numa primeira metade do passo descritivo, um ritmo lento, lânguido, convida à permanência em abundantes vogais longas e/ou abertas, ao seu desfrute. Ao mesmo tempo, a complexidade algo forçada da sintaxe acompanha e vinca a sugestão de uma certa artificialidade do próprio cenário ("strange synthetic perfumes...").

O passo em que ocorre aquela expressão, citado mais alongadamente acima, é talvez dos mais ominosos desde o início da descrição; à ameaça latente no termo "lurked" e aos explicitados efeitos perturbadores dos odores, junta-se, na sugestão de C. Bedient (p. 90), a ominosa palavra "vials", sugestiva simultaneamente de "vile" e de veneno.

As chamas dos candelabros (referidas por duas vezes), neste contexto de embriegante sensualidade -em Eliot negativa, perigosa e degradante porque associada ao natural e ao animal, ao "tempo"-, evocam simultaneamente o desejo sexual (tal como sucederá com o elemento fogo no título da parte seguinte) e a condenação ao inferno, tal como este é tradicionalmente representado, antecipando, na primeira conotação, as tragédias passionais a que se alude adiante. Ao mesmo tempo, em todo este passo inicial (v. 77-96), os "sevenbranched candelabra" integram-se numa alusão subversiva, mesmo herética, ao Livro do

Êxodo, xxv-xxvii. Nestes capítulos, Deus instrói Moisés acerca do interior do futuro templo de Jerusalém. A extraordinária minúcia que caracteriza as Suas ordens resulta no estabelecimento, perante os olhos do leitor, de um cenário interior de régia sumptuosidade. Alguns dos elementos do projectado templo encontram pois correspondentes no passo inicial de *A Game of Chess*: a cadeira de ouro, o candelabro de ouro de sete velas, jóias e perfumes vários. A alusão é obviamente irónica, pois se aquele espaço imaginado se dedicará a práticas e rituais religiosos, a sua sacralidade e espiritualidade estão naturalmente ausentes deste passo de *A Game of Chess*, cujo esplendor sensual, secular, mundano parece antes atrair fatalmente violências e crimes horrendos.

Schwarz associa a aura que envolve a misteriosa ocupante da cadeira à aura que impregna "the bedroom of the lust-murdered decapitated woman in Baudelaire's 'Une Martyre'" (p. 130). Com efeito, a associação, desde o início, de um perigo latente à sumptuosa sensualidade parece-me em certa medida comum aos dois poemas (embora em Eliot não deparemos, apesar de tudo, com o pervertido deleite na descrição da beleza descortinada num cadáver decapitado, com que deparemos em Baudelaire):

"Au milieu des flacons, des étoffes lamées

Et des meubles voluptueux,

Des marbres, des tableaux, des robes parfumées

Qui traînent à plis somptueux,

Dans une chambre tiède où, comme en une serre,

L'air est dangereux et fatal,

Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre

Exhalent leur soupir final,"¹¹²

Desde logo, o próprio título, de entre a variedade de significados que comporta, evoca de forma bastante imediata um passo, aliás referido por Eliot nas notas, da peça *Women Beware Women* de Middleton (autor de uma outra peça intitulada justamente *A Game of Chess*, na qual uma partida de xadrez se encontra associada a uma violação). Para seguir o fio dos mitos, associados, do “Fisher King” e do Santo Graal, importa igualmente notar que, no primeiro, a maldição que traz infertilidade sobre a terra se segue à violação de personagens femininas na corte daquele rei.

A partir do passo citado acima sobre os enebriantes perfumes, a sugestão de perigosidade associada à sensualidade vai-se tornando mais visível e desenvolvida, mediante a alusão a narrativas míticas marcadas pelo abandono, pelo sofrimento e por uma horrenda irracionalidade brutalmente violenta em relações supostamente amorosas entre um homem e uma mulher; a descrição do cenário, numa progressiva inversão de poder, como que é posta agora ao serviço do estabelecimento daquela mensagem; todo o propósito do algo surpreendente e enigmático início de *A Game of Chess* torna-se assim progressivamente evidente. Relativamente ao verso 92, é o próprio Eliot que nos remete para a *Eneida*, mais concretamente para a festa dada por Dido, rainha de Cartago, em honra do seu amado Eneias; este último acabará por abandoná-la, conduzindo-a a um suicídio por amor. Quanto à polémica representação do golfinho, Schwarz elucida-a, na

¹¹² "Pelo meio dos frascos, de estofos brilhantes/ E dos móveis voluptuosos,/ Entre mármore e quadros, vestidos fragrantos (sic)/ Rojados plo chão, sumptuosos,/ Numa tépida alcova onde, tal como em estufa,/ O ar é perigoso e fatal./ Onde os bouquets, morrendo em seus caixões de vidro,/ Exalam o seu sopro final,...". Fernando Pinto do Amaral (trad.), *op. cit.*, p. 278-281.

minha opinião, de uma forma bastante satisfatória: "From sea lore, the emblem of the dolphin passed into early Christian symbolism, invoking charity and friendship (...): the symbol of love and charity being consumed by 'green and orange' flames suggesting the lust about to be enunciated in the Philomel legend" (p. 133). Esta explicação afigura-se-me coerente com o adjetivo "sad", algo inesperado no contexto ("In which sad light a carvèd dolphin swam", v. 96); interpreto-o como uma primeira manifestação de um maior lirismo que caracterizará os versos 100 a 103, nos quais transparece finalmente a atitude da voz poética relativamente ao assunto, no fundo, de todo o passo descritivo: o perigo, a desumanidade e a fatal tragicidade do "amor carnal".

A misteriosa figura feminina como que inquietantemente enclausurada no centro do aposento revela-se agora rodeada por episódios de sofrimento, violência e tragédia passionais, representados no tecto e nas paredes do mesmo: notam-se como que dois círculos em redor dessa mulher ajustadamente anónima, um primeiro, de uma embriegante sensualidade, um segundo, de uma fatal e atemporal tragicidade. A figura feminina revela-se assim paradigmática do que um imaginário masculino colorido pela fantasia e pelo medo designou a "mulher-serpente", e que, em termos menos subjectiva e emocionalmente coloridos, creio ser simplesmente a mulher sexuada; é enquanto tal que ela traz em si o perigo, o sofrimento, a violência e a tragédia, enfim, o Mal fatalmente associado em Eliot ao aspecto físico do amor.

A tragédia de Filomela, à qual não apenas se alude de seguida mas que se explicita e se resume nos seus traços fundamentais, é talvez das mais violentas de entre as aqui reunidas: violada por Tereu, marido de sua irmã Procne, o qual lhe

cortou a língua para que o não denunciasses, Filomela fá-lo representando o monstruoso acto numa tapeçaria; Procne, por vingança, serve em repasto a Tereu o próprio filho de ambos, por ela assassinado com este intento; perseguida por Tereu em fúria, Filomela acaba por ser transformada pelos deuses em rouxinol (e sua irmã Procne em andorinha).

A referência, mais alargada, a este mito dá azo a um passo de algum modo conclusivo e generalizante da parte da voz poética: mudando para o presente gramatical, afirma: "...and still the world pursues,/ 'Jug Jug' to dirty ears" (v. 102-3), (sendo 'Jug Jug' uma convenção Isabelina de representação do canto dos pássaros); esta voz, que obviamente repudia aquela situação arquetípica ("by the barbarous king/ So rudely forced", v. 99-100), conclui assim pela sua permanência no presente, insinuando talvez mesmo a sua atemporalidade. Deste modo, a voz poética praticamente antecipa a triste e fatalista conclusão a ser expressa em definitivo por Tirésias na parte seguinte do poema.

Um "And" no início do verso seguinte (v. 104) corrobora o carácter conclusivo dos versos antecedentes: tudo já foi dito, parece significar, podem-se seguir apenas repetições. E, de facto, "other withered stumps of time/ (...) told upon the walls" (v. 104-5) são geralmente interpretados como, nas palavras de Schwarz, "remnants from multiplied instances of the same crime" (p. 138), sendo geralmente referido, em particular, o destino de Lavínia em *Titus Andronicus*. Nesta peça, a figura é explicitamente comparada à violentada Filomela, uma vez que foi vítima de um crime semelhante.

Seguem-se, na secção, novas insinuações fragmentárias de perigo: nas formas intrusas que parecem brotar das paredes, na inquietante sensação

claustrofóbica experimentada no compartimento fechado, nos passos sorrateiros que se ouvem na escada. Mais uma alusão trágica de uma idêntica natureza se nota num passo que creio simultaneamente fazer a ponte entre o passo descritivo e o diálogo que se segue, e, desta forma, carregar consigo para o tempo presente as fatalidades respeitantes às relações homem-mulher subtilmente sugeridas. Com efeito, alude-se nos versos 108-10 a *The Duchess of Malfi* de John Webster. No acto III, distraída escovando o cabelo, a duquesa é ouvida por seu irmão Ferdinand, num discurso que revela o seu relacionamento com um alegado amante; deste episódio acaba por decorrer o seu assassinato e o de seus filhos.

É relevante notar como o cabelo "selvagem" da figura feminina é o centro exclusivo da atenção da voz poética, incontestavelmente masculina (é o cabelo investido de uma particular sensualidade pelo imaginário masculino?); de novo as chamas lhe são associadas e, desta vez, com uma significação definitivamente condenatória: no *Inferno* de Dante, os condenados falam através da ponta da chama que os envolve.

Notei algumas vezes, na minha análise de outros poemas eliotianos, uma estratégia irónica e subversiva pela qual se realça um vazio, uma carência, sugerindo-se de alguma forma um substituto obviamente tosco e inapto para preencher esse vazio ou colmatar essa carência. Dificilmente interpreto a excessiva e inebriante sensualidade que caracteriza todo este passo descritivo, a nível de cenário como de linguagem, de forma inocente; antes a interpreto justamente como uma forma amargamente irónica de demonstrar o que se considera ser a total incapacidade do sensualismo de preencher um premente vazio de humanidade e de afecto, o que o diálogo que se segue claramente corrobora. Corpo e Espírito em

Eliot como que pertencem a dimensões diferentes, são incompatíveis e mutuamente exclusivos: "Life is death"- a vida espiritual exige a morte do corpo e dos sentidos, conforme notei atrás; acabamos justamente de assistir a uma brilhante demonstração de como o "amor carnal" é desumano, animal, violento, cruel, trágico, demonstração inclusivamente fundamentada em arquétipos míticos.

A relação entre o passo descritivo e o passo seguinte afigura-se-me pois basicamente como uma expressão, ou demonstração, no modo dramático, da conclusão a que chegara, e que expressara de modo discursivo, Gerontion: "I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch: How should I use them for your closer contact?" (p. 41).

Contacto, qualquer tipo de comunicação é pois algo claramente ausente deste passo algo estranho, que não é diálogo nem monólogo, mas um extracto realista da existência de duas pessoas sós a dois (em determinado passo de *The Death of the Duchess*, um poema de uma influência bastante notória na versão final desta secção, a situação é expressa em termos muito semelhantes: "it is terrible to be alone with another person" (citado em Miller, p. 79)). Uma voz feminina interpela insistentemente, nervosamente, quase em histeria, uma voz masculina cujas "respostas" permanecem interiores, por verbalizar; é fácil perceber porquê: os dois discursos têm naturezas completamente diversas, traduzem níveis de percepção da realidade completamente diferentes; é como se cada voz falasse um idioma diverso, sendo, pelo menos, o da voz masculina ininteligível para a sua companheira e, talvez por isso, não verbalizado.¹¹³ A voz

¹¹³ Note-se a ironia do "I think" com que a voz masculina inicia a primeira "resposta", simulando ironicamente com alguma arrogância, ou, pelo menos, condescendência, uma resposta que sabe não seria entendida.

masculina demonstra pois uma consciência dessa impossibilidade de comunicação, que como que desistiu de simular, bem como uma consciência da falência da relação que a voz feminina, apesar de obviamente insatisfeita, não demonstra possuir. Presenciamos, assim, um solipsismo presente já em *The Love Song*, e que Eliot explicita na citação de Bradley que coloca em nota ao verso 411: "'My external sensations are no less private to my self than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside;..." (p. 86).

O discurso da figura feminina revela pois um estado de grande inquietação, nervosismo e descontrole, quase histeria, e uma existência profundamente insatisfeita, caracterizada por um entediante vazio e futilidade ("What shall I do now? What shall I do? I shall rush out as I am, and walk the street/ With my hair down, so.", v. 131-3), estando ausente do seu discurso qualquer elemento reflexivo, qualquer demonstração de consciência da situação, ou de tentativa de a compreender; o discurso da figura masculina demonstra, pelo contrário, uma inquietante, mesmo desesperante consciência, não apenas da ruína da relação, mas da falta de sentido de uma existência de classe abastada na *jazz age*, impregnada pelo *ennui*; a voz retrata com uma ponta de ironia amarga essa existência fútil e vazia na forma pronta, seca e lacônica como "responde" à última interpelação da companheira: "...What shall we ever do?"/ The hot water at ten./ And if it rains, a closed car at four./ And we shall play a game of chess" (v. 134-7).

Todo este passo de estranho diálogo é geralmente considerado um retrato realista da situação contemporânea do casal Eliot-Vivien, afirmando mesmo Schwarz (p. 147) que o verso seguinte, no *Ur-Text*, teria sido omitido a pedido de

Vivien; "The ivory men make company between us" teria alegadamente sido para si "too cruel an exposure of the state into which their relationship had degenerated". A imagem que efectivamente se segue, na versão final, rematando o passo, introduz uma considerável mudança de tom: num tom sério, profundo, e num registo evocativo, a voz masculina trai um sentimento de desespero abúlico patente em todo o passo, acompanhado, aparentemente, dada a sua passividade, pela sensação de uma total impotência: "Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door" (=à espera de uma visita que alivie o tédio, ou, a um nível mais profundo, "à espera de God [ot] "?).

O carácter autobiográfico do passo não impede, porém, que este revele uma cuidada elaboração. Persiste pois aqui o elemento subterrâneo de perigo presente no passo descritivo, estabelecido por alusões a tragédias passionais já evocadas anteriormente, às quais se juntam alusões de natureza diversa. Assim, o verso 117 ("What is that noise?") evoca a pergunta e a inquietação da duquesa em *The Duchess of Malfi*, no momento em que é perturbada por um bando de loucos, a mando de seu irmão Ferdinand, como parte do seu plano de vingança. De igual modo, no início do verso 126, a pergunta "Are you alive or not?" evoca um outro macabro tormento perpretado por Ferdinand, com a intenção de fazer crer à duquesa a morte de seu marido e filhos. Estes e outros ecos de *The Duchess of Malfi* contribuem de forma determinante, na opinião de Schwarz, para "the pervading atmosphere of madness and death, which is attenuated but nonetheless ubiquitous in this section of *The Waste Land*" (p. 149). Miller, por seu turno, aponta neste passo de forma mais concreta, da parte da voz masculina, uma obsessão pela morte "as somehow involved in his relationship with his wife" (p.

84); na parte seguinte, irá ter lugar, de facto, na mente do protagonista, uma associação de carácter mais geral entre sexo e morte, num momento de uma sua evolução ao longo do poema no sentido de percepcionar como uma espécie de morte uma existência generalizada circunscrita ao nível do natural-corporal.

"That Shakespeherian Rag" (v. 138), (designando "rag" determinado estilo de jazz para dançar), apesar de surgir como uma desanuviadora evasão da parte da figura masculina, comporta igualmente associações ominosas; tendo sido uma canção popular em 1912 (integrada nas *Ziegfield's Follies* do mesmo ano), a sua letra refere dois casos de tragédia passional: o de Desdemona em *Othello* e o do famoso par, Romeu e Julieta; a sucessão dos "Os", por si só, é uma marca característica da tragédia Shakespeariana.

Particularmente enriquecedora, na minha opinião, da leitura de toda a segunda parte de *The Waste Land*, é uma alusão ao *Inferno* de Dante, apontada por Schwarz de forma algo passageira e inconclusiva. Informa-nos pois este autor que, no *Ur-Text*, "to the question 'What is the wind doing?' Eliot originally had written 'Carrying/ Away the little light dead people,' referring (...) to Paolo and Francesca." (p. 144). Este par de amantes, que teve, tal como os demais pares referidos nesta parte, um fim trágico (tendo sido surpreendidos em flagrante, foram assassinados) encontra-se, na obra de Dante, no segundo círculo do inferno, destinado aos "pecadores carnavais,/ que submetem a razão ao apetite."¹¹⁴ Significativamente, fazem-lhe companhia no mesmo círculo infernal as figuras de Dido e Cleópatra, que me parecem desempenhar um papel paradigmático (de certo modo exemplar) nesta segunda parte do poema. Para a existência

indiscutivelmente "infernai" deste casal abastado em *A Game of Chess* (e dos seus correspondentes na chamada "vida real") é assim fortemente sugerido como causa aquilo que Eliot designa, justamente no seu ensaio *Dante*, o "lower carnal love" (*SE*, p. 275).

Porém, neste estranho passo, parecem-me mais importantes do que os ecos evocados pelo método alusivo, estratégias e efeitos de outro tipo. Desde logo, o surgimento, na mente da figura masculina, do verso "Those are pearls that were his eyes" (v. 125) sugere a sua importante identificação com o interlocutor da cartomante, como notei antecipadamente, logo, com o protagonista; ao mesmo tempo, o verso possui um elemento de fantasia caracteristicamente presente em pensamentos evasivos de outras *personae* eliotianas.

Acima de tudo, a relativa independência e auto-suficiência que as intervenções neste "não-diálogo", por isso mesmo, adquirem, permitem-lhes um especial poder evocativo, possuindo algumas dessas intervenções conotações centrais no conjunto do poema. Assim, "I think we are in rat's alley/ Where the dead men lost their bones" (v. 115-6), apesar de frequentemente associada às trincheiras da 1ª Guerra Mundial, parece-me interpretada com mais interesse de uma forma mais imagista. Evocando o funcionamento basicamente sugestivo de poemas como *Preludes* e *Rhapsody on a Windy Night*, -e próximo, aliás, da ambiência e do olhar da voz poética deste último poema-, o elemento "rat's alley" introduz uma sugestão de sujidade e sordidez que é em Eliot sistematicamente associada, por razões por demais referidas, às relações homem-mulher efectivas (i. e., não idealizadas, platónicas), constituindo assim um importante indício do modo

como o elemento masculino encara esta relação. Ossos e morte são igualmente elementos que se relacionam de forma imediata (e imagética) com a visão que o conjunto do poema nos apresenta, a visão de uma generalizada existência agonizante, sem sentido, de mortos-vivos, como a existência da Sibila, da multidão desolada no amanhecer da *City Londrina*, ou dos "hollow men", no poema assim intitulado. Outros elementos isolados das "respostas interiores" da figura masculina possuem igualmente uma especial ressonância no contexto do poema, como seja o caso do repetido "Nothing again nothing" (v. 120), inserido num passo dominado por um desesperante vazio de sentido, num poema que ficcionaliza uma dolorosa consciencialização da mundivisão niilista modernista.

