

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



EIS PÉROLAS QUE OS SEUS OLHOS FORAM: UMA LEITURA DE *THE WASTE LAND*

Rodrigo Abecasis

Mestrado em Teoria da Literatura

2013
UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA

**EIS PÉROLAS QUE OS SEUS OLHOS FORAM: UMA LEITURA DE
*THE WASTE LAND***

Rodrigo Abecasis

Mestrado em Teoria da Literatura

Dissertação Orientada pelo Professor António Feijó

**Lisboa
2013**

Agradecimentos

Gostava de expressar a minha gratidão para com os colegas que fizeram comigo o Seminário de Orientação I no Programa em Teoria da Literatura, pelos seus comentários e sugestões enquanto fui desenvolvendo a ideia que exponho nesta tese. Gostaria de agradecer à minha mãe, pela paciência que teve ao rever a primeira parte do meu trabalho, e ao Professor António Feijó pelo seu trabalho de orientação e pelas sugestões inestimáveis que me deu. Gostaria ainda de agradecer ao Professor Miguel Tamen pela influência que teve e continua a ter no meu desenvolvimento intelectual.

Esta tese é dedicada ao Jijó.

Esta tese é sobre *The Waste Land*, de T.S. Eliot, e o argumento que exponho é desenvolvido a partir de um comentário do próprio Eliot em que este disse sobre o seu poema “To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life, it is just a piece of rhythmical grumbling”. A tese está dividida em duas partes, e cada uma dessas partes está dividida em subcapítulos. Na primeira parte estou preocupado com a estrutura do poema. Para tentar descrevê-la começo por fazer uma crítica do poema “Death by Water”, de onde retiro várias características que serão importantes para o resto da minha tese; de seguida pondero o significado de “rhythmical grumbling” enquanto descrição de um poema, o que por sua vez me levará a argumentar que a estrutura de *The Waste Land* é cíclica ou circular. Esta deliberação é acompanhada do ensaio “The Three Voices of Poetry”, do qual aproveito certas palavras e certas descrições para salientar aquilo que Eliot, enquanto poeta, faz com *The Waste Land*, e assim ilustrar o meu argumento. Na segunda parte estou preocupado com o significado ou o conteúdo do poema. Começo com uma análise de dados biográficos numa tentativa de isolar o que pode ser considerado um estímulo para a escrita do poema; de seguida procuro demonstrar a relevância de várias referências que em *The Waste Land* são feitas à peça *The Tempest* de Shakespeare, ligando-as à reflexão biográfica anterior; depois segue-se a proposta que a peça *The Family Reunion* é uma resolução daquilo que considero obscuro e inconclusivo no poema *The Waste Land*.

This thesis is on T.S. Eliot’s *The Waste Land*. My argument follows a comment on the poem by Eliot himself, where he remarks “To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life, it is just a piece of rhythmical grumbling”. The thesis is divided into two parts, each in turn divided into subchapters. In the first part I address the structure of the poem. In my effort to describe it I begin with an analysis of the poem “Death by Water”, of which several characteristics I mention will be key throughout my hypothesis; following this I ponder the choice of “rhythmical grumbling” as a description of a poem, which in its turn will lead to the argument that the structure of *The Waste Land* is cyclical or circular. These deliberations are supplemented by the essay “The Three Voices of Poetry”, wherefrom I retain certain words and descriptions in order to stress what it is that Eliot, as a poet, is doing in *The Waste Land*, thus illustrating my argument. In the second part I consider the meaning or content of the poem. I begin with an analysis of biographical data in an attempt to isolate what can be considered as stimuli for the writing of the poem; I then try to demonstrate the importance of several references made in *The Waste Land* to Shakespeare’s *The Tempest*. These I connect with the prior biographic excursus. Finally, I propose that Eliot’s play *The Family Reunion* solves what I consider to be the inconclusive and obscure in *The Waste Land*.

Phlebas – Resmunguices – Claridade – Auto-deprecação – Ardil

ÍNDICE

PARTE I – RESMUNGUICES RITMADAS

1. Phlebas, marinheiro fenício 7
2. "I wasn't even bothering whether I understood what I was saying" 14
3. Voz, mascaras e poesia dramática 20
4. *The Waste Land* = Hamlet 24

PARTE II – RESMUNGUICES CONTRA A VIDA

1. 'Ir ao leme e olhar a barlavento' 32
 2. "Full fathom five thy father lies" 38
 3. "I am always surprised by the bull-dog in the Burlington Arcade" 47
 4. Conclusão 58
- Bibliografia 64

I. RESMUNGUICES RITMADAS

1. Phlebas, marinheiro fenício

a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more;
Macbeth, acto V, cena iii, vv. 25-25

O quarto poema no conjunto de poemas que constituem *The Waste Land* termina com a seguinte admonição

Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look to windward
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you¹.