Por fim, uma espécie de ironia dramática é provocada por algumas das questões colocadas pela voz feminina: claramente portadoras de um sentido mais ou menos superficial para a mesma, elas evocam no entanto de forma poderosa questões fundamentais do poema, sem que a falante disso se aperceba. Refiro-me em particular a "'Do/ You know nothing? Do you see nothing? Do you remember/ Nothing?'" (v. 121-3), passo evocativo da questão epistemológica vital no poema, antecipada e profeticamente respondida no seu início: "...you know only/ A heap of broken images..."; "'Are you alive, or not?'" (v. 126), por seu turno, além de remeter para o estado de morte-em-vida referido acima, toca uma reavaliação dos conceitos de Vida e Morte central neste poema, já aflorado anteriormente e a desenvolver adiante. Finalmente, "Is there something in your head?" pode ser interpretado como uma insinuação da futilidade da existência aqui representada ou, em alternativa, numa leitura mais profunda, como uma nova evocação da

questão epistemológica basilar, à qual a voz masculina (não) responde, significativamente, com uma evasiva canção popular que trivializa Shakespeare¹¹⁵; assim, e ironicamente, a figura acaba de algum modo por responder à pergunta, ao introduzir um exemplo de uma pseudo-arte, popular e comercial, um testemunho da decadência cultural no panorama contemporâneo.

A secção seguinte, de pendor realista, dá-nos acesso a uma conversa nocturna num *pub*, transmitida por uma das intervenientes, figuras cujo discurso denuncia pertencerem à classe dita trabalhadora. O assunto é de novo a relação de um casal, relativamente jovem, cujo elemento masculino regressou recentemente da 1ª Guerra Mundial, o que faz da secção mais um quadro na panorâmica desoladora e ampla -de âmbito mais que histórico, mitológico- sobre as relações homem-mulher encetada nesta segunda parte. É igualmente num sentido generalizante, mas com origens profundamente autobiográficas, que Miller interpreta este episódio, aparentemente tão distante do meio do protagonista (que Miller não distingue do próprio autor): “The passage is...perhaps more revealing of the speaker-poet than of Lil, Albert, and their friend the monologist. His empty relationship with his wife has colored his view of all marriage, all man-woman relationships. His imagination seizes on a overheard conversation as providing a universal insight, marriage stripped of meaning, sex stripped of joy. Although this passage is not spoken by the poet-protagonist, his bitterness and disillusion pervade it from beginning to end.” (p. 85). A transformação de uma experiência pessoal numa visão do mundo parece-me patente não apenas neste passo ou neste poema, mas em toda a melhor poesia eliotiana que culmina em *Four Quartets*; a

¹¹⁵ O nome do dramaturgo é inclusivamente, com algum desrespeito, corrompido, alterado para que se

legitimidade deste procedimento e as dificuldades que levanta serão brevemente abordadas na *Conclusão* desta dissertação.

Os tópicos da conversa que tem lugar no *pub* são sexo, aborto, reprodução, comida: os elementos da existência "in the scheme of generation" (LG, p. 214), talvez menos penosa que a do casal anterior porque inconsciente disso mesmo (ou porque mais distante dos extremos idealistas, platónicos na base do poema?).

O requintado envolvimento civilizacional, material e sensual, da descrição inicial está ausente; poucos recursos económicos obrigam a moderação nas fantasias: nem jóias nem perfumes são mencionados, higiene oral e cuidados básicos com a aparência e a saúde parecem bastar para a viabilização de um casal, isto é, para a satisfação sexual do homem e o cumprimento da função social da reprodução. Os requisitos são pois de natureza meramente material- corporal, num universo em que o afecto nem tem lugar nem parece ser uma componente de um casal ("What you get married for if you don't want children?", v. 164).

A decadência física e a desfiguração precoce de Lil parecem-me espelhar, reflectir de alguma forma, aqui como em poemas anteriores, o desagrado do poeta relativamente à corporalidade humana, e a uma existência mais claramente reduzida ao meramente corporal-animal, marcada por isso em geral por sugestões de sordidez. A intervenção, numa espécie de refrão, do empregado do bar, embora em si realista, pela sua monótona repetição inalterada e pela sua escrita em maiúsculas adquire um poder sugestivo de uma urgência e de uma ânsia indefinidas, um outro veículo, creio, de expressão da posição do autor. A alusão final à Ofélia alienada é interpretada por Schwarz como "one final stroke of

madness pointing inexorably toward death." (p. 151). O elemento trágico, no entanto, parece-me totalmente ausente desta secção (bem como da anterior, excepto nas alusões a um tempo mítico ou passado), pois uma modernidade vazia de grandeza e nobreza não permite o trágico no pleno sentido da palavra; as palavras da Ofélia alienada rematam com uma leveza surpreendente um passo pleno de degradação humana, que parece assim ter-se tornado banal, natural, numa modernidade alienada de valores humanos básicos.

O título da parte que assim termina, *A Game of Chess*, permite, obviamente, uma grande variedade de interpretações; refiro apenas, e brevemente, algumas dessas possibilidades. Primeiro, há a possibilidade de uma interpretação estritamente (e estreitamente) autobiográfica, estabelecida a partir da efectiva referência a uma partida de xadrez no estranho diálogo entre um homem e uma mulher: tratando-se aí de uma mera estratégia de aliviar o tédio e a solidão, e sendo esse diálogo profundamente autobiográfico, o jogo seria no fundo o sintoma do fracasso da relação de Eliot com Vivien, na qual Eliot se sentiria de algum modo “preso” (na instituição do casamento ou, mais provavelmente, por uma atracção física por alguém que, enquanto pessoa, o desiludira?) -esta última observação deve-se ao facto de o título originalmente escolhido para esta parte ter sido “In the Cage”, o título de uma novela de Henry James. Miller tece a respeito da alteração do título algumas considerações que, embora inseridas numa interpretação do poema consideravelmente diversa, me parecem, em si, elucidativas e oportunas: “the change in the title (...) diffused meaning in deflecting attention from interior feeling to exterior action. ‘In the Cage’ suggests, in a way that ‘A Game of Chess’ does not, the situation of the speaker (the poet) in the opening scene of the section

–he is trapped in a loveless marriage” (o que o autor elucida à luz da *sua* interpretação do poema, baseada numa suposta relação entre Eliot e Jean Verdenal), “trapped in ‘memory and desire’ [o autor refere-se a àquela relação] that will not let him love a wife he has somehow acquired. Like the female protagonist in the James story, the speaker in *The Waste Land* is imprisoned in a cage from which there is no genuine exit: unable to be a participant in the sexual intrigue that swirls around, he is resigned to be a spectator (as in the second half of ‘A Game of Chess’”, (p. 78).

O título original, no entanto, não me parece menos adequado ao claustrofóbico enclausuramento da anónima figura feminina na descrição inicial: é ele representativo da prisão da Mulher na sua própria sensualidade -ou na sua mera feminilidade?-, encarada de forma fantasista como fatal¹¹⁶, além de, em camadas sociais privilegiadas, fatalmente fútil?

Uma evocação de carácter mais geral, suscitada igualmente de forma bastante imediata pelo título original, é a da figura da Sibila no seu agonizante enclausuramento, imagem paradigmática do estado de morte-em-vida como é apresentada no poema a existência moderna.

Por outro lado, o jogo de xadrez é utilizado, como refere Schwarz (p. 147), como símbolo da própria vida, no seguimento de uma tradição que terá as suas origens na época Isabelina. Relativamente a esta parte, no meu entender, referir-se-ia mais especificamente ao jogo do amor (ou ao amor encarado como um jogo...), às manobras, dissimulações e premeditações que lhe subjazem e aos

¹¹⁶ Em comentário a um passo omitido do início da parte III, dedicado a uma figura feminina, Fresca, Miller formula a seguinte questão, obviamente retórica: “Does the passage indirectly say that women, by fact of being women, are natural prostitutes?” (p. 90); talvez funcionando de uma forma mais complexa,

intentos egoístas que servem, alcançados, como no xadrez, às custas da derrota e do aniquilamento do outro, no papel de adversário. Patente em poemas anteriores, como vimos, esta visão está igualmente patente nesta parte desde o seu início, na insinuação inicial da sensualidade como uma arma fatal, passando por uma série de alusões a episódios nos quais o amor é um jogo de morte, até à exploração sexual de Lil, mero objecto sexual que, degradado, se encontra em risco de abandono e substituição (numa versão contemporânea de alguns dos mitos aludidos na descrição inicial).

A parte seguinte, *The Fire Sermon*, tem por base uma deambulação do protagonista por uma Londres contemporânea (traduzindo a deambulação, ela própria, uma atitude de demanda), ao longo da qual a sua mente (numa distinção problemática mas útil) goza de uma mobilidade espacio-temporal obviamente independente desta localização específica, embora lhe esteja associada. O assunto fundamental permanece aqui as relações homem-mulher, desempenhando na sua apresentação o rio Tamisa um papel importante. Presente em grande parte do percurso (interior), o rio quase imemorial, mítico, evoca tempos e episódios passados, ao mesmo tempo que espelha de alguma forma o tempo presente, dando assim azo a vários e importantes contrapontos entre vários passados e a modernidade contemporânea.

O passo inicial (bem como os restantes, até à intervenção de Tirésias), é atribuível, naturalmente, à *persona* do protagonista, pelas suas preocupações, temas, as suas posições, por uma percepção fugaz, embrionária, que resultará adiante num crescimento interior, espiritual. No entanto, o protagonista nunca é

a associação parece-me, em termos gerais, patente em Eliot, e, em geral, não tão ausente da actualidade

verdadeiramente destrinchável do próprio autor, pela mestria no uso da linguagem (além, obviamente, das suas preocupações, que sabemos profundamente autobiográficas).

Logo de início, é-nos apresentado um Tamisa envolto numa aura de decadência outonal, decadência da natureza que apresenta sugestões de decadência humana, civilizacional. Com efeito, a imagem inicial de decadência "The river's tent is broken" (v. 173), comporta uma sugestão de desaconchego, de desamparo, que adquire um sentido espiritual, mesmo religioso, na evocação, através do termo "tent", de tabernáculos e outros locais sagrados, designados frequentemente no Antigo Testamento por esse mesmo termo. A evocação deste sentido sagrado resulta amargamente irónica, dado que o local alberga, não rituais sagrados, sequer relações humanas com algum conteúdo afectivo, mas meras relações furtivas.

Segue-se uma metáfora-personificação poderosamente sugestiva de desespero e morte ("the last fingers of leaf/ Clutch and sink into the wet bank"), que evoca de uma forma plástica, imbuída de algum dramatismo, o estado agonizante em que o ser humano é apresentado no poema; segue-se uma paisagem mais geral evocativa de desolação ("The wind/ Crosses the brown land, unheard."). Por fim, a designação irónica das mulheres que frequentam o local como ninfas Spenserianas, e a citação (também aqui em refrão) do refrão do *Prothalamion* de Spenser, impõem um contraponto, irónico e subversivo, de todo o passo inicial (do início ao verso 184), enquanto quadro civilizacional, ao universo

do *Prothalamion* e do tempo que representa, nomeadamente no que diz respeito às relações homem-mulher.

O *Prothalamion* de Spenser celebra o casamento simultaneo, realizado em 1596, das duas filhas do conde de Worcester.¹¹⁷ Num cenário pastoril, idílico, de uma beleza e tranquilidade clássicas, que tem por centro um Tamisa como que festivamente adornado por uma natureza primaveril luxuriante, "A flocke of Nymphes (...)/ All lovely Daughters of the Flood"¹¹⁸ lançam sobre dois cisnes brancos, representativos das virgens noivas, uma festiva chuva de flores. Correspondendo ou não à realidade histórica, às motivações subjacentes à celebração de casamentos no meio aristocrático da época, o poema de Spenser é uma celebração da alegria, da beleza, da vida, da felicidade e do amor associados à instituição, ou, por outras palavras, transmite uma visão "romântica" do casamento.

A essa concepção do casamento e das relações homem-mulher contrapõem-se em *The Fire Sermon* (e o contraste paisagístico geral já referido desempenha um papel importante nessa contraposição), relações fortuitas, desprovidas de afecto, que adquirem uma sugestão de sordidez e promiscuidade na sujidade dos detritos da civilização urbana moderna (muitos desses detritos relacionam-se com uma (outra) necessidade do corpo: alimentação) que os pares deixam no seu rasto, um contraponto irónico e abjecto das flores lançadas festivamente sobre o Tamisa por imaginadas ninfas em Spenser.

¹¹⁷ O termo foi aliás inventado pelo poeta especificamente para esta obra e esta ocasião.

¹¹⁸ Edmund Spenser, *Prothalamion*, em Alexander W. Allison (ed.), *The Norton Anthology of Poetry*, Nova Iorque, Norton, 1983, p. 146.

Assim, o refrão do *Prothalamion* ("Sweet Thames, run softly, till I end my song.") citado repetidamente (aliás, como a amargamente irónica referência às modernas "ninfas") adquire neste poema uma tonalidade própria, triste e melancólica, propiciada pelas duas pausas sinalizadas por vírgulas, no contexto inicial possivelmente uma mera estratégia de sugestão do ritmo calmo das águas do Tamisa (ele próprio sugestivo de uma tranquilidade e harmonia aqui ausentes). Os versos 182 a 184 estão pois imbuídos por um lirismo raro no poema, expressando uma tristeza talvez com um laivo de nostalgia, à qual a última utilização, alterada, do refrão, acresce uma sugestão de impotência (...for I speak not loud or long.", v. 184). A alusão ao Salmo 137 (no verso 182) aprofunda a expressão, indirecta, do estado de espírito do protagonista; com um título esclarecedor: "Tristeza e nostalgia dos exilados"¹¹⁹, o salmo versa o exílio dos judeus na Babilónia, e o desalento que então lhes causava a recordação de Jerusalém; o protagonista demonstra assim sentir-se um "exilado" no mundo contemporâneo vazio de afectos, representado pela anterior visão do Tamisa, demonstra pois um amargurado e desalentado desajuste próximo do frequentemente manifestado por outras *personae* eliotianas. Talvez seja algo excessivo, numa leitura bastante pormenorizada do paralelo, considerar que, tal como o desalento dos judeus, também o seu é desencadeado pela evocação de um mundo-outro que lhe é afim, o tempo alegadamente "inocente" do *Prothalamion*, nas palavras de Bedient, "a time (...) when the drives and the senses were appeased and refreshed by a synthesis of pagan and Christian ideas" (p. 108); porém, se por um lado é famosa a afirmação de Eliot segundo a qual passado e presente consistem no poema em diferentes

¹¹⁹ Pontifício Instituto Bíblico de Roma (ed.), *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Edições Paulistas, 1978, p. 746.

versões de "futilidade", por outro, é igualmente conhecida a manifesta simpatia do poeta (e de um determinado modernismo em geral), por um tempo e uma ordem pré-industriais e pré-burgueses. Neste ponto, Bedient faz uma interessante observação: "Is he [the speaker], too, in bondage? Yes, to and among the senses. With whatever irony at this point, the comparison exalts the protagonist's unhappiness into a religious longing for a metaphysical homeland" (p. 112); é a incapacidade do protagonista (e do autor) de conciliar estes dois impulsos, o sensorial e o espiritual (termo mais coerente com a minha leitura do que o usado por Bedient), e o insustentável dilema que, naturalmente, daí decorre, que, na minha opinião, constituem o cerne de *The Waste Land*. No mesmo verso, a substituição de "the rivers of Babylon" por "the waters of Leman" tem justamente como efeito a introdução do perturbador e central motivo do sensorial-sensual, hegemónico na modernidade, pois, como elucida Southam, "'The waters of Leman' is a phrase associated with the fires of lust, from the meaning of leman as mistress or prostitute." (p. 166).

Os versos que se seguem indicam uma certa viragem no rumo da consciência do protagonista, sendo brilhante a escolha de *To his Coy Mistress* para a sua introdução.

O famoso poema de Marvell versa o tema imemorial do *carpe diem*, subjacendo portanto à sua mensagem, -tal como à postura perante a vida representada pelas modernas "ninfas" e seus companheiros-, um vigoroso apego aos prazeres do que Eliot designaria a dimensão do "tempo". Por demais ciente da brevidade da vida, a voz do poema de Marvell evoca, no seu assédio, essa brevidade, -num tom profundamente irónico, paródico das convenções da

conquista da dama - como argumento dissuasor dos mais ou menos rituais acanhamentos e pudores da mesma, o entrave, ou o retardamento, da sua sedução. O fantasma da morte é pois, numa construção retórica de grande inteligência e "wit", o argumento fundamental, incontornável: "then Worms shall try/ That long preserv'd Virginity:/ An your quaint Honour turn to dust;/ And into ashes all my Lust".¹²⁰

A alusão a este poema em *The Fire Sermon* refere-se justamente ao passo em que é introduzido, de forma mais clara, o incontornável argumento ("But at my back I alwaies hear/ Times winged Charriot hurrying near..."), funcionando assim como uma eficaz e económica ponte entre o tema do "amor carnal", no passo inicial, e a consideração da morte, no passo que agora se inicia.

A associação do "amor carnal" à morte é obviamente natural e mesmo necessária em Eliot, decorrendo no entanto de uma lógica completamente diversa: reduzido ao nível do meramente e abjecto corporal-animal, inserido apenas no ciclo da natureza (o cenário inicial desta terceira parte, tal como o final da primeira, parecem sugeri-lo), o ser humano tem, tal como os restantes animais, a sua existência dominada por (e restringida a pouco mais que) "birth, and copulation, and death."; (nas famosas palavras -posteriores- do poeta: "the love of man and woman (or for that matter of man and man) is only explained and made reasonable by the higher love [the attraction towards God], or else is simply the coupling of animals." ("Dante", *SE*, p. 274).

O passo que se segue à alusão a Marvell até uma segunda alusão ao mesmo verso do autor, é talvez dos mais crípticos do poema, se excluirmos a alucinada

¹²⁰ Dalglish, Jack (ed.), *Eight Metaphysical Poets*, Oxford, Heinemann, 1961, p. 106.

parte V. Talvez essa mesma característica, em ambos os casos, expresse por si só simultaneamente a importância do(s) assunto(s) para o protagonista e a sua desorientação relativamente aos mesmos.