Tal como uma característica comum a vários epitáfios que chamou especialmente a atenção de William Wordsworth, a admonição final deste poema dirige-se para quem o está a ler, ao jeito de "Stop here! or gently pass"², que o poeta romântico inglês imagina inscrito numa lápide ao longo de um trilho que atravessa um cenário campestre³. De entre os restantes poemas de *The Waste Land*, o quarto, "Death by Water", destaca-se por várias características: é substancialmente mais curto; todo o poema é dominado por uma só voz e aquilo de que essa voz fala é facilmente perceptível.

"Death by Water" é um poema mortuário que relata a decomposição do cadáver de um marinheiro fenício chamado Phlebas, cujo corpo é dilacerado pelos elementos inanimados do fundo do mar. Mas quem era Phlebas, o que há na sua história que traga especial relevância para a admonição que no final do poema é expressa? Na tentativa de responder a esta pergunta ocorre-me uma característica importante que Wordsworth nota nos seus *Essays Upon Epitaphs*. Segundo Wordsworth, um epitáfio deve estabelecer uma relação particular entre o estado emocional da voz que dita o epitáfio e o defunto cuja morte o epitáfio lamenta. Entende-se deste modo que é necessário que algo próprio ao defunto, à sua vida, à sua personalidade, sobreviva e seja expresso na inscrição mortuária⁴. Permitam-me demorar-me um pouco neste ponto, ilustrando como esta

¹T.S. Eliot, *The Waste Land*, ed. Michael North, Norton Critical Editions, n.p., 2001, vv. 319-321, p. 16. Todas as citações de *The Waste Land* referem-se a esta edição.

²C.f. William Wordsworth "The Solitary Reaper", em William Wordsworth, *The Selected Poetry and Prose of Wordsworth*, ed. Geoffrey F. Hartman, New American Library, n.p., n.d., p.158.

³
⁴William Wordsworth, *Selected Prose*, ed. John O. Hayden, Penguin Books, Suffolk, 1988, p. 332.

necessidade se encontra naquele tipo de poesia que dizemos ser um epitáfio.

Irei usar dois exemplos, um tirado de *In Memoriam* de Tennyson, outro tirado da edição Penguin de *The Greek Anthology*. Ora repare-se na seguinte quadra:

A life that all the Muses deck'd
With gifts of grace, that might express
All comprehensive tenderness,
All subtilising intellect⁵

A tendência é claramente elegíaca, e de facto aquilo que *In Memoriam* faz, quando consideramos esta obra uma obra que deve ser entendida como um todo, é afirmar um humor elegíaco. Tennyson glorifica o seu amigo Hallam, atribuindo-lhe qualidades que pensamos serem um pouco exageradas, mas este tipo de exagero é comum quando nos deparamos com poemas mortuários que fazem uma elegia do defunto. Quer as qualidades que o poeta atribui a Hallam correspondam ou não às qualidades deste enquanto vivo é todavia menos importante, de facto nem é importante de todo para o leitor de poesia. O que importa é haver um esforço por parte do poeta em transmitir a imagem que tem em mente da personalidade do defunto, uma imagem daquilo que lhe era singular. Ao fazer isto, Tennyson certifica-se que o sentimento de perda que sente é algo que o leitor identifica como tendo um fundo real – que é algo com o qual o leitor se pode identificar. Apenas através da menção daquilo que era próprio à individualidade e singularidade da pessoa que morreu é possível ao leitor entender o quanto se perdeu.