Num primeiro momento, a morte surge num tom macabro, gótico, representada por ossos estranhamente animados, como que reunidos em conspiração, tagarelando e sorrindo disfarçada e maliciosamente. A estranheza do verso (v. 186) está possivelmente associada a um elemento do verso anterior, cuja introdução obriga inclusivamente a uma alteração na alusão a Marvell: uma rajada de vento, adequadamente frio ("But at my back in a cold blast I hear"). Com conotações claramente bíblicas (no livro sagrado Deus lança frequentemente ventanias como castigo), a introdução deste elemento aqui sugere ser a morte um resultado, uma punição, de um pecado, uma culpa, que o contexto sugere associada ao gozo carnal.

É importante frisar que os elementos e ecos cristãos neste passo, tal como os elementos de outras religiões, noutros passos, constituem, na minha opinião, meros recursos imagéticos, neste caso, utilizados na expressão de uma forma muito pessoal, esboçada acima, de aliar sexo e morte.

Inicia-se neste ponto (verso 186) uma série de alusões, exaustivamente identificadas pelos críticos, ao passo do funeral de Paddy Dignam em *Ulysses*; "Rattle his bones/ Over the stones/ Only a pauper/ Nobody owns", a que claramente se alude no referido verso, é, pois, uma canção que ocorre a Mr. Bloom a caminho do cemitério.

A grande diversidade de alusões e o rápido e intrincado modo como se entrecruzam no passo que se segue até à repetida alusão a Marvell parecem-me tornar perigosa uma exploração demasiado aprofundada de cada alusão, que facilmente conduz, na profusão do acessório, à diluição do essencial. Assim, a análise que se segue orienta-se por dois pólos de referência que me parecem dominantes no passo, e de algum modo antagónicos: o passo de *Ulysses*, presente de forma quase contínua em fundo, por um lado, e o fio dos mitos "Fisher King" - Santo Graal, aliado, curiosamente, a *The Tempest*, por outro; acrescento desde já que a natural abundância de referências aos elementos ratos e ossos tem o importante efeito de sugerir a identificação da voz deste passo com a voz masculina do diálogo de *A Game of Chess*-o protagonista, uma vez que os mesmos elementos dominam aí a sua primeira intervenção (possivelmente com sugestões idênticas). Aos dois pólos dominantes referidos parece-me corresponder, não tanto duas concepções do fenómeno morte, mas dois sentidos, que se começam a destrinçar, em que se entende a palavra.

Assim, o passo de *Ulysses*, - cujas elementos aludidos no poema se resumem¹²¹, além do já mencionado, ao surgimento de um rato junto à cova recentemente aberta, e à fábrica de gás situada perto do canal, junto à qual o cortejo fúnebre faz uma paragem-, estabelecem neste passo do poema o motivo da morte propriamente dita, física, em sentido "ateu", a morte que conduz apenas e só à corrupção do corpo; fazem-no através dos ossos repetidamente referidos, da imagem de corpos nus inertes, e dos ratos, que se insinua serem os principais

¹²¹ Sigo, nesta enumeração, as sugestões, aliás bastante idênticas, e facilmente identificáveis no poema, de Southam (p. 167) e Schwarz (p. 159-61).

responsáveis pela transformação dos últimos, os corpos, nos primeiros, os ossos. (Note-se que o rato é um elemento associado, em poemas anteriores, à sordidez, e à expressão de uma certa repugnância pela corporalidade humana, nomeadamente feminina). Esta morte, que surge aliada à "luxúria" (efectuando a alusão a Marvell a ponte entre os dois temas, conforme evidenciei), é a terminação natural de uma existência despojada de transcendência, circunscrita ao domínio do "tempo" ou, se quisermos, sujeita à implacável lei de Lavoisier: nada se forma, nada se cria, cadáveres humanos transformam-se, por exemplo, em células de ratos, "year to year" (v. 195).

Simultaneamente, ecos da Demanda do Graal -nomeadamente numa postura de pesca simbólica de uma atitude de demanda espiritual, uma vez que o peixe é, na mesma lenda, "a gift from God, a more than material sustenance in a wilderness" (Bedient, p. 116)-, aliados a nova alusão a um mesmo passo de *The Tempest* (v. 192), evocam mais uma vez uma suposta morte por afogamento, que se revela afinal, não morte, mas uma "sea-change"; para lá das polémicas que envolvem a interpretação desta expressão, é definitivo que designa, na peça, o trânsito para um mundo-outro (=uma iniciação?): a ilha de Próspero; em *The Waste Land* ela parece-me significar uma chegada a uma nova visão do mesmo mundo, ou seja, uma revelação (a ter lugar adiante no poema).¹²² Este fio

¹²² Miller (p. 75) nota igualmente a recorrência deste verso e da alusão a este passo de *The Tempest* no poema (e nos escritos eliotianos), que interpreta, no entanto, neste poema, como associada, na mente de Eliot, a uma morte particular: a de Jean Verdenal; (na sua morte, segundo Miller, residiria a origem de todo o sofrimento, a agonia e a esterilidade que caracterizam o poema, profundamente autobiográfico). Além de insuficientemente corroborada por dados biográficos, a interpretação de Miller revela uma série de incoerências –que passam por esta importante e recorrente alusão-, nomeadamente uma frequente confusão entre o protagonista-poeta e Jean Verdenal; (assim, se o autor considera como o cliente da cartomante, logo o "Phoenician Sailor" fadado para uma "death by water", o protagonista-poeta, que considera igualmente sofrer o simbólico afogamento na parte IV, refere-se por vezes em termos muito semelhantes a Jean Verdenal e à sua morte. Além disso, o âmbito metafísico do poema, ou, pelo menos,

permanece pois neste momento do poema profundamente inconclusivo; outra coisa não seria de esperar: encontramos-nos ainda (protagonista e leitor) a meio de um poema-revelação-iniciação.

Nos versos 193 a 195, de natureza mais imagista, a consciência do protagonista passa de novo a ocupar-se do motivo da morte no primeiro sentido, facto que é sinalizado pela afinidade, em termos de conteúdo, sonoridade (na homofonia final) e rima, entre o verso 195 e o verso 185; estes dois versos, por sua vez, ambos aliados pela rima à repetida alusão a Marvell, fazem, também eles, a ponte, de forma simétrica, com o motivo do "amor carnal", ou seja, a ligação fulcral: o sensorial- a morte.

O protagonista vislumbrou pois, tenuemente, na recordação (ou alucinação?)

de um momento de pesca solitária, uma réstia fugaz de uma revelação, tendo sido porém imediata e irremediavelmente distraído pelos ruídos do tráfego citadino. Tratou-se, no entanto, de um relevante "glimpse of truth"; como opina Bedient, "[y]et in imagining himself fishing the protagonist is all but saying to himself: Somehow you have already begun to quest for the pre- and transtemporal. Passive though fishing might seem"¹²³ (p. 115).

A consciência do protagonista ocupa-se pois de novo -aliás, de forma coerente, na sequência de pensamentos sobre a morte física-, dos prazeres da vida... dos corpos. Uma repetição da alusão a Marvell funde-se desta vez, na última

da sua versão final -aliado à sua afinidade com a *Divina Comédia*-, parece-me desencorajar este tipo de interpretações particulares, ou, pelo menos, diminuí-las fortemente.

¹²³ A brilhante análise de *The Waste Land* feita por Bedient, na obra já anteriormente referida, permite-me apenas referências e citações muito cautelosas, uma vez que não partilho dos pressupostos e da perspectiva da sua análise.

palavra do verso, com uma alusão ao seguinte passo de *The Parliament of Bees* (a citação é a do próprio Eliot, em nota (p. 82):

"When of the sudden, listening, you shall hear,
A noise of horns and hunting, which shall bring
Actaeon to Diana in the spring..."

Esta alusão introduz uma contraposição irónica do tempo clássico pastoril, da sua beleza e grandeza, ao tempo moderno urbano, com os seus desagradáveis ruídos mecânicos, e um panorama aparentemente generalizado de sordidez e promiscuidade nas relações homem-mulher, representado pela conhecida e paradigmática personagem de Apeneck Sweeney. Uma parte substancial da ironia infundida ao passo (v. 196-8) resulta da inteligente fidelidade ao pentâmetro iâmbico regular e rimado do original; no novo contexto, o efeito é uma simplicidade e uma leveza, mesmo inocência, que contrastam profundamente com o ritmo mais lento e elaborado dos versos anteriores, em geral mais longos e não rimados, sugestivos de uma outra profundidade e seriedade. Uma ingénua regularidade "musical" é pois frequentemente em Eliot uma estratégia irónica, distanciadora, o que sucede no passo imediatamente seguinte, referente a Mrs. Porter; é pois uma característica do génio eliotiano essa grande versatilidade "musical", que lhe possibilita uma grande variedade de tons e nuances, a expressão de uma vasta e subtil variedade de sentimentos e atitudes, como o primeiro capítulo desta dissertação pretendeu demonstrar.

O contraponto evocado pela alusão a *The Parliament of Bees* merece uma atenção mais demorada. O aludido episódio entre Diana, a virgem e pudica deusa da castidade, e Actaeon, muito embora não se insira na linha das tragédias passionais mitológicas a que alude o poema, tem um desfecho igualmente trágico:

tendo acidentalmente visto Diana banhando-se nua, o descuidado caçador Actaeon foi por ela, em salvaguarda do valor do pudor, transformado em veado e, de seguida, devorado pelos seus próprios cães. Este breve resumo é o suficiente para evidenciar a profunda, a excessiva ironia (recordando esse excesso de algum modo o tom de sátira mordaz de muitos dos poemas em quadra) resultante da aparentemente leve mas profundamente subversiva reformulação do passo por Eliot: em lugar da deusa da castidade, surge a figura de uma proprietária de bordel, sendo o imprudente Actaeon substituído pela repugnante e abjecta figura de Sweeney. Nos versos 199-200, a casta Diana, também deusa da luz da lua, encontra-se de novo com "Mrs. Porter/ And (...) her daughter", numa nova justaposição irónica do sublime¹²⁴ e do abjecto que é, aliás, muito caracteristicamente eliotiana (recorde-se, por exemplo, o título: *Sweeney Among the Nightingales*); desta estratégia resulta, em regra, o enfatizar da ausência (subliminarmente dolorosa) do sublime, e da distância (idealista) que dele nos separa, o que me parece suceder neste caso.

Ainda no verso 198, merece igualmente uma atenção especial a localização temporal: "in the spring", que suscita inevitavelmente, neste poema, uma leitura irónica. Aflori, na análise do importante início de *The Burial of the Dead*, as conotações tradicionais da primavera; embora nesse passo significativamente invertidas, é dentro dessa tradição que o início desta parte III adquire conotações de decadência civilizacional-espiritual. Assim, o par Sweeney-Mrs. Porter contraria, de uma forma, diria de novo, excessivamente irónica, as sugestões primaveris de amor, vitalidade, regeneração.

¹²⁴ O adjectivo adequa-se à virgindade e à castidade segundo a visão platónica do amor em Eliot.

Os versos dedicados a Mrs. Porter resultam da alusão a uma versão "suave" de uma canção -noutras versões, obscena-, corrente entre as tropas Australianas na 1ª Guerra Mundial. De novo, a regularidade rimática e acentual expressa um distanciamento irónico, conferindo ao passo um tom de "jingle", de uma leveza profundamente contrastante com a seriedade basilar do poema. De entre as várias versões *hard-core* generosamente fornecidas pela crítica, a que Schwarz refere (p. 168) elucida de forma particularmente clara o perigo então geralmente associado ao bordel de Mrs. Porter no Cairo: a transmissão de doenças venéreas:

"The moon shines bright on Mrs. Porter
And on her daughter;
She washes out her cunt in soda water,
And so she oughta,
To keep it clean."

Tal como surgem em *The Fire Sermon*, os versos da canção suscitam uma alusão irónica, de novo marcada, creio, por um perturbador excesso, à cerimónia religiosa da lavagem dos pés.

O caso que considero mais extremo, nesta parte, de justaposição, irónica ou não, do sublime e do abjecto (em certa medida presente logo no contraste inicial entre o universo idealizado do *Prothalamion* e o deste poema) parece-me ser o resultante da surpreendente citação de Verlaine no final da secção. A exclamação é extraída do soneto Parsifal, que remata, de forma climáctica, dando expressão ao êxtase místico experimentado pela voz poética perante a visão do cavaleiro adorando o Santo Graal, no sagrado recolhimento de uma capela, ao som de um coro de crianças; (no desfecho da demanda, a conquista da relíquia significa a

vitória espiritual do cavaleiro sobre a luxúria e a restauração da saúde e fertilidade de rei e reino). Ainda segundo a lenda do Graal, um coro de crianças acompanha igualmente o ritual da lavagem dos pés que precede o levantar da maldição sobre o reino. Assim, a justaposição deste verso, e de um ritual de purificação espiritual às práticas higiénicas (corporais!) de um sórdido bordel estabelece um contraste de um excesso irónico profundamente perturbador e dificilmente concebível.

Esta característica recorda de algum modo, como disse, o profundo sarcasmo que caracteriza as vozes poéticas dos poemas em quadra. Se é clara a profunda repugnância de Eliot relativamente ao universo sórdido de Sweeney (neste poema e, sobretudo, nos poemas em quadra que lhe são dedicados), a subversão irónica, herética, do verso de Verlaine denota ao mesmo tempo uma total descrença na possibilidade de superação dessa sordidez e promiscuidade. Incapaz de analisar devidamente o estado psicológico subjacente a estes versos e que neles de algum modo se expressa, observo apenas, de forma manifestamente impressionística, que me parece um estado dilemático extremo, dilacerante, desesperador; é porventura este estado que origina e explica a extrema fragmentaridade e a-gramaticalidade da breve secção seguinte, composta por uma sucessão de ecos, alguns deles onomatopeicos, todos extremamente a-sintácticos, do episódio mítico da violação de Filomela.

Referido com especial destaque na parte II, e aí sugerido como paradigmático de uma situação fatalmente atemporal (ou, no mínimo, persistente no presente), este mito confirma neste passo possuir um significado especial e torturante para o protagonista; é pois nos "dirty[?] ears" (p. 66) do protagonista que o canto da Filomela transfigurada, por momentos, se continua a fazer ouvir.

A secção seguinte, iniciando com dois versos que repetem o início da última secção de *The Burial of the Dead*, como que se auto-anuncia como a sequência do retrato, então iniciado, da existência numa Londres representativa da civilização urbana moderna (representatividade que se alarga em termos temporais de forma particularmente clara no seguinte passo da parte V: "Jerusalem Athens Alexandria/ Vienna London/ Unreal", p. 77). Com efeito, divergindo apenas quanto à localização temporal, este início como que sinaliza o retrato de um momento seguinte, o meio-dia, daquela existência massificada, estandardizada e rotineira, ao qual se seguirá ainda o retrato de um momento posterior, "the violet hour". Apesar de, tanto o passo relativo ao comerciante como o relativo à dactilógrafa transmitirem episódios particulares, a referida introdução idêntica insinua assim o seu carácter representativo de uma infernal existência moderna. Ao mesmo tempo, a alusão convoca para estes passos a aura infernal daquele momento anterior do poema, bem como a grotesca "naturalização" que tem lugar no seu final, elementos de algum modo subjacentes a todo o poema, mas de uma relevância particular nos passos de que me ocupo, sobretudo no relativo à dactilógrafa.

Prosseguindo com um mesmo tema, o de uma sexualidade vista como sórdida, o episódio de Mr. Eugenides (para satisfazer um determinado tipo de coerência, o antecipado pela cartomante na carta do "one-eyed merchant") tem a sua génese numa situação realmente vivida por Eliot, adquirindo, no entanto, no contexto do poema e pela maneira como é apresentado, novas camadas significativas, além do mero elemento de assédio homossexual. Southam (p. 170) nota desde logo no convite do comerciante uma paródia da lenda do Santo Graal,

na qual o "Fisher King" convida o cavaleiro da demanda para o castelo do Graal; o efeito é de um tipo já repetidamente apontado, que perpassa todo o poema: o contraste irónico entre o domínio da espiritualidade e o da sensualidade (vistos como antagónicos, mutuamente exclusivos), que tende a resultar na ênfase de uma carência, simultaneamente civilizacional e pessoal, do primeiro elemento (não passível de ser satisfeita pelo segundo).

O nome da personagem, significando em grego "de boa família", resulta igualmente irónico, dado o tom negativo imprimido ao seu convite, aliado à sua própria apresentação pessoal, no mínimo, descuidada ("Unshaven, with a pocket full of currants..., v. 210). É através desta personagem, bem como, em parte, do companheiro da dactilógrafa, que o mundo especificamente comercial contemporâneo penetra mais directamente, e de forma mais concreta, no poema, transparecendo, em ambos os casos, a visão profunda e manifestamente negativa que Eliot dele tem. Assim, a substituição da origem síria do comerciante real (=histórico) pela associação do comerciante ficcional à cidade de Smyrna poderá ter como intuito evidenciar a infame associação contemporânea da guerra aos interesses comerciais, ou económicos em geral, uma vez que a cidade de Smyrna, à altura da escrita do poema, constituía o principal motivo de uma guerra entre a Grécia e a Turquia. Paralelamente, tendo sido um importante entreposto comercial do Mundo Antigo, Smyrna evoca esse tempo, em que os comerciantes do Mediterrâneo transportavam consigo, não apenas produtos comerciais, mas mitos e cultos (nomeadamente de Attis e Mithra, que Weston associa à lenda do Graal) que difundiam pelo império Romano; o comerciante de Smyrna, na sua versão moderna, origina, assim, um novo contraste irónico do referido tipo, uma vez que

demonstra interesses de natureza exclusivamente material e sexual. O estranho termo "demotic" contribui para o alargamento temporal na leitura do passo, na medida em que, como informa Schwarz (p. 170), designa geralmente determinada forma de escrita simplificada usada no Antigo Egipto.

Em *The Aesthetics of Modernism*, Joseph Chiari observa, relativamente ao mundo moderno, que "a society whose values are money and success naturally tends to worship objects and to turn life into something mechanical and objectified. The threat to man is no longer lurking animality, as in the past, but his latent hability to be dehumanized and turned into a machine without heart, will, emotion or feeling."¹²⁵ Na secção que se segue, Eliot de modo algum exclui a "ameaça da animalidade", mas antes a alia à mecanicidade e objectificação diagnosticadas por Chiari (recorde-se a presença destas características, por exemplo, em *Rhapsody on a Windy Night* e no desumanizante olhar daquele poema), sendo o resultado redobradamente desumanizante.

Uma retórica elaborada, inspirada (nos versos 215 a 223) no início do Canto VIII do *Purgatório*, mas que deixa igualmente transparecer traços de uma retórica caracteristicamente bíblica, confere ao discurso inicial de Tirésias uma solenidade e grandiloquência, mesmo um travo épico adequados à sua sabedoria, autoridade e grandeza clássica. Na localização temporal que enceta o seu discurso, "At the violet hour" (v. 215), faz-se uso imagético de uma cor que, coerentemente, caracteriza vários passos apocalípticos de *What the Thunder Said* (v. 372, 379). Em seguida, a referência a uma anónima e representativa figura humana é feita de modo a "desmembrá-la" desumanamente em "eyes" e "back", como se de peças de uma

máquina se tratasse (uma estratégia apontada já em alguns poemas de *Prufrock and Other Observations*), prolongando-se a desumanização nos versos seguintes, na metáfora e na comparação: "when the human engine waits/ Like a taxi throbbing waiting" (v. 216-7); em ambos os casos são patentes a "objectificação" e a "mecanicidade" referidas por Chiari, que caracterizarão, de forma substancialmente mais chocante e grave (ainda) o acto sexual apresentado adiante.

Na retórica e solene auto-apresentação de Tirésias são indicadas, de forma brilhante e caracteristicamente concisa, as marcas que fazem da figura o narrador ideal do degradante episódio: a sua vivência de ambos os sexos, a abrangência da sua visão, decorrente da sua longevidade, e a sua sabedoria e dom profético (aliados, segundo uma imagética tradicional, a uma cegueira que torna o seu "ver" uma forma superior de percepção, liberta das limitações e distorções de uma visão sensorial): "I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,/ Old man with wrinkled female breasts, can see..." (v. 218-9). Além disso, Tirésias evoca imediatamente uma outra tragédia passional, associada à maldição e à infertilidade: o mito de Édipo.

Na passagem do verso 221 para o verso 222, uma transição abrupta de um universo épico de navegantes audaciosos para o universo doméstico mezinho da dactilógrafa resulta numa ironia que a construção frásica, parcialmente paralela, enfatiza: "...brings the sailor home from sea,/ The typist home at teatime...". Um laivo parodicamente grandioso ressurge fugazmente na insinuação de perigo associada à *lingerie* da dactilógrafa, desempenhando a construção sintáctica pouco habitual um importante papel no seu estabelecimento: "Out of the window

¹²⁵ Chiari, Joseph, *The Aesthetics of Modernism*, Londres, Vision Press, 1970, p. 108. Posteriores

perilously spread/ Her drying combinations touched by the sun's last rays"; porém, o tom geralmente sério do discurso de Tirésias confere, de facto, já ao conjunto de quatro versos que se inicia com aqueles dois (versos associados de forma especial por uma maior regularidade acentual e rimática) um laivo ominoso, uma subtil sensação de perigo, em certa medida semelhante à que rodeia a figura feminina na descrição de *A Game of Chess*. A natureza do perigo associado a esta "Belladonna" de classe baixa, porém, é indicada de forma consideravelmente mais directa, simples, inequívoca (contrastando com a aura misteriosa e enigmática que envolve a figura feminina anterior): através da sua roupa interior. Comida é, inevitavelmente, o outro elemento mencionado na apresentação da figura: em apenas dois versos, com característica e eficaz concisão, são mencionadas duas refeições e os preparativos para uma terceira ("The typist home at teatime, clears her breakfast, lights/ Her stove, and lays out food in tins", v. 222-3).

Antes de apresentar o elemento masculino, o extra-ordinariamente omnisciente Tirésias procede a uma nova auto-apresentação retórica, que merece um reparo: "wrinkled dugs" (v. 228) substituem agora os anteriores "wrinkled ...brests" (v. 219), introduzindo a conotação negativa de "dugs", de uma forma mais clara, uma repugnância pela fisicidade, sobretudo mais imediatamente sexual, caracteristicamente eliotiana.

O pentâmetro iâmbico rimado, na sua ortodoxia, sustenta de alguma forma a autoridade de Tirésias e do seu discurso, o sereno (de forma alguma frio ou indiferente) distanciamento relativamente ao que narra, de um modo seguro, directo e incisivo, que seria impossível da parte do protagonista; a frequente dicção

elevada, latina, contribui para o mesmo efeito. A convocação de Tirésias para a narração do passo é pois, acima de tudo, uma inteligente estratégia retórica, uma forma de estabelecer eficaz e definitivamente uma determinada visão atemporal das relações entre os sexos, que fora em *A Game of Chess* insinuada com deficiente autoridade, de uma forma ineficaz (a generalização é mais visivelmente tentada na sequência do episódio de Filomela, nomeadamente a partir de: "And still the world pursues...", p. 66); pelo contrário, a abrangência da experiência e da perspectiva de Tirésias, a sua sabedoria e grandeza clássica permitem-lhe estabelecer em definitivo uma visão fatalista e trágica das relações entre os sexos. A figura fá-lo através de um discurso desprovido das ironias, ambiguidades e subtilezas que caracterizam grande parte da escrita eliotiana, que a enriquecem abrindo-a a uma grande diversidade de leituras, o que, neste caso, porém, consistiria possivelmente numa fragilidade.

É pois inequívoco o desagrado e o desprezo, a que aderimos com facilidade, de Tirésias pela figura masculina: "...one of the low/ on whom assurance sits/ As a silk hat on a Bradford millionaire" (v. 333-4). O modesto agente imobiliário é igualmente representativo de um *ethos* barbaramente capitalista, de um individualismo canibal, alheio a escrúpulos, sendo também dirigido a esta sua faceta o desprezo e o repúdio de Tirésias e do autor. O inesperado adjectivo "carbuncular", colocado numa posição pouco usual, enfática, no seu sentido médico suscita uma repugnância que se pode dirigir, também, a esta faceta da figura. Um segundo sentido do termo, porém, no qual é aplicado em *Paradise*

*Lost*¹²⁶ à figura de Lúcifer, conforme nota Genesius Jones, comporta significações substancialmente diversas. Esta alusão, intencional e consciente ou não, introduz no episódio uma poderosa sugestão do Mal sistematicamente associado em Eliot ao sexo. (Nesta linha, Schwarz acresce uma importante camada significativa ao verso final da secção ("...gropes his way, finding the stairs unlit...", v. 248): "the clerk descends, symbolically as Satan, back into the dark pit of hell" (p. 178) -um paralelo particularmente coerente num poema em que se mantém constantemente, a um nível profundo, o paralelo entre a existência urbana moderna e o tormento infernal, estabelecido desde logo no final da parte I, ou, noutra perspectiva, no início da viagem).

De modo caracteristicamente económico e incisivo, efectua-se assim, nos quatro primeiros versos, uma apresentação completa da figura masculina; o seu comportamento posterior, egoísta e predatório ("he assaults at once", v. 239), mecânico, sem afecto nem escrúpulos, surge como coerente.

Uma espécie de comentário, calmo mas amargurado, da parte de Tirésias relativamente à entristecedora cena de desumana mecanicidade e violência silenciosa surge em seguida (entre parêntesis), com importantes efeitos: a referência a Tebas e ao Hades, elementos de uma mitologia remota no tempo, reafirmam, algo subliminarmente, a abrangência da visão e da experiência de Tirésias, reforçando a autoridade das suas palavras; a menção de Tebas evoca

¹²⁶ Refiro-me ao passo "his head/ Crested aloft, and Carbuncular his eyes", 9:499-500, citado em Schwarz, *op. cit.*, p. 176. O sentido subjacente a esta utilização figurada do termo é, tal como indicado por *The Oxford Universal Dictionary Illustrated: an Illustrated Edition of the Shorter Oxford English Dictionary*, (C.T. Onions, ed.), Oxford, Int. Learning Systems Corp. Limit., 1970, vol. 1, p. 264: "A name of various precious stones of a red or fiery colour; anciently of sapphires, spinels or rubies, and garnets...".

também, naturalmente, o mito de Édipo, com um significado potencialmente exemplar relativamente ao conjunto do poema.

Esta actualização moderna do mito de Filomela (em que o canto do rouxinol é ironicamente substituído pela música do gramofone, este último um testemunho irónico de um avanço tecnológico e alegado avanço civilizacional contradito pela permanência generalizada da violência e humilhação sexuais e pela panorâmica espiritualmente deserta que é o poema) não resulta, no entanto, verdadeiramente trágica; a natureza anti-heróica das personagens, obviamente, impossibilita-o. Como toda a existência moderna tal como é apresentada no poema, também a dor da humilhação, da violentação do amor-próprio da Filomela moderna parecem anestesiadas numa existência irreflectida e passiva (o que é sugerido ironicamente: "Her brain allows one half-formed thought to pass...", v. 251), desumanamente rotineira, mecânica ("She smooths her hair with automatic hand", v. 255) e fútil, enfim, uma existência anestesiada por um *ennui* omnipresente. Assim, na alusão a *The Vicar of Wakefield*, a voz poética parece por momentos denotar uma triste consciência da desumana exploração e degradação do acto, que a própria vítima não demonstra ter; (a canção aludida, em que Olivia expressa a dor e a desolação decorrentes da consciência da sua humilhação, possui inclusivamente ressonâncias trágicas: "When lovely woman stoops to folly/ And finds too late that men betray/ What charm can soothe her melancholy,/ What art can wash her guilt away?/ The only art her guilt to cover,/ To hide her shame from every eye,/ To give repentance to her lover/ And wring his bosom -is to die."¹²⁷). Contrariando porém as expectativas levantadas pela alusão, os versos que se lhe seguem retratam uma

indiferente normalidade doméstica, resultando por isso a alusão, acima de tudo, num contraste irônico entre um tempo e uma existência à qual determinados sentimentos e valores conferiam sentido (e uma certa grandeza) e a pequenez de uma existência moderna mecânica, vegetativa, esvaziada de humanidade e de sentido. Alguma "culpa" (para citar a canção de Olívia) é, no entanto, atribuída no poema, justamente ou não, à dactilógrafa, sobretudo através de uma subtil aproximação à paradigmática, irresistível e fatalmente sensual figura feminina da descrição inicial de *A Game of Chess*: a postura comum de se pentearem frente ao espelho - a mera fisicidade feminina, possivelmente pelo apelo que pode suscitar num homem, é em Eliot condenável. Ao mesmo tempo, a aproximação tem o importante efeito de, de alguma forma, alinhar a violentação da dactilógrafa na panorâmica atemporal estabelecida na parte II, envolvendo assim numa fatalista inevitabilidade -de algum modo branqueadora- o episódio moderno. (Note-se a "megalomania", em termos ideológicos, eliotiana: transforma uma experiência pessoal traumática numa supostamente imemorial e natural, ainda que trágica, ordem das coisas).

Bedient considera todo o discurso entre os versos 249 e 256 pertencente a Tirésias. Na minha opinião, porém, a voz do protagonista vai emergindo progressivamente (por outras palavras, a máscara de Tirésias é progressivamente abandonada) à medida que o universo narrado vai retornando a uma normalidade minimamente suportável (para o protagonista); esta sensação deriva sobretudo do surgimento no discurso, sobretudo a partir da alusão ao romance, de subtilezas,

¹²⁷ Citado em Southam, p. 174-5.

ironias -e o próprio método alusivo- que caracterizam grande parte do discurso do protagonista e são muito menos recorrentes e marcantes no discurso de Tirésias.

A secção seguinte inicia com uma nova citação de um mesmo passo de *The Tempest*, passo que, repetidamente aludido, começa a adquirir no poema, embora subtilmente, uma relevância incontornável. Trata-se do passo em que Ferdinand, chorando a presumível morte do pai, é consolado pela canção de Ariel, que o informa, em termos misteriosos, porque do domínio do fantástico, que se tratou, não de morte, mas de uma "sea-change/ Into something rich and strange"¹²⁸; (já no início desta parte do poema, a anterior alusão a este passo da peça encontrava-se associada a uma percepção embrionária, da parte do protagonista, de duas noções de morte (*vide* p. 141-2).

Neste passo do poema, tal como sucede a Ferdinand na peça, o verso surge associado, ou inicia, um passo em que o protagonista demonstra um relativo e muito extra-ordinário bem-estar, um consolo derivado sobretudo de estímulos estéticos (a música do bandolim, a beleza clássica da igreja de Magnus Martyr), fazendo recordar passos raros de evasão (como é a natureza do passo de que me ocupo) na poesia eliotiana anterior.¹²⁹ Tal como sucedia no passo em que surge a anterior alusão à peça, também aqui o elemento peixe (que observei na interpretação daquele passo ser tradicionalmente simbólico de um "alimento" espiritual) assume uma importância especial, enfatizada pelo recurso, pouco usual, ao termo "fishmen" (v. 263) em lugar do habitual "fishermen"; no termo

¹²⁸ William Shakespeare, *The Tempest*, (Ann Barton, ed.) Harmondsworth, Penguin, 1996, p. 78.

¹²⁹ Refiro-me especialmente ao passo de *Portrait of a Lady*: "Except when a street-piano, mechanical and tired/ Reiterates some worn-out common song", que apresenta, tal como o passo de *The Waste Land*, o elemento "arte" como de alguma forma paliativo.

escolhido, o sentido de actividade física (e comercial) resulta algo apagado, bem como, em consequência, a materialidade do peixe (=algo que é pescado), consistindo assim num termo mais aberto a conotações de outra natureza, neste caso, espiritual; com efeito, neste poema (e segundo uma remota tradição que passa pela Demanda do Santo Graal), pescar é sobretudo uma postura simbólica de uma demanda espiritual.

Esta paliativa deambulação imaginativa do protagonista dá lugar a um retorno ao Tamisa e às múltiplas evocações que o imemorial rio suscita, naquilo que o autor indica ser uma canção das "filhas do Tamisa". Esta própria indicação remete-nos para o início desta parte, para o contraponto irónico aí estabelecido entre o universo clássico, belo e harmonioso (a nível civilizacional, como natural) do *Prothalamion* e a modernidade. Também neste final de *The Fire Sermon*, a imagem profundamente negativa, desagradável, de um rio transpirando óleo e alcatrão (as marcas de fisicidade em Eliot, mesmo em sentido literal, resultam, em regra, profundamente desagradáveis e degradantes) contrasta com a "Christal Flood" enfeitada por flores, lançadas em celebração de um casamento no poema anterior. Neste contraste entre dois poemas enquanto espelhos civilizacionais, o poluído Tamisa moderno espelha não apenas uma civilização industrial em desarmonia com a natureza, mas sobretudo uma "poluição" moral: as modernas filhas do Tamisa, em nova alusão subversiva a Spenser, e nos antípodas da felicidade que rodeia no seu poema, justamente ou não, o prospecto do casamento, fornecem testemunhos de sofrimento intenso, provocado por relações traumáticas (os dois primeiros testemunhos centram-se, como é característico do poema, em relações mais concretamente sexuais). A alusão, indicada nas notas, a *O Crepúsculo*

dos Deuses e o paralelo às filhas do Reno daí decorrente, acrescentam uma camada significativa igualmente dominada pelo sofrimento e violentação, uma vez que o roubo do ouro do Reno significa para as figuras de algum modo uma espécie de violação; o seu lamento, como que em refrão, confere à canção uma nota de especial melancolia. (Também este paralelo contribui para a pretendida universalização de uma mensagem que é particularmente central em *The Fire Sermon*).

A cor negra do Tamisa moderno (a que se acresce a textura repugnante, viscosa e pastosa do óleo e do alcatrão, respectivamente), aliada ao vermelho (cores de Lúcifer, infernais) das velas (mesmo quando aparentemente favorecido pelo dourado, na embarcação régia), contrastam vivamente com o variado mas suave colorido natural das margens do Tamisa em Spenser, e, mais ainda, com a enfatizada brancura dos cisnes, simbólica de uma (problemática) "pureza" virginal das noivas.

Um recuo no tempo que o imemorial rio, por si só, suscita, conduz-nos a um aparente idílio amoroso, vivido em idêntico cenário alguns séculos atrás, entre a "rainha virgem" e Leicester; na realidade, tratava-se de uma mera artimanha política, uma relação tão desprovida de afecto quanto todo o resto da desoladora paisagem do poema. Uma vez que ambas as figuras pertencem ao universo do *Prothalamion* (são mencionadas no poema), este passo questiona de algum modo esse tempo, que é, noutros momentos de *The Fire Sermon*, evocado com alguma nostalgia.

A profunda subjectividade e emotividade dos testemunhos individuais das filhas do Tamisa traduzem-se numa linguagem profundamente elíptica e críptica,

ela própria a expressão eloquente do seu sofrimento extremo. A alusão danteana indicada por Eliot relativamente ao verso 293, potencia e investe de um outro significado o tormento da figura, através do paralelo ao *Purgatório*, ao mesmo tempo que introduz uma história de assassinato conjugal¹³⁰, de óbvia relevância para o poema, em especial para esta parte; porém, no mesmo testemunho, não resulta menos enriquecedora a evocação (igualmente danteana) da última secção de *The Burial of the Dead*: "I had not thought death had *undone* so many" (v. 63, it. meu) (= "...Richmond and Kew/ *Undid* me...", v. 293-4, it. meu) - desta associação resulta pois uma poderosa evocação de uma atmosfera e de um tormento infernais, e, não menos importante, uma clara ligação do sexo ao Mal e à condenação eterna.

Os dois primeiros depoimentos, tal como as duas últimas secções de *A Game of Chess*, sugerem a abrangência, a nível social, da situação de sofrimento das modernas ninfas do Tamisa, tornadas representativas de uma cultura: a primeira ninfa é transformada numa mulher de classe-média (o que é indicado pela residência em Highbury), e a segunda, numa mulher da classe trabalhadora, dada a sua residência em Moorgate, um bairro londrino pobre e degradado.

No terceiro testemunho, a localização¹³¹, sobretudo, faz-nos vislumbrar o próprio Eliot expressando, desta feita através da *persona* feminina, o sofrimento e desorientação pessoais resultantes do falhanço da relação com Vivien, falhanço em que o elemento sexual terá provavelmente tido um peso considerável. Na

¹³⁰ A figura histórica a cujo discurso se alude, Pia Tolomei, foi mandada assassinar por seu próprio marido.

¹³¹ Como é sabido, em 1921 Eliot passou um mês em repouso nesta instância à beira-Tamisa, na sequência de um esgotamento nervoso.

enigmática imagem que constitui o verso 303 surge um elemento corpóreo marcado pela decadência e sujidade, o que em Eliot é frequentemente sugestivo de sordidez e promiscuidade, sugestões que resultam coerentes neste passo. Os versos seguintes, considerados geralmente, sem uma fundamentação convincente, inspirados em determinado passo de *Heart of Darkness*, numa leitura, de novo, mais imagista, sugerem penosos sentimentos simultaneamente de carência e desesperança. A sugestão de despojamento nestes versos, à qual ecos bíblicos (sobretudo na expressão "My people" e no conceito de humildade) conferem uma outra seriedade e amplitude, pode ser vista como uma ponte com os versos finais desta parte, como uma antecipação da importante mensagem ascética neles expressa através de alusões de natureza religiosa.