Olhemos agora para o outro exemplo:

Powder-light let dust lie
On Musa, who had blue eyes,
Who made bird-sweet music,
Who, silent now, stone-still,
Here lies.⁶

Ao contrário da quadra de Tennyson, que louva a compaixão e o intelecto, este epitáfio louva características físicas como os olhos e a voz. Mesmo assim, é inegável que algo da pessoa que partiu permanece nos versos; enquanto leitores entendemos que é a ausência daquilo que é louvado

⁵Tennyson, *In Memoriam*, ed. Robert H Ross, Norton, New York, 1973, vv. 45-48, p. 51-52

⁶Jay, Peter (ed.), *The Greek Anthology*, Penguin Books, n.p., 1981, p. 240.

que informa a dor expressa pelo lamento. Tanto neste epitáfio quanto na quadra de Tennyson existe uma unidade entre aquilo que se perdeu e o estado de quem lamenta. O estado emocional do poeta é justificado quando o poeta mostra qual é o objecto da sua dor. O leitor tem ao seu dispor aquilo de que necessita não só para entender o porquê do poeta se lamentar, mas também para se identificar com o lamento deste.

Se mantivermos estes exemplos em mente e ponderarmos o caso de um poema mortuário que termina com uma admoção, certamente pensaremos o seguinte: o poeta lamenta a morte de alguém, mas não se fica pelo lamento; há uma outra motivação por detrás da escrita, sendo essa a tentativa de extrair uma lição sobre a vida e a morte através da vida e da morte do defunto. Até aqui está tudo bem, podemos até lembrar-nos de vários episódios do *Inferno* de Dante, incluindo aquele que Eliot usou como epígrafe para o seu celebrado poema *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Nesse episódio Guido da Montelfeltro conta a Dante a história de como a sua vida o levou ao inferno, o que resulta na possibilidade de extrairmos uma lição através da queda e condenação de Guido. Se de seguida olharmos para "Death by Water", somos assolados por um sentimento estranho, pois na verdade embora a linguagem que nos relata a decomposição do cadáver do marinheiro fenício nos seja clara, ficamos sem saber exactamente o que fazer da admoção que é feita no *memento mori*.

Esta incerteza parece-me importante para que possamos tentar compreender, ou explicar, *The Waste Land*, mas antes de avançar para esse tipo de deliberações é necessário entender em primeiro lugar o que provoca essa incerteza. Se colocarmos "Death by Water" lado a lado com os dois exemplos que acima citei, notaremos que aquela unidade referida por Wordsworth e que tentei ilustrar com a elegia a Hallam e o epitáfio de Musa está ausente. Eis o que o poema diz do defunto

Phlebas the phoenician, a fortnight dead
.....
O you who turn the wheel and look to windward
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you⁷.

É notória a falta de uma personalidade e a falta de características que eram próprias ao defunto. Ser-se 'tão alto e belo quanto tu' fica sem dúvida muito atrás de 'tinha olhos azuis e fazia doce música como os pássaros'. "Death by Water" não nos dá muita informação sobre o defunto; enquanto Tennyson e o anónimo que escreveu sobre Musa se esforçam por manter algumas das características do defunto que lhes eram mais queridas, Eliot não parece muito preocupado em fazer o mesmo.

⁷*The Waste Land*, vv. 313-231, p.16.

Aquilo que é dito sobre Phlebas é insuficiente para que o leitor seja capaz de visualizar alguém ou sentir uma presença. O que é dito sobre Phlebas é que este foi um marinheiro fenício, alguém que morreu no mar: Phlebas é um marinheiro de uma civilização antiga que morreu afogado, é isso e apenas isso. Phlebas é alguém que foi esquecido pela História.

"Death by Water" é um poema mortuário mas Eliot não lamenta a morte do defunto nem sequer mostra simpatia alguma perante este. O ambiente do poema é admonitório, dele retiramos um sentido da natureza perecível de todas as coisas. O interesse de Eliot não incide particularmente sobre Phlebas, o foco não é posto no defunto mas é antes posto na morte. Esta tendência ganha força através da imagem do cadáver em decomposição. A incorporação nos monumentos mortuários da imagem do cadáver que apodrece era costume no final da Idade Média, onde a ênfase dada ao lado terreno da morte era feito em detrimento de um sentimento autenticamente religioso. As palavras de Huizinga sobre este costume parecem-me apropriadas

A visão macabra não representa as emoções de ternura e consolação. A nota elegíaca falta completamente. No fundo o sentido macabro é egoísta e terreno. Mal se descobre a dor pela ausência dos que morrem; é, sim, o medo da própria morte e essa vista como o pior dos males.⁸

A falta de uma nota elegíaca e o macabro interesse pela decomposição do cadáver fazem com que a morte em si ocupe mais espaço no poema do que o marinheiro esquecido e afogado. Apesar da admonição feita no *memento mori* conter o nome do defunto, o significado desta escapa-nos e parece ser auto-reflexivo. O poeta teme a morte, e a morte é vista como um ser-se esquecido. Ser-se esquecido, entende-se, é o pior dos males; para um poeta certamente significa que falhou naquilo através do qual quis fazer a obra da sua vida.