Com efeito, é com alusões às *Confissões* de Sto. Agostinho e ao *Sermão do Fogo* de Buda que esta terceira parte encerra, sugerindo, em ambos os casos, a febril repetição, a grande fragmentaridade e gramaticalidade muito incipiente (não se faz uso, inclusive, de pontuação) um estado de profunda agonia.

Numa leitura rigorosa relativamente às religiões a que se alude, considerar-se-ia que na alusão ao sermão Budista (v. 308, 311) estaria em jogo uma agonia resultante da ligação ao ilusório mundo da materialidade e da aparência, enquanto que na alusão ao texto da tradição cristã (v. 307, 309-10) estaria em jogo mais estritamente o desejo "carnal", o cerne do "desvio" e da conversão agostinianas; no contexto do poema, no entanto, e porque a imagem do fogo, na tradição ocidental, é também imbuída de um significado mais especificamente sexual, creio que este segundo sentido domina o dilema e a agonia do protagonista, que expressa

já aqui, e não apenas no final do poema, o desejo e a necessidade prementes de pacificação: "O Lord Thou pluckest me out".

Vários autores interpretam o *decrecendo* métrico do final desta parte como a expressão de uma progressiva acalmia; Kearns, por exemplo, coloca-o em paralelo ao efeito prático resultante do sermão de Buda: a libertação do mundo material e da prisão do "eu" que proporciona. Porém, neste momento do poema, imediatamente após o intenso sofrimento que impregna as falas das filhas do Tamisa, parece-me mais acertado interpretar esse *decrecendo* como a expressão de um colapso resultante da insustentável agonia que marca intensamente o fim desta parte III.

Relativamente às fontes alusivas deste final, Eliot vinca nas "Notas": "the collocation of these two representatives of eastern and western asceticism, as the culmination of this part of the poem, is not an accident" (p. 84); (note-se, de novo, a megalómana abrangência que Eliot pretende imprimir à mensagem que veicula, e que decorre de uma experiência pessoal). De facto, este culminar, ou talvez vislumbrar de uma resolução ascética, é um primeiro (e confuso, doloroso, periclitante) ponto de chegada no poema. Uma tentativa de abordagem global, a determinado nível de abstracção, de todo o poema até *Death by Water*, evidencia pois um determinado percurso, que obedece a uma determinada lógica; resulta a sensação de que *The Waste Land* ameaça tornar-se num "Fire Sermon" do século vinte, por um T. S. Eliot ainda ateu, mas que assume já, subliminar e inconscientemente, uma atitude profética que virá a assumir mais despudoradamente alguns anos após a escrita deste poema.

Com efeito, a demonstração de uma perigosidade e de uma fatalista tragicidade intrínsecas ao "amor carnal" constitui a mensagem mais importante do poema até *Death by Water*; (que "o que Tirésias presencia é a essência do poema" é facilmente demonstrável por características da estruturação do próprio poema). Logo no seu início, o conflito com o sensual-sexual é introduzido pelo protagonista, numa parte I que, no entanto, funciona sobretudo como uma introdução a uma demanda, ou, se quisermos, introdução a uma didáctica "descida aos infernos" da era moderna. Na conclusão desta parte I, uma grotesca redução do Humano ao Natural, que se vem a revelar, no conjunto do poema, característica da existência moderna, resulta profundamente impressionante e inquietante. O início descritivo da segunda parte apresenta, de modo fundamentado, a perigosidade da sexualidade, numa panorâmica mítica e histórica de tragédias passionais; tenta-se, a partir do mito de Filomela, sugerir uma generalização e um prolongamento da situação até ao tempo presente, que me parece resultar, no entanto, incipiente. Na parte III, porém (cujo título é desde logo duplamente elucidativo: do tema, "lúxuria"; do modo: subtil e engenhosamente moralizante), uma figura de incontestável autoridade apresenta, de uma forma cruamente realista e definitiva a violência, a desumanidade, enfim, o Mal intrínseco ao "amor carnal", num ponto climático do poema. Antes, porém, no início desta parte, estabelecera-se a importante associação entre sexo e morte, aliados a um antagonismo corpo-transcendência espiritual; a parte termina, após aquele ponto climático, com testemunhos de vítimas, plenos de emotividade e de sofrimento, na primeira pessoa.

O materialismo-sensualismo onnipresente, aliado, sempre, a um vazio de humanidade e de espiritualidade, suscita da parte do protagonista um doloroso repúdio, expresso repetidamente mediante estratégias diversas. Passos raros e fugidios de meditação sobre a morte, ou sobre diferentes sentidos do conceito (tratar-se-á, no fundo, da ténue percepção da existência moderna como uma morte em-vida?) constituem uma "contra-corrente" que irá desembocar na visão-iluminação representada alegoricamente por, justamente, *Death by Water*.

O título da parte IV anuncia (demasiado?) prontamente um suposto cumprimento da previsão de Madame Sosostris, com rigorosa fidelidade aos termos em que a formulou, desprovidos das subtilezas e ambiguidades muito características do ideolecto eliotiano.

O tom desta breve parte, aliás, é de uma objectividade e neutralidade (à excepção, em parte, da estrofe final) excepcionais no poema: as duas primeiras estrofes são sobretudo friamente informativas sobre o afogamento de Phlebas-o protagonista; a natureza imagética, em determinado momento alusiva de grande parte da linguagem desta parte, porém, bem como a sua localização ante-final num poema profundamente complexo, cuja linguagem é um espesso e intrincado feixe de múltiplas camadas e potencialidades significativas, exige uma atenção especial.

Nos segundo e terceiro versos, que se seguem a um termo-chave, "Forgot" (v. 313), e apresentam consequências de um alegado afogamento, as expressões "cry of gulls", "deap sea swell" e "profit and loss" (aliás ritmicamente associadas) surgem, individualmente, como representativas de algo mais vasto, de que essa morte libertou Phlebas. Se a última expressão, estandardizada, se refere muito claramente ao mundo comercial (provavelmente profissional, para o navegante), a

primeira suscita evocações autobiográficas -a excitação sensorial experimentada pelo jovem Eliot em incursões marítimas pela costa da Nova Inglaterra-, sugerindo assim dizer respeito à vida dos sentidos (talvez aliada a uma sugestão de logro na palavra *gull*, que significa, como verbo, "enganar", "ludibriar"); "the deep sea swell", finalmente, sugere conotações mais especificamente sexuais. Tudo isto o protagonista terá esquecido, palavra que evoca imediatamente o seu próprio discurso no início do poema, onde, exactamente através do mesmo conceito, na expressão "forgetful snow" (V. 6), expressava a ânsia de libertação do apelo da Vida, representado pela sensual natureza primaveril; insinua-se pois que essa ansiada libertação teve agora lugar. O conceito do esquecimento assume, aliás, a partir deste poema uma relevância muito especial na poesia e na ideologia eliotianas, recorrendo com particular frequência em *Ash-Wednesday*¹³², justamente na expressão de uma ansiada mas difícil e torturada libertação da dimensão material-sensual.

Na segunda estrofe, explorando-se inteligentemente a crença de que no momento anterior à morte se revê toda uma vida, sobrepõe-se subtilmente à alegada morte um fenómeno diferente - uma "sea-change", antecipada no poema em sucessivas alusões a um mesmo passo de *The Tempest*, conforme notei-, sem que o primeiro sentido, literal, de morte seja de algum modo afectado, resultando assim uma rica e muito importante ambiguidade. Simultaneamente, a antecipada e enigmática noção de "sea-change" adopta aqui contornos mais precisos: sugere-se

¹³²*Ash-Wednesday* situa-se na continuação de *The Waste Land* a vários níveis: é o percurso purgatorial que se segue à descida aos infernos, tanto em termos ideológicos como a nível estilístico, uma vez que nele prossegue uma "actualização" da *Divina Comédia* iniciada em *The Waste Land*.

uma revisão, reavaliação da existência pessoal, possivelmente conducente a uma visão do mundo diferente e a uma nova atitude perante a vida.

As anteriores alusões à "sea-change" cantada por Ariel, além de surgirem sistematicamente em paralelo à noção de morte, surgiam em regra aliadas a uma imagética de pesca, sugestiva de uma demanda espiritual, em passos de extrema fugacidade, porque "glimpses of truth", vislumbres de uma dimensão superior, à qual se tem, segundo a filosofia bradleyana, esse tipo de acesso, excepcional e momentâneo. Esses momentos culminam pois na "iluminação-iniciação" que esta parte ante-final alegoricamente representa. Parece-me importante notar que a imagem do "whirlpool" é frequentemente usada no modernismo relativamente a uma forma diferente (em regra considerada superior), irracional, emotiva, de conhecimento, tal como sucede no seguinte excerto de *Apocalypse* de Lawrence: "A completed thought was the plumbing of a depth, like a whirlpool, of emotional awareness, and at the depth of the whirlpool of emotion the resolve formed".¹³³

É pois desde logo poderosamente sugerido que esta parte representa uma mudança para o protagonista-Phlebas, no sentido de uma certa pacificação. O elemento água, surgindo após o elemento fogo, presente no próprio título da parte anterior e imageticamente representativo de um estado atormentado, sugere só por si de algum modo uma certa acalmia ou pacificação. Ao mesmo tempo, encarada tradicionalmente como um elemento purificador e regenerador, a água, que agora surge na sequência de uma panorâmica de sordidez generalizada (e, apenas alguns versos atrás, dolorosamente patente num passo autobiográfico), aliada a uma imagética basilar de secura e esterilidade, sugere, também aqui, algum tipo ou

¹³³ Citado em Underhill, Hugh, *op. cit.*, p. 2.

possibilidade de regeneração. *Grosso modo*, é esse o sentido que assume em antigos mitos de fertilidade, nos quais rituais de afogamento de efígies de deuses são um garante de regeneração, natural e espiritual; Eliot utiliza, aliás como ele próprio afirma, essa componente mítica neste poema sobretudo como estruturante do mesmo - nessa linha, esta quarta parte corresponde justamente ao momento do referido sacrifício ritual, abrindo assim o prospecto de uma regeneração futura.

É importante vincar o significado espiritual desses mitos antigos (que Eliot, aliás, associa no poema à lenda do Santo Graal, narrativa arquetípica de uma demanda espiritual); Moody vinca com clareza esse significado no seguinte passo: "the inner purpose of the rites was to initiate the soul, through a process of trial and purgation, into a higher state of existence. As much as the cult of Christ, the cults of the hanged, buried or drowned gods contained, within any overt wish for fulfilment in this life, a deeper desire to pass beyond it." O autor acrescenta, referindo-se a *The Waste Land*: "such a *rite de passage* is just what the poet is seeking" (p. 83-4).

No seguimento desta leitura dos antigos rituais (e da breve referência ao poema), interpreto esta parte do poema como a representação alegórica de um crescimento espiritual, decorrente de uma iluminação, noutras palavras, um avanço na "espiral epistemológica" bradleyana.

O elemento água dominante nesta parte evoca de forma relativamente imediata o baptismo, também ele um ritual de iniciação. Além disso, vários autores apontam interessantes sugestões evocadas pela designação "Phlebas, the Phoenician", que se inserem na linha da minha interpretação. Assim, Ward

observa que "'Phoenician', while evoking all the restless travelling of the great traders of the ancient world, suggests also the bird of rebirth, the Phoenix"¹³⁴; Southam, por seu turno, sugere como fonte de inspiração para a designação o título do mais importante diálogo de Platão sobre o prazer: *Philebas* - a sugestão parece-me coerente com o poema, tanto o assunto como o autor são de uma relevância central não apenas nesta obra, mas no pensamento eliotiano em geral.

É próprio das iniciações, conforme indica a citação de Moody acima -e a Demanda do Graal é disso exemplo-, a interposição de um teste, que o candidato terá de superar como condição da mesma. A última estrofe de *Death by Water* parece-me ser exactamente isso.

Com efeito, o epitáfio que remata esta parte é surpreendente a vários níveis: primeiro, pelo lamento implícito da morte interpretada como física de Phlebas, que entra em total contradição com a visão da existência (moderna) expressa no poema. Esta é pois apresentada como agonizante, vazia de sentido porque vazia de espiritualidade, comparada inclusivamente ao eterno tormento infernal, sugerindo poderosamente desde logo a impressionante e paradigmática imagem da Sibila agonizante, ser preferível a morte. Esta visão subjaz subliminarmente à primeira estrofe desta mesma parte, talvez de forma mais imediata no uso irónico da expressão padronizada "the profit and loss" (que agora se supera).

Ao mesmo tempo, a valorização do aspecto físico, da sacrificada beleza do navegante ("who was once handsome and tall as you"¹³⁵) entra em total

¹³⁴ Ward, David, *T. S. Eliot Between two Worlds*, Londres e Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973, p.120.

¹³⁵ Estas características físicas constam entre as razões que levam Schwarz a propor uma muito coerente identificação de Phlebas com o próprio Eliot. *Op. cit.*, p. 195-6.

contradição com o desagrado, mesmo repugnância, patente na poesia eliotiana relativamente ao material-corporal-natural, aliada a uma aspiração quimérica e doentia a uma espiritualidade drasticamente (desumanamente) imaterial.¹³⁶

Por fim, o tom epigramático da estrofe final resulta totalmente incoerente neste poema (e neste poeta, nesta fase); ele contradiz, de forma flagrante, uma outra mensagem fundamental do poema: a afirmação das radicais limitações epistemológicas humanas, presente de forma algo dispersa no poema: "you know only/ A heap of broken images", (p. 63), "Do/ You know nothing? Do you see nothing? Do you remember/ Nothing?", (p. 67), "I can connect/ Nothing with nothing" (p.74), etc., etc.

Em conclusão, a última estrofe da parte IV, de algum modo simétrica relativamente ao passo de Madame Sosostriis (um no início, o outro na conclusão da viagem, ambos apelam a dois níveis fundamentalmente diversos de leitura, e de sabedoria), é o teste posto ao leitor pela experiência de iniciação em que consiste potencialmente (também para ele) o poema. Uma adesão ao epitáfio significa uma concordância com a atitude (e a ignorância) de Madame Sosostriis, que alertava: "Fear death by water" - uma interpretação do acontecimento como uma morte física e o seu lamento, ou seja, uma percepção ao nível da dimensão da aparência, do "tempo"; a leitura irónica do epitáfio, como expressão de um erróneo apego a uma existência que se sabe ilusória, vazia, sem-sentido (representada na primeira

¹³⁶ A referida interpretação proposta por Miller obriga-nos a conceder que essa repugnância pelo corporal surge sobretudo associada a uma (real ou potencial) sexualidade heterossexual, o que, de facto, não sucede neste passo. Há que recordar, no entanto, situações alheias a uma sexualidade heterossexual nas quais se verifica igualmente uma atitude problemática relativamente à corporalidade- é o que sucede, por exemplo, na representação grotesca de um cadáver humano no final da parte I. Além disso, Phlebas identifica-se com o próprio protagonista, segundo um fio de associações que evidenciei, impossibilitando assim a tentadora interpretação da personagem como representativa de um possível amante do protagonista (=poeta?). nomeadamente de Jean Verdenal.

estrofe pelas três expressões comentadas), é a prova da ascensão a um nível superior de conhecimento, em termos bradleyanos. Southam (p. 184) aponta uma interessante e irônica ambiguidade na palavra "wheel", denotativa do leme do "barco" da vida e simultaneamente evocativa do *samsara*, a prisão no ciclo de nascimentos e renascimentos ditados pelo *karma* na filosofia Budista, do qual se conquista a libertação através do verdadeiro conhecimento, que implica uma disciplina austera. Consiste pois numa outra forma de sugerir, no fundo, a circunscrição à dimensão do "tempo" daqueles que ingenuamente aderem ao epitáfio.

A diferença entre uma e outra existência, ambas, naturalmente, no nível da aparência, é expressa, como sempre, da melhor maneira, em *Four Quartets*: "Attachment to self and to things and to persons, detachment/ From self and from things and from persons" (LG, p. 219); em alternativa, e em termos não-literários, o seguinte passo de Chiari acerca da modernidade é igualmente esclarecedor: "Deprived of transcendence, man lives on the verge of the abyss, (...) and unless he is made of a very stern fibre and endowed with a great sense of responsibility towards his fellow men and towards himself, he can only indulge in a continuously distracting search for facile happiness of a materialistic or sensuous nature rather than of a spiritual nature" (*op. cit.*, p. 95).

A última parte de *The Waste Land* é toda ela caracterizada por uma grande intensidade emotiva; a hipótese, frequentemente defendida, de ter sido composta num estado febril, alucinado, a confirmar-se, poderá, em parte, explicá-lo. Ela inicia pois num tom que denuncia um tormento interior e uma agonia profundos, para o estabelecimento dos quais contribui desde logo uma construção anafórica

inédita, que Eliot viria a reutilizar e desenvolver em poemas posteriores ("Because I do not hope to turn again/ Because I do not hope/ Because I do not hope to turn", *Ash-Wednesday*, p. 95), e da qual deriva uma nova intensidade emotiva. No início de *What the Thunder Said*, é toda uma estratégia de repetição, de insistência, que estabelece o referido tom atormentado: a nível de ritmo, paralelismos métricos e acentuais, particularmente nos versos 322-3, produzem um efeito de inquietação continuado no verso seguinte, diverso a nível métrico, mas aproximado do primeiro verso pela rima, sendo, aliás, os três primeiros versos aproximados por uma terminação em dissílabos graves com terminação sibilante idêntica: *ces, ens, ces*. Para o estabelecimento do *corroer* interior contribui em seguida uma insistência acentual poderosa: "The shouting and the crying/ Prison and palace and reverberation..." (v. 325-6), abrandando a tensão ligeiramente no verso 327, mais espalhado. A estes efeitos alia-se a vividez de palavras e expressões ("torchlight red", "sweaty faces", "frosty silence") simultaneamente precisas, económicas e poderosamente sugestivas, em versos de uma concentração críptica, mas de intensa vividez e sugestividade (nas palavras de Bedient, de uma "cinematic vividness", p. 166).

Os seis primeiros versos apontam pois com atormentada insistência para um acontecimento anterior (ou uma sucessão de anteriores acontecimentos) grave, tremendo, determinante: a "iluminação-iniciação" representada alegoricamente pela parte IV; "He who was living is now dead" (v. 328) esclarece finalmente, de forma económica e incisiva, o acontecimento introduzido de forma tão perturbada/ora. Neste passo inicial, de um pendor alegórico, ao sacrifício ritual dos antigos mitos de fertilidade alia-se, obviamente, a morte igualmente sacrificial e

redentora de Cristo, numa confluência de dois importantes fios imagéticos do poema (o elemento cristão está sobretudo presente através do fio da demanda do Graal), própria de uma parte final: "reverberation/ Of thunder of spring over distant mountains..."- Mateus relata um abalo da terra no momento da morte de Cristo (xxvii, 51)- "...He who was living is now dead".

Da indicação de Eliot nas notas (acerca da inspiração no episódio bíblico dos discípulos de Emaús) resulta naturalmente uma elucidação do passo, de um tipo mais intelectual e pormenorizado¹³⁷; grande parte do efeito deste início, porém, deve-se a elementos de outra ordem, conforme tentei demonstrar: mesmo na ignorância das alusões, o passo transmite poderosamente o intenso tormento decorrente da perturbadora, dolorosa e traumática consciencialização do sem-sentido da existência, alegoricamente representada na parte anterior.

O uso imagético, em certa medida alegórico, da morte de Cristo resulta particularmente apropriado à veiculação da "iniciação" na mundivisão niilista modernista em que desembocou a "viagem" em que consistem as três primeiras partes do poema (que demonstrou vazia uma existência generalizada reduzida ao material-sensual); do ponto de vista da história cultural, com efeito, esta mundivisão decorre, em grande parte, da "morte de Cristo" nietzscheana, do ruir da referência em que consistia o cristianismo, do sentido que ele conferia à vida, e

¹³⁷ Para a elucidação pormenorizada da presença desta e de outras alusões na primeira estrofe da parte V, recorro a Matthiessen (op. cit, p. 38): "Reminiscence here is not only of the final scenes in the life of Christ and of the gnawing bafflement of his disciples before his appearance at Emmaus. The vigil of silence and the agony of spiritual struggle are not limited to one garden; they belong to the perilous quest of Parsival or Galahad as well. The 'shouting and the crying' re-echo not only from the mob that thronged Jerusalem at the time of the Crucifixion, but also, as is made clearer in ensuing lines, from the 'hordes swarming over endless plains' in revolt in contemporary Russia. In the 'thunder of spring over distant mountains' there is likewise a hint of the vegetation myths, of the approaching rebirth of the parched dead land through the life-giving rain. Thus he who 'is now dead' is not Christ alone, but the slain Vegetation God; he is Adonis and Osiris and Orpheus."

à morte. Assim, o estado de infernal e lenta morte-em-vida que se observava, e lamentava, de uma perspectiva exterior, no início da terceira secção de *The Burial of the Dead* (=no início da "viagem") é agora expresso em termos que incluem o falante: "We who were living are now dying/ With a little patience." Chamemos a esta primeira aprendizagem a consciencialização de que "life is death", apropriando uma afirmação de Sweeney em *Fragment of an Agon* (p. 135). Esta afirmação exemplifica um importante uso imagético das noções de "vida" e "morte" que recorre na poesia eliotiana a partir deste poema, e que quase inverte de forma paradoxal os seus sentidos, de um modo simultaneamente muito pessoal e profundamente marcado por Bradley (os conceitos de "aparência" e "realidade"), e fatalmente próxima do cristianismo a que Eliot se converte oficialmente em 1927; *grosso modo*, "morte" passa a designar uma existência circunscrita ao natural-material-sensual, enquanto que "vida" passa a dizer respeito a uma existência na qual, idealmente, o espiritual transcende aquela dimensão. É pois nesta linha imagética que leio os últimos versos da primeira estrofe de *What the Thunder Said*: "We who were living are now dying...", porque cientes de que aquilo a que chamavam vida é na realidade morte; "With a little patience" expressa talvez já, embrionariamente e com amarga ironia, uma impaciência por transcender a morte-em-vida que se aprofundará grandemente na poesia eliotiana posterior, no sentido da atitude perante a existência e a sua desvalorização expressa no final de *Burnt Norton*: "Ridiculous the waste sad time/ Stretching before and after." (p. 195).

De seguida, na "water-dripping song", apresenta-se o vazio e o sem-sentido da existência moderna através da imagética com que fora anunciada profeticamente em *The Burial of the Dead* por uma figura de superior autoridade; a canção consiste, assim, na demonstração definitiva e inequívoca da aprendizagem efectuada, da iniciação. Em 1923, numa carta dirigida a Ford Madox Ford, Eliot demonstra de algum modo conferir uma especial importância a esta canção, na afirmação, a seu respeito: "There are (...) about 30 good lines in *The Waste Land*. (...) The rest is ephemeral."¹³⁸ Ser a expressão imediata, na sua segunda parte, extra-ordinariamente lírica, de uma carência espiritual basilar no poema e possivelmente determinante na sua génese, pode ser uma das razões que justificam esta afirmação. Relativamente ao passo profético que antecipa a canção, o facto de agora surgir de uma voz pertencente ao "deserto" mundo contemporâneo, implica naturalmente um tom muito diverso.

Assim, uma ânsia de água-vida-espírito é pois expressa, além da formulação mais convencional e óbvia ("If there were water...", repetida de forma intensificada: "If there were *only* water...", it. meu), pela menção repetida, insistente de ambos os elementos (de graves ressonâncias bíblicas), "rock" e "water"; numa certa intensificação emotiva, na segunda metade da estrofe surgem imagens poderosas, de intenso tormento, sobretudo físico: "Sweat is dry and feet are in the sand/ (...) Here one can neither stand nor lie nor sit" e de doença e morte: "Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit"¹³⁹, que expressam um sentimento de desesperada agonia.

¹³⁸ Referido em Miller, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁹ Note-se a recorrência com que Eliot usa elementos da corporalidade humana na expressão imagética de doença, falta de vitalidade, esterilidade e repugnância não-humanas; fazia-o apenas um pouco atrás: "The river sweats/ Oil and tar..." (v. 266-7).

A ânsia é intensificada na segunda parte da canção, na qual a insistência da repetição resulta vincada pela diminuição do comprimento dos versos, que dispensam a pontuação.

Talvez se relacione igualmente com a observação de Eliot citada acima, o facto desta canção reunir os dois pólos imagéticos-ideológicos do poema e do idealismo eliotiano: a realidade moderna apresentada como infernal, a quimera ideal, o Absoluto, representado (de novo) num fugaz vislumbre edénico: "...sound of water over a rock/ Where the hermit-thrush sings in the pine trees/ Drip drop drip drop drop drop drop" (v. 355-7). (Alguns autores interpretam esta reprodução onomatopeica do som da água como uma fórmula mágica védica de fazer chover).

A secção seguinte é frequentemente interpretada à luz da indicação de Eliot relativa ao episódio dos discípulos de Emaús; o não-reconhecimento da misteriosa terceira figura seria, então, uma demonstração de cegueira espiritual, de falta de fé. O passo, porém, tal como esta última parte em geral, permite uma variedade de leituras muito particular, dado o seu carácter alegórico ("ambivalence (...) invariably pervades allegorical quests" é a observação de Angus Fletcher com a qual *Bedient* (p. 177) introduz uma série de sugestões variadas de interpretação da figura). O fundamental, relativamente ao universo de toda esta parte, é, creio, entender a sua estranheza e a intensidade alucinada da sua expressão, as tonalidades apocalíptica, fantasmagórica, mítica, visionária como "external events which have exact nightmare correspondence to some spiritual terror" (nas palavras de Eliot acerca de Kipling num ensaio a ele dedicado¹⁴⁰).

¹⁴⁰ Referido em Southam, *op. cit.*, p. 190.

Eliot refere, nas notas, relativamente a este passo em particular, a influência de um relato de uma expedição ao Antártico: "...the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant delusion that there was one more member than could actually be counted" (p. 85); em parte, a situação assemelha-se à situação do protagonista nesta parte do poema: trata-se de um momento final, em certa medida o culminar de uma violenta experiência psíquica (que o conjunto do poema representa), que naturalmente propicia visões mais ou menos fantásticas, fantasmagóricas e alucinadas. Simultaneamente, notam-se ténues e confusos esforços no sentido de uma estruturação de uma nova percepção da realidade, e, além disso, vislumbres momentâneos de uma via de superação de uma convicção niilista insustentável. Explica-se decerto desta forma uma inédita recorrência de interrogações, da parte do protagonista, neste passo e no seguinte.

Os contornos algo estranhos, vagamente insidiosos, fantasmáticos, mesmo ameaçadores da figura anónima e velada - "Gliding wrapt in a brown mantel, hooded/ I do not know wether a man or a woman"(v. 363-4) - sugerem-me uma leitura profundamente diversa da leitura mais corrente do passo (à luz do episódio dos discípulos de Emaús), até porque o passo seguinte é caracterizado por uma atmosfera intensamente fantástica e fantasmagórica, que a misteriosa figura deste passo me parece, muito tenuemente, iniciar. É que, se o verbo "gliding" sugere uma certa imaterialidade, não necessariamente negativa ou maléfica, os traços da descrição que se seguem são, estranhamente, pouco consentâneos com essa, ainda que relativa, imaterialidade, sugerindo antes algo de maléfico, mesmo demoníaco, que as estranhas mas sugestivas vestes pretenderão ocultar. Southam sugere a

influência, sobre a escrita deste passo, da secção 14 de *When Lilacs Last* de Whitman, de que cita o seguinte passo: "Then with the knowledge of death as walking one side of me,/ And the thought of death close-walking the other side of me,/ And I in the middle, as with companions...".¹⁴¹ De facto, uma cautelosa, velada presença da Morte, ou/e do Mal (elementos intimamente associados, em termos teológicos) é o que mais imediatamente me sugere a figura, que assim veicula uma associação estabelecida desde cedo- da existência moderna à morte-, de um modo diferente, alegórico, algo visionário, porventura a expressão de uma mais profunda, e mais dolorosa, percepção dessa realidade, por parte do protagonista.

Não é menos interessante a leitura da figura como alegórica do Mal. A existência moderna foi-nos retratada como sem-sentido, vegetativa, anestesiada por um *ennui* omnipresente, passiva e indiferente, alienada do Bem e do Mal. A percepção, ainda que insegura, confusa, do Mal, representa naturalmente um crescimento espiritual e humano, na sequência da famosa afirmação de Eliot no ensaio *Baudelaire*: "So far as we are human, what we do must be either evil or good; so far as we do evil or good we are human; and it is better, in a paradoxical way, to do evil than to do nothing: at least, we exist. It is true to say that the glory of man is his capacity for salvation; it is also true to say that his glory is his capacity for damnation. The worst that can be said of most of our malefactors, from statesman to thieves, is that they are not men enough to be damned." (*S.E.*, p. 429). No percurso espiritual de Dante, a passagem pelo inferno é uma etapa necessária da aprendizagem: "the recognition of the reality of Sin is a New Life",

¹⁴¹ Southam, *op. cit.*, p. 188.

afirma Eliot no mesmo ensaio; o percurso do protagonista de *The Waste Land* tem um resultado idêntico: reconhecido o "horror" da indiferente morte-em-vida moderna, de uma existência meramente natural-sensual, abre-se o caminho da redenção, no sentido da qual alguns potenciais princípios orientadores serão enunciados adiante.

A repetição da pergunta acerca da identidade da estranha figura sofre uma muito significativa reformulação no verso final do passo, que modifica de algum modo o leque de possíveis associações: "-But who is that on the other side of you?"; *that*, em substituição de *the third* e *another one*, alarga de algum modo as possibilidades de interpretação da figura, já não exactamente ou necessariamente uma pessoa ou figura antropomórfica, enquanto que *on the other side of you*, em vez de *beside you* sugere obviamente uma outra proximidade, uma pertença à entidade "you"- tratar-se-á *that* da realidade da Morte e/ou do Mal que o protagonista-iniciado é agora capaz de vislumbrar associado a, ou para lá da aparente vida de uma mesma e só figura?

A leitura do passo apocalíptico que se segue (em concordância com a nota do próprio Eliot) como representando o declínio moral-civilizacional da Europa contemporânea é tão redutora como as interpretações de *The Waste Land* como apenas e só uma representação desse mesmo declínio. De facto, o passo apresenta-nos, numa nova tonalidade, fantástica, alucinada, a visão apresentada pelo conjunto do poema: secura e desolação físicas, aliadas à desorientação e sofrimento humanos, representando a situação humana, atemporal e universal, que em última instância espelha o estado psíquico de quem assim a concebe e representa, o autor. Com efeito, a indefinição espacio-temporal da visão, de que decorre um poder

alusivo e sugestivo potencialmente infinito, abrangendo os mais variados tempos e espaços, confere ao desolador quadro, de grande vividez e dramaticidade, uma atemporalidade e universalidade (redutível à civilização ocidental) que nas partes anteriores do poema recorrentemente se insinua estabelecer.

As potencialidades significativas do passo, em análise detalhada, são naturalmente infinitas; cada imagem "dentro da imagem" é intensamente plurisignificativa. Assim, por exemplo, "maternal lamentation" evoca só por si, poderosamente, instabilidade, desorientação, (talvez mesmo alienação generalizada, civilizacional, sendo o laço maternal um pilar fundamental da estruturação de uma sociedade); simultaneamente, evoca o episódio concreto, mítico, de Maria chorando sobre Cristo morto em seu colo (na continuação do fio imagético-alegórico do início desta parte), podendo assim adquirir um valor icônico; num tempo histórico e mais próximo, evoca o lamento maternal de vítimas da 1ª Guerra Mundial, da Revolução Russa, da guerra Russo-Polaca, etc., etc.. De igual modo, a visão da multidão desorientada e dolente evoca a paisagem humana e civilizacional contemporânea, tal como representada sobretudo nas primeiras partes do poema, fazendo simultaneamente recordar (de novo, na sequência da imagética usada no início desta parte), a multidão em pranto perante a crucificação de Cristo, ou, com apelo a uma obra de grande influência na composição do poema, a multidão de condenados no *Inferno*, conforme sugere Schwarz: "'Ringed by the flat horizon only' (...) mirrors the circular landscape encountered at each level of hell" (p. 218). A circunscrição da existência moderna à dimensão do "tempo", em termos bradleyanos, é uma outra possível sugestão

decorrente desta última imagem, na qual o adjetivo *flat* suscita importantes conotações de limitação, de pequenez.

Uma alusão sugerida por Southam (p. 188-9) parece-me particularmente interessante, uma vez que ilumina o passo, no seu conjunto, à luz de um passo mítico, arquetípico, consentâneo com as pretensões míticas-metafísicas do poema: o autor encara pois todo o excerto como remanescente das lamentações de Jeremias (no Antigo Testamento) acerca do declínio de Jerusalem, resultante de uma decadência de natureza moral; também o "terror espiritual" (nas palavras do próprio Eliot citadas acima) a que corresponde esta paisagem "exterior" se prende com complexos e profundos dilemas de ordem moral.

No verso 372, a vívida representação (a que a repetição acentual acresce intensidade dramática e emotiva) da destruição causada por uma bomba, evocativa, mais imediatamente, da 1ª Guerra Mundial (Schwarz, p. 218, associa a atmosfera aqui estabelecida à do *Inferno* danteano: "This is a double image of earth and hell..."), desencadeia uma panorâmica cronológica de destruição de capitais culturais e civilizacionais do mundo ocidental, num dos passos do poema que mais poderosamente sugerem a já referida generalização que repetidamente se tenta efectuar da(s) sua(s) mensagem(ns). ("Unreal", em remate ao passo, alinha a Londres que repetidamente recebe esta qualificação no poema, na tradição histórica, pelo menos, ocidental). O *decrecendo* métrico sugere, simultaneamente, a destruição apocalíptica representada no passo e, de novo, o desabar interior, o colapso da voz poética pois, na sequência da aproximação do passo ao inferno sugerida por Schwarz (referida acima), "Hell is not a place but a state (...) a state which can only be thought of, and perhaps only experienced, by the projection of

sensory images" (*Dante, S.E.*, p. 250); estas palavras do próprio Eliot apontam porventura a mais importante razão da dificuldade deste poema e de muita da sua melhor poesia. Miller parece-me insinuar, de forma algo tímida, inconclusiva, a natureza sexual das causas desse tormento infernal (apresentadas de forma bastante clara, aliás, no final de *The Fire Sermon*), na aproximação que faz deste passo ao passo da parte III referente à "typist", que têm em comum a referência a uma cor violeta: "The 'violet hour' is, we decide as we witness the typist prepare for her lover the young man carbuncular, the hour for sexual pleasure, or fleshy indulgence.(...) When the colour reappears in 'What the Thunder Said', it is a 'violet air' that seems associated with the tumbling of towers, the fall of cities, the decline of civilizations" (p. 122). Ou estará o autor, numa leitura mais literal do último passo, a sugerir serem a luxúria e a promiscuidade apresentadas no poema como causas (imemoriais?) de decadência civilizacional?

"Falling towers", no verso 373, é uma poderosa imagem de desordem, caos, apocalipse, antes de mais pelas sugestões de estabilidade, ordem, equilíbrio suscitadas por uma torre, em sólida erectitude. Na canção das filhas do Tamisa, perto do final de *The Fire Sermon* (p. 74), "torres brancas", associadas ao sinal sagrado do repique de sinos, evocavam com alguma nostalgia uma ordem passada perdida. O surgimento anterior da imagem no poema potencia a sugestividade do seu desabamento aqui, mas esta imagem é usada de forma ainda mais subversiva das conotações que referi na estrofe seguinte.

O passo que se segue é consideravelmente mais fantástico e alucinado: uma sucessão de criaturas e quadros fantasmagóricos e sinistros, de intenso apelo visual, juntamente com sons estranhos, ominosos -murmurantes, sibilantes, arrepiantes -,

compõem uma atmosfera aterradora e horrenda, cujo efeito é potenciado, de novo, por uma fantástica cor violeta (pontualmente aliada à cor preta). Estabelece-se pois uma atmosfera de fantasmagoria boscheana, conforme é frequentemente notado, tendo inclusivamente Eliot reconhecido a influência do pintor, segundo indicação de Schwarz (p. 220), relativamente a uma das imagens mais fantasmagóricas do passo: "Eliot attests in the French edition of his poems that this image [bats with baby faces] was suggested to him by one panel, that depicting hell, of a diptych by Hieronymus Bosch, *The Deluge*. In this panel appear bats literally with baby faces flying upside down against a wall."

Elementos familiares surgem neste passo em fantástico e inconcebível deslocamento e desordem, o que os torna grotescos, ominosos e/ou apocalípticos: torres invertidas surgem suspensas no ar, brotando sons de sinos que não transmitem, naturalmente, reconfortante religiosidade; o seu efeito desconcertante e perturbador é talvez intensificado pela evocação, aparentemente irónica, de outros sinos, referidos em termos semelhantes, na parte I: "Saint Mary Woolnoth kept the hours/ With a dead sound on the final stroke of nine", (v. 67-8); a ironia deste último passo relativamente à hora do início do inferno diário da rotina laboral evidencia que se trata, afinal, de representações diversas de um mesmo tormento, em última instância correlativo de um tormento interior. Não resulta mais reconfortante a estranha música produzida em cabelos ominosamente pretos (de uma figura ominosamente feminina) transformados num grotesco e sinistro violino. No final do passo, poços previsível e coerentemente secos revelam-se, no entanto, inesperadas "prisões" de seres humanos entregues a estranhos cânticos.