Na nota ao verso 407 de *The Waste Land*, Eliot reporta o leitor para o acto V, cena vi, da peça *The White Devil* de Webster, e cita

they'll remarry
Ere the worm pierce your winding-sheet, ere the spider
Make a thin curtain of your epitaphs.⁹

De novo Eliot mostra-se interessado na decomposição de um cadáver, mostrando-se também preocupado com a ideia de esquecimento que nos versos de Webster é capturada na ocultação

⁸Johan Huizinga, *O Declínio da Idade Média*, trad. Augusto Abelaira, Editora Ulisseia, Viseu, 1996, p. 156.

⁹*The Waste Land*, p. 25.

gradual pelas teias de aranha. Com esta nota Eliot pretende elucidar o sentido dos seguintes versos

By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in the memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor¹⁰

A passagem de Webster serve para mostrar o que Eliot pretende com "memories draped by the beneficent spider", indicando que se trata de "your epitaphs". Tal como no poema "Death by Water", os versos de Webster focam-se no lado terreno da morte, esta associada ao ser-se esquecido. Se considerarmos os versos que precedem a passagem de "What the Thunder Said" que acabei de citar, há uma característica importante à qual me parece que devemos prestar atenção. Irei citar longamente, repetindo os versos já citados para que fique claro aquilo que pretendo tirar deles

My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in the memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms¹¹

O verso "By this, and this only, we have existed" executa uma transição entre uma tentativa de justificação e o reconhecimento de que aquilo que nos é mais próximo e importante, dando significado à nossa existência, é incomunicável. Em primeiro lugar, devemos notar que o poeta sente a necessidade de se justificar, mesmo que não saibamos exactamente o que é aquilo do qual ele se quer justificar. Um sentimento de culpa governa os versos, e a tentativa de justificação apresenta-se mais como uma desculpa – "The awful daring of a moment's surrender/ Which an age of prudence can never retract". Este verso é uma variação de uma passagem de *The Revenger's Tragedy* que chamou especialmente a atenção de Eliot

Are lordships sold to maintain ladyships

¹⁰*The Waste Land*, vv. 405-408, p. 19.

¹¹Idem, vv. 403-40o, pp. 18-19.

For the poor benefit of a bewildering minute?¹²

Note-se que os versos de Tourneur apresentam um contraste entre uma emoção positiva e uma emoção negativa. É curioso, neste sentido, notar o que Eliot faz destes mesmos versos no poema *Ash-Wednesday*

Because I do not hope to know again
The infirm glory of the positive hour¹³

Como se nota, a variação que Eliot faz de Tourneur no poema *Ash-Wednesday* contém uma emoção positiva, embora esta seja negada antes mesmo de ser expressa. Mas esse elemento positivo está totalmente ausente da variação dos versos de Tourneur que Eliot faz em *The Waste Land*, o que faz sobressair a emoção negativa e, como disse, um sentimento de culpa. O contraste está ausente. O poeta é alguém que falhou e agora se desculpa, não como Othello no seu último discurso, tentando animar-se, mas como alguém que se assume culpado e se verga perante o peso da sua culpa.

Creio que os versos referentes aos obituários, a aranha e o solicitador não podem ser considerados em separado daquilo que o poeta sente necessidade de justificar. Sobre o que está atrás, aquilo que informa tal necessidade, o poeta apenas diz "By this, and this only, we have existed", tentando demonstrar nos versos que se seguem como esse 'isto' não pode ser posto em palavras. Compreendemos que terá alguma coisa a ver com a rendição de um momento, como uma direcção adoptada num determinado momento que agora já não pode ser desfeita, mas não compreendemos que direcção é essa nem para que objecto se dirige.