Todos estes horrores são geralmente interpretados, aliás segundo indicação do autor em nota, como evocativos dos medonhos perigos que rodeiam o cavaleiro da Demanda do Graal no episódio da "chapel perilous", e que constituem um último obstáculo à sua demanda, um último teste à sua coragem. Eles parecem-me surgir neste poema como expressão do tormento e do caos interior decorrentes da dolorosa e difícilmente suportável consciencialização-iniciação referida. De novo, Miller insinua uma interpretação de natureza mais estritamente sexual, o que está associado à interpretação mais ampla que acabei de referir (conforme elucida Chiari no passo citado acima). Afirmo Miller: "The strange images that the poet gathers on the "winkled road" are indeed grotesque, all suggesting, one way or another, nightmarish experiences or visions vaguely associated, perhaps, with illicit sexuality." Relativamente a versões anteriores dos mesmos passos, Miller assume um tom consideravelmente mais afirmativo: "All of these are strange images indeed, and seem gathered together in the violet light to suggest the horror of sexual temptation _or sexual indulgence" (p.123-4).

Uma capela¹⁴² surge, de facto, na estrofe seguinte, mas envolta antes por uma acalmia nocturna, deserta, solitária; embora o posicionamento do protagonista, indicado logo de início, "In this decayed hole among the mountains¹⁴³...", possa de algum modo sugerir uma continuidade relativamente à

¹⁴² O verso "There is the empty chapel, only the wind's home..." é geralmente interpretado puramente como indicador do desaparecimento das criaturas horrendas e fantasmagóricas; simultaneamente, porém, parece-me um importante elemento de uma paisagem de desolação=ausência e carência de espiritualidade basilar no poema, o que é frequentemente esquecido.

¹⁴³ A subida da montanha, pelo protagonista é frequentemente interpretada, de modo alegórico, como sinalizando uma evolução espiritual. É certo que a "iniciação" representada na parte IV significa uma certa maturação, possivelmente um passo necessário para um posterior crescimento espiritual; a revelação que se segue, e que apresenta uma via de crescimento espiritual, de superação do niilismo, porém, permanece apenas uma possibilidade, não indicando o poema de forma inequívoca a sua aceitação ou rejeição da parte do protagonista. Creio ser num poema posterior. *Ash-Wednesday*, que

estrofe anterior (que concluía: "...voices singing out of empty cisterns and exhausted wells"), neste passo o elemento fantástico e fantasmagórico desaparece quase por completo, dando lugar a (mais) uma paisagem de desolação e morte, estabelecida num tom de triste serenidade, solitária, talvez com uma réstia de amargura (especialmente sugerida pela ironia que envolve o verso, algo conclusivo: "Dry bones can harm no one."). Este verso conclui o que chamaria uma primeira parte do passo, cujo universo é dominado pelas marcas de ruína (dos túmulos, da capela, da cavidade na montanha), de desolação e morte, aproximando-se assim de outros passos do poema anteriores a *Death by Water* (anteriores à iniciação), de forma talvez mais imediata na imagem vívida, aí recorrente e importante, de ossos humanos; este passo diferencia-se no entanto de maneira fundamental dos passos anteriores, como elucidarei adiante.

O passo é geralmente interpretado, tal como a estrofe anterior, à luz do episódio da "chapel perilous" na Demanda do Santo Graal - nota-se repetidamente o surgimento, em determinadas versões da narrativa, de um cemitério adjacente à capela, por vezes assombrado. Porém, capela e cemitério, em *What the Thunder Said*, nada apresentam de perigoso ou temível para o protagonista; as monstruosas aparições e criaturas presentes na parte anterior estão aqui totalmente ausentes, o que pode ser interpretado, à luz daquela lenda, como resultado e sinal de uma superação, equivalente a um crescimento espiritual. Relativamente aos passos, que evoca, de desolação e morte anteriores no poema, este passo depara-nos com uma atitude nova: uma relativa conformação, um relativo apaziguamento relativamente

determinada orientação, próxima, em certa medida, da sugerida nesta parte V, é efectivamente seguida, num crescimento espiritual alegoricamente representado, aí sim, pela subida de uma escada. Esse percurso e esse poema, tal como *The Waste Land*, revelam importantes influências, a nível ideológico e

à noção de morte física ("Dry bones can harm no one"); é porventura este o crescimento espiritual sinalizado, no seguimento da lenda do Graal, pelo desaparecimento das horríveis criaturas. O importante verso citado contém ricas potencialidades significativas; o perigo que ossos secos já não representam, por exemplo, contém a ambiguidade seguinte: evoca os fantásticos perigos da estrofe anterior, aqui ausentes, mas também os perigos da "carne", de importância fundamental nesta obra e em Eliot.

Acima de tudo, o verso transmite uma certa desvalorização da morte física, associada imagetivamente à dimensão corporal, que com ela entra em corrupção. Na poesia eliotiana a partir deste poema, "morte" e "vida" são explorados imagetivamente de maneira complexa, não totalmente constante: o efeito, no entanto, aponta sistematicamente no sentido da desvalorização de uma existência material-sensual, em contraponto a uma "entrega", penosa e geralmente mais ou menos atormentada, ao crescimento espiritual por via ascética. Neste passo, como neste poema, "morte física" parece-me referir-se de forma imagética a uma existência meramente corporal-material, que agora começa a ser desvalorizada; essa desvalorização implica da parte do protagonista (na sequência do profundo antagonismo corpo-espírito em Eliot), uma abertura embrionária à concepção de uma dimensão-outra, de natureza espiritual; é essa abertura que lhe permite (e se traduz em) uma nova revelação, de certo modo decorrente da primeira, que surgirá em seguida, na forma de uma recordação-visão de um antiquíssimo mito hindu.

imagético, da *Divina Comédia* de Dante, podendo entender-se, por tudo isto, *Ash-Wednesday* numa continuação relativamente a *The Waste Land*.

O verso 390 apresenta pois um pendor conclusivo, em termos de conteúdo, relativamente aos versos antecedentes; o seu tom afirmativo, algo lapidar, bem como a sua maior curteza, comparativamente aos versos anteriores, enfatizam essa característica.

No verso seguinte, um "only" inicial introduz, de modo extremamente discreto, subtil e sereno, algo de novo, de diferente: o cantar de um galo, que, representado onomatopeicamente e iluminado, na madrugada, pela luz de um relâmpago, resulta num momento particularmente vívido, mesmo dramático, do passo. O cantar do galo evoca naturalmente o episódio, a que já se aludiu nesta parte, da crucificação redentora de Cristo (mais concretamente o reconhecimento da traição por parte de Pedro); ele significa ainda, tradicionalmente, o anúncio do amanhecer (de "um novo dia", comotativo de uma nova oportunidade, uma nova vida). Potenciada por estas associações, a possibilidade de redenção que o cantar do galo anuncia é introduzida logo em seguida, através da imagética basilar do poema: "a damp gust/ Bringing rain."

No passo que se segue apela-se a mais uma religião diferente, o Hinduísmo, enquanto rico manancial imagético para a representação da dimensão espiritual, ausente do panorama moderno secular, e pela qual se anseia; é pois sugerido através de um antigo mito hindu um determinado rumo para a existência, uma determinada orientação, potencialmente pacificadora do doloroso caos interior decorrente da convicção niilista. Esta enunciação de uma possibilidade de regeneração obedece à lógica de demanda espiritual do conjunto do poema, desligando-se por isso, obviamente, das suas filiações religiosas, no contexto das quais é apresentada neste momento do poema. (Na pluralidade das suas alusões

religiosas e míticas, o poema acaba por evidenciar similitudes fundamentais entre os credos mais distantes, o resultado, naturalmente, dos estudos filosóficos de Eliot em Harvard, investidos de uma importante componente de filosofias e religiões orientais).

O passo iniciado no verso 395 baseia-se pois num antiquíssimo texto sagrado hindu, o mais antigo dos Upanixades, o *Brihadaranyaka*. A evocação do tempo mítico do episódio, e do cenário longínquo, asiático (sagrado) alargam mais ainda o vasto âmbito espacial e a-temporal do poema, que atinge, em última análise, uma dimensão mítica, a medida das suas pretensões metafísicas profundas.

A descrição-localização espacial com que o passo inicia coloca-nos pois imediatamente num espaço sagrado: entre o rio sagrado Ganges e a montanha, para os seguidores do hinduísmo, igualmente sagrada, Himavant. Apesar de caracteristicamente económica, a descrição é de uma vividez e de um pormenor que quase nos transportam para esse tempo e esse lugar míticos, infundindo, no mínimo, no leitor, a sensação de se defrontar com uma entidade que tudo presenciou. É-nos pois apresentada em primeiro plano uma natureza sequiosa ("Ganga was sunken, and the limp leaves/ Waited for rain"), e, ao longe, a promessa de água e de vida ("black clouds/ Gathered far distant..."); de regresso a um plano mais próximo, é-nos brilhantemente descrita uma natureza em respeitoso retraimento, numa adequada postura reverencial: "The jungle crouched, humped in silence."

A cada uma das intervenções-orientações do deus trovão (e respectiva interpretação) seguem-se comentários profundamente pessoais (e por isso, por vezes, crípticos) da parte de uma voz imanente, contemporânea, a do protagonista,

o sujeito da demanda. O primeiro comentário, a uma orientação que Eliot traduz por "give" (p. 85), é, talvez significativamente, o mais ambivalente: em termos gerais mas subjectivos e indefinidos refere-se retrospectivamente um tipo de experiência de entrega pessoal, "...the awful daring of a moment's surrender...", que é de uma ousadia e exposição consideradas imprudentes; é-nos sugerido tratar-se de uma experiência excitante ("blood shaking my heart", p. 78), íntima ("not to be found in our obituaries", p. 79), mas aparentemente insatisfatória e/ou sem significado (não consta de memórias pessoais); o verso 405, o último de três versos que, permeados por uma fina ironia, caracterizam a experiência pela negativa, acrescenta o que se tornou já óbvio: não se trata de um "dar" de bens materiais, como em herança; por fim, "empty rooms", no verso (mais curto e, também por isso, particularmente incisivo) que conclui o "comentário", referindo-se embora mais imediatamente ao vazio deixado num aposento pela morte recente do ocupante, insinua, através do poderoso adjectivo *empty* que domina o verso, um vazio relacionado com a própria experiência, cautelosamente rodeada, talvez significativamente, não-explicitada. Conforme insinua desde logo a pergunta retórica inicial, não se trata de um genuíno "dar". Este complexo raciocínio a que a indefinição do passo obriga conduz-me à identificação da experiência do "amor carnal", tal como concebida por Eliot: uma experiência pura e desumanamente corporal, intrinsecamente pecaminosa e incompatível com qualquer tipo de conteúdo humano, afectivo, ela consiste, por isso, numa mera satisfação pessoal, egoísta, uma auto-entrega a meros instintos pessoais, não um "dar", mas um exclusivo receber, quando não um extorquir egoísta, se não indiferente, então possessivo, humilhante e/ ou sádico relativamente à pessoa da mulher. Neste ponto,

sim, "a essência do poema", de um significado e de um horror primeiramente pessoais para o autor, coincide com uma paisagem generalizada, não de decadência, mas de imaturidade civilizacional.

O comentário que se segue à orientação seguinte (traduzida por Eliot como "sympathise", p. 85), é expresso através de uma imagética de prisão individual, eficazmente aliada a uma estratégia de repetição, lexical e rítmica (note-se, a título de exemplo, o paralelo, a ambos os níveis, entre os versos 413 e 414), que lhe confere uma especial seriedade, com uma ponta de desalento, ou conformada agonia; o resultado quase dispensa para a sua interpretação as indicações de Eliot nas notas. Com efeito, poderosos versos, como "We think of the key, each in his prison/ Thinking of the key, each confirms a prison" (p. 79) sugerem facilmente, ao leitor minimamente familiarizado com o poeta, pelo menos, a dolorosa incomunicabilidade e isolamento que caracterizam a sua visão da pessoa humana, na qual é patente a influência do idealismo Bradleyano. No entanto, a alusão, no verso 411, à desesperante situação de Ugolino della Gherardesca (por via de uma alusão ao *Inferno*, onde a figura histórica surge) aprofunda de alguma maneira a intensidade do passo, da carência, da agonia e do desespero que transmite; (encarcerado com membros da família numa torre, o nobre da Pisa do sec. XIII e seus familiares foram aí abandonados para morrerem à fome); é particularmente sugestivo o paralelo implícito entre a necessidade de comunicação-comunhão e a necessidade de comida, que insinua ser a primeira tão vital como esta última. A menção a "broken Coriolanus" intensifica igualmente, de uma outra forma, a tragédia solipsista, mediante a evocação do herói Shakespeareano cuja incapacidade, por orgulho e desprezo, de comunicar com a multidão contra ele

instigada, lhe custou a própria vida. O contributo da citação de Bradley para a leitura do passo é de uma natureza fundamentalmente diferente: consistindo numa apresentação discursiva e clara, não-poética do que se considera ser a basilar situação solipsista humana, a sua contribuição é basicamente informativa, podendo eventualmente contribuir para uma melhor compreensão racional do passo.

Segue-se, em comentário ao terceiro comando -"control" (p. 85)-, uma imagem de harmonia, de perfeita simbiose entre barco e velejador, uma situação obviamente remanescente das aventuras marítimas do jovem Eliot nas costas da Nova Inglaterra. Em certo momento, o tempo passado dá lugar ao condicional, a possível recordação suporta um paralelo a uma situação hipotética (imagética): o coração, tal como a embarcação, obedeceria alegremente a uma mão condutora. Neste passo, em que a imagética marítima dá azo a um momento de extraordinária e temporária mas reconfortante paz no poema, expressa-se pois a necessidade e a ânsia de princípios, de valores ("controlling hands"), que confirmam um rumo e um sentido à existência, uma ordem ao insustentável caos niilista e, com isso, enfim, paz.

Segue-se o maior espaço gráfico do poema, uma espécie de estratégia de *suspense*: com efeito, segundo uma lógica mais ou menos ortodoxa, seria de esperar em seguida um desenlace - a aceitação ou não, por parte do protagonista, da via de regeneração anunciada. Aparentemente, não é o que sucede. O caos de citações desconexas, em diferentes idiomas, que preenche o grosso da secção, sugere antes desorientação e intenso sofrimento da parte do protagonista, talvez mesmo um estado de demência, culminando na repetição febril, desesperada e agonizante de "shantih", a expressão de uma urgente ânsia, mesmo uma necessidade premente de

paz; (nessa expressão, na sua urgência e agonia, a parte final da secção aproxima-se de algum modo do final de *The Fire Sermon*). O poema concluiria assim com o protagonista num estado de desorientação e sofrimento intensos, impeditivo, aparentemente, da tomada de qualquer decisão; a resolução do poema permaneceria em aberto, como que a ser concluída na poesia eliotiana posterior, nomeadamente em *Ash-Wednesday*.

A última secção, na sua extraordinária abertura, porém, permite leituras diversas. Assim, o referido caos aparente de citações e de idiomas pode ser interpretado como correspondendo a um “redemoinho” interior emotivo, conducente, nos versos finais do poema, a uma resolução. A imagem do redemoinho é recorrentemente usada no modernismo, e neste próprio poema, na parte IV, na descrição de um processo cognitivo intensamente emotivo: “a completed thought was the plumbing of a depth, like a whirlpool, of emotional awareness, and at the depth of the whirlpool of emotion the resolve formed” é um passo de *Apocalypse* de Lawrence citado na análise da parte IV, ao qual me parece oportuno e esclarecedor apelar agora de novo. Nesta linha de interpretação, a repetição final das orientações do trovão adquire um outro peso, surgindo como a resolução a que aquele processo cognitivo conduziu, o que significa a sua aceitação por parte do protagonista. A repetição final de “shantih” significaria, assim, aliada a uma acalmia progressiva, a obtenção efectiva, progressiva, de (uma certa) paz.

Estas parecem-me ser, nos seus traços gerais, as possibilidades mais interessantes de interpretação da secção final de *The Waste Land*; cada leitor saboreará naturalmente o passo, e o poema, a seu modo, em cada nova leitura.

Prosseguindo para uma leitura mais pormenorizada da secção, surgem nela vários elementos sugestivos de uma certa evolução efectuada pelo protagonista, evolução que me parece decorrente da consciencialização representada alegoricamente na parte IV. Assim, a atitude do protagonista ,“Fishing”, é sugestiva de uma mesma demanda espiritual, agora, porém, num estágio superior: a localização “with the arid plain behind me” sugere pois a recusa do deserto espiritual da existência moderna, que a viagem revelou estéril, sem-sentido, uma agonizante morte-em-vida. A superação do resultante e doloroso caos niilista, mediante a aceitação da via apontada pela voz do trovão, porém, permanece, no verso seguinte, ainda uma interrogação: “Shall I at least set my lands in order?”; (a frase congrega, de forma bastante óbvia, ecos bíblicos e uma evocação do mito do “Fisher King”).

A sucessão de citações que se segue permite, naturalmente, uma grande diversidade de interpretações, alargada pela própria ausência de pontuação em grande parte das mesmas. Assim, o refrão da “nursery-rhyme” pode suscitar sugestões de colapso, espelhando o estado psíquico do protagonista; a sugestão é simultaneamente questionada, porém, pela natureza ingénua, completamente inócua, do seu contexto inicial, que imediatamente evoca. Permanece pois uma certa ambiguidade, a possibilidade de alguma ironia permear e subverter a alusão; supera-a apenas, em meu entender, a suposição de um estado próximo da demência, da parte do protagonista, que justificaria qualquer tipo de incoerência ou ambiguidade. O próprio estado de demência, porém, que efectivamente caracteriza a personagem de Hieronymo na peça de que se extrai a última citação,

não a impede, no entanto, de prosseguir de forma engenhosa e eficaz e os seus intentos...

Os três versos seguintes, acima de tudo, introduzem, como que em recapitulação -o que se ajustaria talvez à imagem do redemoinho e ao seu significado, referido acima- importantes temas do poema, sugerindo o mais das vezes, tal como o posicionamento do protagonista no início da secção, alguma espécie de evolução. Assim, a citação danteana (v. 427) reintroduz de forma clara a importante questão sensual-sexual, demonstrando no entanto uma perspectiva diferente, em certo sentido superior da mesma (o que é desde logo sugerido por se aludir, já não ao *Inferno*, como anteriormente, mas ao *Purgatório*, representativo de um estágio posterior-superior da evolução espiritual do próprio Dante). Com efeito, o fogo que atormenta, no círculo purgatorial destinado aos “luxuriosos”, o poeta provençal Arnaut Daniel, (um passo aparentemente marcante para Eliot, que o cita e a ele se refere repetidamente) é distinguido do fogo infernal pelo próprio autor, em comentário a este mesmo passo: “...the flame of purgatory differs from that of hell. In hell, the torment issues from the very nature of the damned themselves, expresses their essence; they writhe in the torment of their own perpetually perverted nature. In purgatory the torment of flame is deliberately and consciously accepted by the penitent. (...) The souls in purgatory suffer because they *wish to suffer*, for purgation (...) being souls preparing for blessedness (...). In their suffering is hope” (“Dante”, *SE*, p. 255-6).

O verso-citação danteana introduz, assim, um novo significado imagético atribuído ao elemento fogo (em contraposição ao significado que lhe é atribuído em *The Fire Sermon*: basicamente, desejo sexual): um significado purificador,

redentor, que possibilita uma nova esperança. (Esta dupla significação do elemento fogo faz imediatamente recordar um famoso passo de *Little Gidding* IV, caracterizado por uma discursividade doutrinária -expressiva de segurança, convicção- que se situa, naturalmente, nos antípodas da emotiva fragmentaridade que caracteriza a secção final de *The Waste Land* (as conotações religiosas do poema posterior estão igualmente ausentes em *The Waste Land*): “The only hope, or else despair/ Lies in the choice of pyre or pyre -/To be redeemed from fire by fire.” (p. 221)).

A citação seguinte, de *Pervigilium Veneris*, contém, de novo, interessantes, inteligentes e frutuosas ambiguidades, que mais uma vez permitem, subtilmente, vislumbrar uma certa evolução.¹⁴⁴ Enquanto celebratório da regeneração e do esplendor primaveris, *Pervigilium Veneris* recorda a reflexão do protagonista no início de *The Waste Land*, que introduzira desde logo, através da imagética primaveril, a importante questão da sensualidade-sexualidade. O passo do poema latino citado no excerto, no entanto, sugere uma nova atitude perante essa mesma e importante questão: evocando o episódio mítico da violação de Filomela -que desempenha um importante papel neste poema, conforme elucidei, e é referido, no poema latino, na estrofe imediatamente anterior -a citação, no seu novo contexto em *The Waste Land*, sugere referir-se à superação da horrenda tragédia passional (pelas personagens femininas transformadas em pássaros) através do canto, consistindo assim na expressão, da parte da voz poética, de um desejo de possuir uma idêntica capacidade (de sublimação dos traumas, ou talvez desejos, sexuais

¹⁴⁴ O facto de a citação referir a andorinha (=Procne, no episódio mítico anteriormente referido), enquanto que a indicação de Eliot nas notas remete para Filomela (=o rouxinol), suscita uma certa confusão na interpretação de alguns críticos, o que tentarei evitar; a opção por uma citação referente à

através da arte, e em particular deste poema?). O passo que surge aliado, no mesmo verso, à citação de *Pervigilium Veneris* -“O swallow swallow”-, vem confirmar, no seguimento da aproximação que Schwarz dele faz a *Itylus* de Swinburne, essa mesma ânsia de superação-sublimação de um sofrimento de natureza sexual através da arte (Filomela dirige-se a Procne, ambas em forma de pássaros): “Swallow, my sister, O sister swallow,/ How can thine heart be full of the spring?/ (...) What has thou found in thine heart to sing?” (Schwarz, p. 237-8). Assim, o motivo do renascer primaveril regressa na conclusão de *The Waste Land*, significando, já não um renascer meramente natural-material, tal como sucedia no seu início, mas para sugerir imagetivamente a possibilidade, e a ânsia, de um crescimento espiritual: a possibilidade de sublimação do “lower carnal love” através da arte, no caso do protagonista -o poeta, através da escrita do poema. É conhecida a afirmação de Eliot segundo a qual a criação poética tem em si um efeito catártico, ou, para usar a imagem que utiliza, resulta num pacificador alívio de um “fardo”.

Deparamos, assim, neste final do poema, com uma re-visão, de uma perspectiva mais madura (de acordo com a ideologia eliotiana), de temas presentes desde cedo; ou seja, deparamos com o fenómeno característico da poesia eliotiana referido atrás, e aproximado, à luz de diversos autores, a uma evolução ao longo da espiral epistemológica bradleyana (um processo epistemológico que irá ser representado em *Ash-Wednesday* através da imagem, particularmente feliz, de uma escada).

andorinha pode porventura relacionar-se com a menção do mesmo pássaro na alusão seguinte: “O swallow swallow”.

O verso seguinte sugere, de forma mais imediata, uma aproximação do estado do protagonista ao do poeta que nesse verso se auto-define, um verso extraído de um poema auto-biográfico com um título profundamente elucidativo: “El Desdichado”, de Gérard de Nerval. Se me parece viável a associação do protagonista ao pranto e ao desfazamento relativamente ao meio expressos nesse poema, talvez seja mais frutuoso identificar uma sugestão de solipsismo -um importante “fantasma” eliotiano-, na menção, no verso, a uma torre (até porque uma idêntica associação ocorre na secção imediatamente anterior, na alusão ao destino de Ugolino della Gherardesca). Simultaneamente, não me parece negligenciável a similitude entre a própria palavra “abolie” (inclusivamente a nível do seu significado) e a perturbação psíquica que levou Eliot a Margate, à Suíça e, muito provavelmente, à escrita de *The Waste Land*; a considerar essa similitude, então essa perturbação psíquica surge aqui aliada às questões do solipsismo e do “amor carnal”.

A introdução da personagem de Hieronymo, e, por arrastamento, da sua acção e da sua loucura em *Spanish Tragedy*, propicia um remate apropriadamente bradleyano ao poema (um poema que conta, entre as suas poucas “verdades”, a introduzida por uma voz transcendente no seu início: “you know only a heap of broken images...”, referente às limitações humanas a nível epistemológico). Os “fragmentos”, referidos imediatamente antes -correspondentes às citações desta secção, bem como aos “fragmentos”-secções que compõem o próprio poema-, podendo parecer desconexos (e são-no, necessariamente, de acordo com a epistemologia bradleyana) fazem, no entanto, e paradoxalmente, sentido, ou melhor, diferentes sentidos, únicos e privados, para diferentes leitores. A referência

a *Spanish Tragedy* resulta, assim, de algum modo, retórica: um repto, um desafio, do próprio autor, para que o leitor descortine o sentido, e/ou o propósito, que o poema, mau grado a sua estranheza, e tal como a estranha peça do louco Hieronymo, possui.

Schwarz desenvolve um raciocínio particularmente interessante a partir da repetição do termo religioso-ritual “shantih” que remata o poema, e que corresponde, tal como informa o próprio Eliot nas notas, à fórmula que conclui um Upanixade. Schwarz insinua, assim, uma aproximação de *The Waste Land* a este tipo de texto religioso hindu (que Eliot, na sequência dos seus estudos em Harvard, conheceria com razoável profundidade). O autor fundamenta e complementa a aproximação com as seguintes informações: “A Upanishad is a speculative treatise attached to the end of a Veda. The Veda expresses its mystic doctrine in poetic form, and the Upanishad supplies a commentary that seeks to explore and expatiate upon the Vedic content. That is why Upanishadic doctrine is not unified; (...) primarily, the Upanishad is a work of speculation.” (p. 240). Esta interessante aproximação, efectuada a partir do passo específico do final de *The Waste Land*, vem juntar-se a, e de certo modo corroborar, a aproximação que tentei elucidar entre o poema e a *Divina Comédia*, sobretudo o *Inferno*: independentemente do sentido específico, em termos religiosos, em que aponte (e as diversas religiões e mitos a que o poema apela, apontam nele, naturalmente, em sentidos muito semelhantes), trata-se de mais uma indicação de que no âmago de *The Waste Land* se encontra uma mensagem fundamentalmente metafísica.

CONCLUSÃO

É surpreendente deparar, no final de *Collected Poems* (p. 234), com o poema

A Dedication to my Wife:

“To whom I owe the leaping delight
That quickens my senses in our wakingtime
And the rhythm that governs the repose of our sleepingtime,
The breathing in unison

Of lovers whose bodies smell of each other
Who think the same thoughts without need of speech
And babble the same speech without need of meaning....”

É dificilmente reconhecível nestes versos o poeta que expressara, através de uma *persona*: “I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:/ How should I use them for your closer contact?” (p. 41), o poeta (ou o profeta?) da desilusão, do cepticismo, da solidão solipsista, da obsessão pelo pecado e pelo prospecto da condenação eterna, da contenção, da recusa, de um algo masoquista ascetismo purgatorial. Não detectamos pois em *A Dedication to My Wife* qualquer vestígio de repugnância pelo corpo, de recusa dos sentidos, de recriminação pecaminosa da “carne”, ou da sua contraposição, nos antípodas, a uma dimensão superior, de uma espiritualidade imaterial, a que se acede justamente pela repressão do corpo. Deparamos antes, nestes versos, com uma mágica e sublime comunhão, nem de corpos nem de espíritos, (muito menos de “carne”), mas de pessoas, aquilo que um curioso pudor desaconselha hoje nomear de forma directa: amor. Os corpos -a admitir-se esta cisão-, surgem como veículos privilegiados de comunicação e de

afecto entre essas pessoas, nos antípodas da dolorosa e sufocante prisão-solidão solipsista que é uma constante na poesia “caracteristicamente” eliotiana.

Na estrofe seguinte declara-se convictamente a perenidade de “[t]he roses in the rose-garden which is ours and ours only”, numa imagética que perpassa toda a poesia eliotiana representando uma sublime transcendência, um inatingível Absoluto, que aqui adquire subitamente uma realidade imediata.

Não se trata, desta feita, de uma ironia eliotiana, mas de uma ironia do destino: tendo construído, de *Prufrack and Other Observations* a *Four Quartets*, um sólido e grandioso edifício poético de aspirações metafísicas, platónico e solipsista, a partir de uma traumática experiência pessoal, o primeiro casamento, Eliot vive no final da sua vida um segundo casamento profundamente gratificante - um inconcebido, irónico “final feliz” que deita por terra certezas e juízos expressos por vezes, nomeadamente em textos críticos, com alguma arrogância. Talvez por isso os surpreendentes versos citados sejam remetidos para uma espécie de apêndice no final dos *Collected Poems*, um aglomerado algo eclético de poemas menores e circunstanciais, com um título muito pouco apelativo: *Occasional Verses*.

David Moody tece algumas críticas, algo severas, ao comportamento de Eliot na sequência deste *volte-face*: “He [Eliot] might have said, what he never did say publicly at least: that his poetry was true and valid for one experience of life, and for that experience only; that he had found in the end that another experience was possible. (...) His discovering that it was possible to be whole in the love of another person should have been the occasion for an acknowledgment that there was a wisdom deriving from such love, which he had done his utmost to put down in the name of ‘the wisdom of humility’; (...). It was the moment too for a contrite

nod to those authors (...) whom he had denounced - correcting those he might well have been corrected by - for honouring the powers of nature and of human nature.” (p. 285).

Moody, que qualifica a visão do mundo caracteristicamente eliotiana como “neurótica”, faz uma observação em particular que me parece de uma importância fundamental: “What makes his neurosis significant is that it is one endemic in our culture, and so common that it can be regarded as a perfectly normal state of mind.” (p. 189). Apesar de não consistir num dos objectivos desta dissertação, espero, ao longo da minha leitura e na medida do possível, ter evidenciado o carácter profundamente doentio e desumanizante da a-natural e a-social contraposição, mutuamente exclusiva, Corpo-Espírito, que é, de facto, ignorada (ou -o que terá um significado idêntico-, encarada como natural) com demasiada e preocupante frequência em estudos críticos sobre T. S. Eliot.

Enquanto que Moody prossegue para analisar de forma algo complexa e demorada a “neurose” eliotiana (que é, afinal, uma neurose, pelo menos, “ocidental”), à luz de uma (re)visão eliotiana do complexo de Édipo, e da questão da harmonização, na Grécia Antiga, de Razão e Natureza, Octavio Paz¹⁴⁵, em *A Chama Dupla*, parece-me identificar e analisar com a precisão e a concisão adequadas a esta “conclusão” o âmago da referida neurose civilizacional.

O autor atribui em última análise a origem da cisão Corpo-Espírito, e da rejeição do primeiro em prol do crescimento do segundo, à filosofia platónica (minimizando de algum modo o papel do cristianismo na sua perpetuação até aos nossos dias). “A severa condenação do prazer físico e a prédica da castidade como

¹⁴⁵ Paz, Octavio, *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Lisboa, Assirio & Alvim, 1995.

caminho para a virtude e a beatitude”, afirma Paz na p. 35, “são a consequência natural da separação platônica entre o corpo e a alma.” “Para Platão a forma é a ideia, a essência. O corpo é uma presença no sentido real da palavra: a manifestação sensível da essência. É o traslado, a cópia de um arquétipo divino: a ideia eterna. (...) O abraço carnal contém uma degradação da forma em substância e da ideia em sensação.” (p. 148). “Para a tradição platônica, a alma vive prisioneira do corpo; para o cristianismo, vimos a este mundo somente uma vez e somente para salvar a nossa alma. Num e noutro caso há oposição entre a alma e o corpo, embora o cristianismo a tenha atenuado com o dogma da *ressurreição da carne* e a doutrina dos *corpos gloriosos*.” (p. 95). Paz elucida ainda que foi Dante quem integrou o “amor cortês”, exclusivamente humano e não místico, na teologia escolástica, “ao introduzir uma figura feminina de salvação, Beatriz, como intermediária entre o céu e a terra.” (p. 73).

Por fim, e tal como esta dissertação me parece ter deixado claro, creio que *esta* questão ideológica em particular não constitui qualquer ameaça ao intenso gozo estético (em grande parte sensorial-sensual) derivado da leitura da poesia eliotiana.

Bibliografia citada:

ACKROYD, Peter – *T. S. Eliot*, Londres, Hamish Hamilton, 1985.

ALIGHIERI, Dante – *A Divina Comédia*, Venda Nova, Bertrand, 1996 (ed.

bilingue, trad. Vasco Graça Moura).

- *A Divina Comédia*, Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1955 (trad.

Prof. Marques Braga).

BARTHES, Roland – *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1974.

BAUDELAIRE – *As Flores do Mal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996 (ed.

bilingue, trad. Fernando Pinto do Amaral).

BEDIENT, Calvin – *He Do the Police in Different Voices*, Chicago e Londres,

The Univ. of Chicago Press, 1986.

BLOOM, Harold – *The Western Canon*, Nova Iorque, Harcourt Brace, 1994.

BROOKER, Jewel Spears – *Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of*

Modernism, Massachusetts, Amherst, 1994.

CHIARI, Joseph – *The Aesthetics of Modernism*, Londres, Vision, 1970.

CONRAD, Joseph – *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin, 1983

(ed. Paul O'Prey).

DALGLISH, Jack (ed.) – *Eight Metaphysical Poems*, Oxford, Heinemann, 1961.

ELIOT, T. S. – *Collected Poems 1909-1962*, Londres, Faber and Faber, 1974.

- *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*,
Londres, Faber and Faber, 1964.

- *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 1969.

- *To Criticise the Critic*, Londres, Faber and Faber, 1965.

ELLIS, Steve – *Dante and English Poetry: Shelley to T. S. Eliot*, Cambridge,

Cambridge Univ. Press, 1985.

- "The Waste Land and the Reader's Response" em Davies, T. &
Wood, N. (ed.), *The Waste Land*, Buckingham, Open Univ.

Press, 1994. P. 83-104.

FRANK, Armin Paul – "The Waste Land: A Drama of Images" em Bagchee,

Shyamal (ed.), *T. S. Eliot: A Voice Descanting*, Londres,
Macmillan, 1990. P. 28-50.

- HYDE, G. M. – “The Poetry of the City” em Bradbury, M., McFarlane, J. (ed.), *Modernism*, Harmondsworth, Penguin, 1991. P. 337-348.
- KENNER, Hugh – *The Invisible Poet*, Londres, Methuen, 1965.
- MANKOWITZ, Woolf – “Notes on *Gerontion*” em Rajan, B. (ed.), *T. S. Eliot: A Study of his Writings by Several Hands*, Londres, Dennis Dobson, 1971. P. 129-139.
- MATTHIESSEN – *The Achievement of T. S. Eliot*, Nova Iorque, Oxford Univ. Press, 1967.
- MILLER, James E., Jr. – *T. S. Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*, University Park e Londres, Pennsylvania State Univ. Press, 1978.
- MOODY, David – *Thomas Stearns Eliot: poet*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1994.
- ONIONS, C. T. (ed.) – *The Oxford Universal Dictionary Illustrated*, Oxford, Int. Learning Systems, 1970.
- PAZ, Octavio – *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1991.
- *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.
- Pontificio Instituto Bíblico de Roma (ed.) – *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Edições Paulistas, 1978.
- SCHWARZ, R. L. – *Broken Images: A Study of 'The Waste Land'*, Londres e Toronto, Associated University Presses, 1988.
- SCOFIELD, Martin – *T. S. Eliot: the Poems*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1988.
- SCOTT, Clive – “Symbolism, Decadence and Impressionism” em Bradbury, M., McFarlane, J. (ed.), *Modernism*, Harmondsworth, Penguin, 1991. P. 206-227.
- SHAKESPEARE, W. – *The Tempest*, Harmondsworth, Penguin, 1996 (Ann Barton, ed.).
- SMITH, Grover – *The Waste Land*, Londres, George Allen & Unwin, 1985.

- SOUTHAM, B. C. – *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*,
Londres e Boston, Faber and Faber, 1994.
- SPENSER, Edmund – *Prothalamion*, em Allison, Alexander W. (ed.), *The Norton Anthology of Poetry*, Nova Iorque, Norton, 1983.
- THORMÄHLEN, Marianne – “‘What is the Wind Doing?’: Winds and their Functions in Eliot’s Poetry” em Bagchee, S. (ed.), *T. S. Eliot: A Voice Descanting*, Londres, Macmillan, 1990. P. 122-148.
- UNDERHILL, Hugh – *The Problem of Consciousness in Modern Poetry*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1992.
- WARD, David – *T. S. Eliot Between two Worlds*, Londres e Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973.
- WILLIAMSON, George – *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, Londres, Thames and Hudson, 1988.

ÍNDICE

Introdução	i
Uma Pergunta Inquietante	1
Desolação	63
Conclusão	198
Bibliografia	202
Índice	205