Considerando a relevância que os versos de Webster trazem para esta passagem, aquilo que Eliot está a fazer nessa nota é apontar para "Death by Water", o poema mortuário de *The Waste Land*, e dizer que este é um epitáfio que tenta pôr em palavras o 'por isto, e isto apenas, temos existido'. O mais próximo que chega de conseguir dizer tal coisa é o verso "O you who turn the wheel and look to windward", mas de novo somos assolados por um sentimento de incerteza. O verso é demasiado geral, demasiado vago, e o nome que poderia acrescentar alguma informação que nos deixasse chegar a uma conclusão é incapaz de o fazer. A tentativa é uma tentativa falhada. Aparentemente o poeta tem alguma coisa para dizer, uma coisa que lhe é importante o suficiente para a relacionar com o sentido, o significado ou a direcção, da sua vida. O que resulta da tentativa por parte do poeta em dizer aquilo que tem para dizer é contudo a evidência de que esse 'algo' que

¹²Cyril Tourneur, *The Revenger's Tragedy*, ed. R.A. Foakes, Manchester University Press, Manchester, 1980, acto III, cena v, vv. 74-75. Não cito literalmente, como Eliot fez substituo a palavra "bewitching" pela palavra "bewildering".

¹³T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 89.

procura não se encontra nas palavras que foi capaz de dizer – o "by this, and this only" permanece aquilo "which is not to be found".

Eliot tenta dizer uma coisa e logo de seguida dá um passo atrás e diz 'não é isto'. É difícil escapar à noção de que aquilo que o poeta quer dizer continuamente nos foge, e é igualmente difícil escapar à sensação de que o próprio poeta não sabe o que é aquilo que tem para dizer, embora este saiba que quer dizer alguma coisa. Este movimento, creio, domina todos os poemas de *The Waste Land*, e até em "Death by Water" o encontramos. Não é somente a admoção feita, pela falta de um conteúdo que possamos associar ao nome "Phlebas", que me leva a pensar assim, mas também as duas descrições que são feitas do estado *post-mortem* do marinheiro

Forgot the cry of gulls and the deep sea swell
And the profit and the loss.

A current under sea

Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.¹⁴

O esquecimento notado no primeiro instante é negado pela rememoração que caracteriza o segundo. Do percurso traçado podemos dizer que se trata de uma tentativa de chegar a algum lado seguida por outra tentativa que lhe é idêntica embora vá na direcção oposta. Esta tendência é semelhante ao que Eliot faz com Phlebas, dando-lhe um nome mas recusando-se a dar-lhe características que façam de Phlebas uma pessoa. Para mais, tendo em conta a nota em que Eliot faz referência a Webster, é forçoso notar que a tentativa de apontar para "Death by Water" e dizer que este poema é um epitáfio marca também a incerteza do poeta. Devido à falta de unidade entre o estado emocional e o defunto, devido até à presença de um cadáver em detrimento de uma personalidade, ou uma pessoa, "Death by Water" dificilmente se qualifica como um epitáfio.

Apesar da presença de um cadáver, a descrição deste poema como um cenotáfio é mais adequada. O cadáver não é o núcleo do poema, é um elemento decorativo. Aquilo que importa de Phlebas não é a pessoa que este foi mas apenas o facto de ser alguém que foi esquecido pela História. Do mesmo modo que quando olhamos para um memorial erigido em memória dos soldados caídos numa guerra, o nome "Phlebas" não nos diz nada de particular para além da certeza que temos de que o nome outrora pertenceu a alguém que já não se encontra entre os vivos. Phlebas não acarreta consigo significado especial para a admoção que é feita no final do poema.

¹⁴*The Waste Land*, vv. 313- 318, p. 16.

2. “I wasn't even bothering whether I understood what I was saying”

Headpiece filled with straw. Alas!

The Hollow Men, I

Embora não o tenha afirmado directamente, tudo o que disse até aqui avança para uma descrição de *The Waste Land* que não considera esta obra um poema longo e unificado. Há um episódio de *The Simpsons* em que o taberneiro Moe Szyslak se torna um poeta de renome com a ajuda de Lisa Simpson. O papel desta é fundamental, pois sem a sua ajuda Moe nem saberia que era capaz de escrever poesia. Lisa vê uma série de frases desconexas inscritas em papéis que Moe pendurou na parede da sua sala. Interessada pelas frases, Lisa experimenta várias ordenações possíveis destas até conseguir juntá-las num poema. A ideia de Lisa é, como afirma, fazer um poema épico através de fragmentos como T. S. Eliot havia feito com *The Waste Land*. Mas *The Waste Land* parecerá muito diferente se em vez de considerarmos que se trata de um todo unificado que progride de acordo com um plano estipulado pela mente do poeta, percebermos os seus poemas como um conjunto que se sobrepõe a um estímulo muito mais cru.

A versão fac-simile, editada por Valerie Eliot, precede a transcrição das várias versões que antecederam a forma final do poema com um comentário de Eliot em que este fala do significado de *The Waste Land*

Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it, indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life, it is just a piece of rhythmical grumbling.¹⁵

É difícil harmonizar a noção de que um poema expressa uma crítica com a noção de que a sua estrutura é caracterizada por uma série de resmunguices contra a vida postas em ritmo. Uma resmunguice não é um discurso coerente e organizado na perspectiva de transmitir uma mensagem; é, por outro lado, um falar entre dentes, um falar baixinho e com rabugice. Uma série de resmunguices é como bradar aos céus.

Encontramo-nos perante duas concepções de *The Waste Land*, mas essas duas concepções não parecem darem-se bem uma com a outra. Por um lado há a descrição do poema como uma série de resmunguices ritmadas, por outro a descrição do poema como uma crítica da vida que lhe era

¹⁵T.S Eliot, T.S Eliot, *The Waste Land: a facsimile & transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*, ed. Valerie Eliot, Faber and Faber, London, 1971, p. 3.

contemporânea. Essa crítica, entende-se, trata-se de uma condenação ou censura da era, o que pressupõe que o poema formula argumentos. A concepção de *The Waste Land* como uma crítica associa-se à ideia de um poema longo e unificado que, num itinerário através da desolação da Europa do pós-primeira guerra, executa um movimento. Que movimento é esse, e por onde passa, é uma questão que a crítica ainda não foi capaz de responder satisfatoriamente, mas talvez não seja preciso considerar que algo se encontra em movimento para sabermos que nos encontramos perante um poema.

A própria ideia de que um poema serve para fazer uma crítica é insatisfatória, até para aquela poesia que dizemos ser satírica, pois dizer que esta se subsume numa crítica não lança luz sobre tudo aquilo que constitui o poema satírico. Os poemas não servem para fazer críticas. Quando consideramos *The Waste Land*, esta ideia torna-se ainda menos encantadora, mostrando-se incapaz de explicar a sua substância e a sua natureza. *The Waste Land* é um poema cheio de rupturas e quebras, um poema que não é governado por uma só voz, um só local ou um sujeito unitário. Isto faz com que *The Waste Land* não consiga estabelecer a unidade necessária para haver um enredo e, através do enredo, haver uma progressão. Aquilo que nos chama a atenção em *The Waste Land* e nos faz olhar para este conjunto de poemas como uma obra que contém uma unidade própria não é uma acção que os poemas avançam, mas um tom inconfundível que está por detrás de todos os poemas e lhes confere um *pathos* comum.

William Empson, ao comentar o episódio de Marie no poema "The Burial of the Dead", que interpreta como sendo uma censura, afirma algo interessante

The difference is that Dickens had a plot, which allowed him to show adequate reasons for his scolding; it is true that the plot is often perfunctory – no admirers of *Oliver Twist* would try to detail the itinerary of the villain; but to scold without even a residual plot is bound to feel self-regarding.¹⁶

Não há necessidade de detalhar o itinerário do vilão no romance de Dickens porque a sua existência é evidente, ninguém duvida dela ou tenta negá-la. O mesmo se pode dizer de *Os Lusíadas*, pois ninguém duvida que as naus partem de Lisboa e que chegam às Índias; até mesmo com outros poemas de Eliot poderíamos falar nestes termos – Prufrock passeia pela rua, o sujeito de *Ash-Wednesday* sobe uma escada. Com *The Waste Land*, contudo, uma afirmação positiva de um itinerário traria de imediato vários problemas ao de cima. Poderíamos perguntar quem é que percorre o itinerário, onde começa e onde acaba, por onde passa, e nenhuma dessas questões seria

¹⁶William Empson, *Using Biography*, "My God, man, there's bears on it", The Hogarth Press, London, 1984, p. 191.

respondida univocamente. *The Waste Land* não mostra grandes evidências de um itinerário percorrido. Neste caso poderíamos concordar com Ezra Pound, dizendo com ele que a arte é tanto uma crítica da vida quanto o ferro em brasa é uma crítica do fogo. Pobre Matthew Arnold. Restamos algo que "is bound to feel self-regarding".

Ao comentar a admoção feita no final do poema "Death by Water" falei do poeta que tem alguma coisa para dizer mas que ao mesmo tempo não sabe exactamente o que é que tem para dizer. Intuímos que de algum modo isso relaciona-se com descrever a estrutura e o significado de um poema como sendo uma série de resmunguices ritmadas, intuímos também que se relaciona com a falta de um itinerário. Mas uma intuição por si só não chega, é insatisfatória e apenas mostra aquilo que poderá ser o início de uma explicação. Irei agora aprofundar esta questão, tentando demonstrar como se estabelece uma ligação entre escrever um poema quando não se sabe exactamente o que se tem para dizer e escrever um poema que é uma série de resmunguices onde nenhum itinerário pode ser identificado. Esta deliberação irá servir de alicerce para voltar a atenção para algumas passagens de *The Waste Land*.

No ensaio "The Three Voices of Poetry" Eliot faz uma descrição do processo de génese de um poema. Eliot diz que, em primeiro lugar e numa primeira instância, o poeta não se preocupa com questões que se relacionam com uma audiência, quer seja da existência desta ou da compreensão que possa ter daquilo que o poeta tem para dizer. Por outro lado, o que preocupa o poeta e ocupa a sua mente parece ser uma preocupação de dever, pois o poeta é oprimido por um fardo do qual a única forma de alívio possível é através da escrita de um poema, não um poema qualquer, mas o único poema capaz de expiar o mal que o atormenta. Deste processo, que acarreta em si um forte elemento de necessidade e de catarse, Eliot diz o seguinte

he [o poeta] is haunted by a demon, a demon against which he feels powerless, because in its first manifestation it has no face, no name, nothing; and the words, the poem he makes, are a kind of exorcism of this demon.¹⁷

O poeta sente a necessidade de pôr algo em palavras, mas o que esse algo é, aquilo que o caracteriza, o poeta não sabe, nem tem outro modo de saber excepto através da escrita. A escrita constitui a tentativa de delinear o conteúdo que tanto atormenta o poeta. Este só sabe aquilo que tem para dizer depois de o ter dito, e o esforço que o levou a escrever um poema não foi motivado por querer dizer alguma coisa a alguém, mas por precisar de se aliviar de um desconforto agudo. Não posso deixar de notar que, numa entrevista para a *Paris Review*, ao responder a Donald Hall sobre

¹⁷T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, "The Three Voices of Poetry", Faber and Faber, n.p., 1957, p. 98.

as suas intenções quando escreveu *The Waste Land*, Eliot tenha dito

I wonder what an "intention" means! One wants to get something off one's chest. One doesn't quite know what it is that one wants to get off the chest until one's got it off. But I couldn't apply the word "intention" to any of my poems. Or to any other.¹⁸

Embora seja compreensível manter que a palavra "intenção" é problemática no contexto de uma tentativa de explicar um poema, devemos no entanto admitir que certos poemas evidenciam de modo particular uma intenção, mesmo que nunca deixem perfeitamente claro o que essa intenção é. Dizemos isso de poemas cujo conteúdo, pelo menos em parte, encontramos à superfície. Existe uma diferença entre *Fra Lippo Lippi* de Browning e *Ode to a Nightingale* de Keats, entre *Os Lusíadas* e *The Cantos* de Pound, entre *A Divina Comédia* e *The Waste Land*. Não estou muito preocupado com a palavra "intenção" no sentido em que o poeta procura provocar um determinado efeito concreto no leitor com o seu poema, mas no sentido em que a sua poesia evidencia um esforço por parte do poeta em entender aquilo que tem para dizer – independentemente dos efeitos que achamos que *Os Lusíadas* provocam, sabemos que Camões pensou no seu conteúdo, sabemos que Camões pensou sobre qual seria a forma ou estrutura mais indicada para o actualizar poeticamente. Considerando os primeiros casos de poesia que apresentei, este esforço e deliberação são notórios; nos segundos casos o esforço parece ser para "get something off one's chest".

Ainda no ensaio "The Three Voices of Poetry" Eliot fala daquilo que deve ser o primeiro trabalho do poeta, dizendo que este é verificar que o pensamento e o estímulo que o impulsionam a escrever um poema são-lhe claros. É neste sentido que Eliot fala de poesia obscura, que para ele é apenas um sintoma da falta deste primeiro trabalho: um poema é obscuro quando o poeta não foi capaz de se expressar a si mesmo para si mesmo; a forma mais maltrapilha de poesia resulta do poeta que se quis convencer ter alguma coisa para dizer quando na verdade nada tinha. Voltando aos 'dois casos' de poesia que mencionei, torna-se evidente que enquanto aquele a que chamei 'o primeiro caso' exige que este trabalho seja começado antes da escrita do poema, no 'segundo caso' isso já não é possível, pois terá de ser simultâneo à escrita do poema. No que toca este tipo de poesia, para mais, podemos ainda imaginar a total ausência de claridade do poeta perante si mesmo e perante o seu poema. O olhar retrospectivo de Eliot sobre *The Waste Land* indica precisamente esta falta de claridade, e as palavras de Eliot subentendem que Eliot considerava *The Waste Land*

¹⁸*The Paris Review*, "T. S. Eliot, The Art of Poetry No. 1", consultado em <<http://www.theparisreview.org/interviews/4738/the-art-of-poetry-no-1-t-s-eliot>>.

um poema obscuro. Veja-se o que Eliot disse a Donald Hall

By the time of the *Four Quartets*, I couldn't have written in the style of *The Waste Land*. In *The Waste Land* I wasn't even bothering whether I understood what I was saying. These things, however, become easier to people with time. You get used to having *The Waste Land*, or *Ulysses*, about.¹⁹

Neste comentário Eliot não apenas assume não ter sabido exactamente o que estava a fazer quando escreveu *The Waste Land*, mostrando-se negligente naquilo que mais tarde disse ser o primeiro trabalho do poeta, mas indica que o estilo de *The Waste Land* é inseparável da falta desse trabalho. Aquilo que para Eliot informa e justifica o estilo de *The Waste Land* é a falta de claridade do poeta para si mesmo; *The Waste Land* é uma mera etapa no árduo percurso do poeta em aprender como usar a linguagem. Segundo a definição que Eliot faz de poesia obscura, e de acordo com o que o poeta disse do seu poema, *The Waste Land* é um poema obscuro.

O processo descrito por Eliot deixa muito espaço para dúvidas. Em primeiro lugar, considerando que após a escrita e o trabalho sobre o poema o poeta consegue alcançar alguma claridade perante si mesmo, nada garante que essa claridade seja transmissível a outro. Em segundo lugar, tendo em conta que a única ferramenta disponível ao poeta para isolar e assim entender o demónio que o atormenta são as palavras, devemos entender que a expressão mais perfeita desse estímulo é uma sequência específica e concreta, inalterável, de palavras; é um determinado arranjo destas em que cada uma se encontra no seu lugar próprio e devido. O problema reside em saber se as palavras e a ordenação destas encontradas pelo poeta são de facto as mais adequadas, visto que se o poema é motivado por um estímulo que lhe é anterior, esse estímulo deverá permanecer imóvel e imutável. Apenas a poesia que concorda em absoluto com esse estímulo é capaz de o exprimir na sua totalidade, de o exorcizar. Eliot reconhece esta dificuldade, e diz que por vezes o poema que resulta deste processo pode ser apenas as palavras ordenadas segundo a melhor disposição que o poeta foi capaz de encontrar, o que não significa que é a melhor disposição ou a mais correcta. O maior problema é que num processo desta natureza existe uma melhor e uma pior expressão, existe correcto e existe errado mesmo que não disponhamos das ferramentas para o avaliar.

Chamo a atenção para isto pois parece-me que no que toca o tipo de poesia que se coaduna com o processo descrito por Eliot, aquilo que o poema é e o seu significado parecem estar intimamente ligados com a génese do poema. É por isso que Eliot relaciona o estilo de *The Waste*

¹⁹*The Paris Review*, “T. S. Eliot, The Art of Poetry No. 1”, consultado em <<http://www.theparisreview.org/interviews/4738/the-art-of-poetry-no-1-t-s-eliot>>.

Land com o facto de não ter sabido muito bem o que estava a dizer quando escreveu *The Waste Land*; é por isso que Eliot descarta a ideia de uma crítica do mundo contemporâneo e afirma "To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling".

Chamo a atenção para o facto de a caracterização da poesia que tenho vindo a desenvolver, e que Eliot descreve como o exorcizar de um demónio, é referente a casos particulares e não à poesia na sua generalidade. Não procuro de modo algum neste trabalho tecer considerações sobre tal generalidade, nem procuro um conhecimento do geral. O que me interessa é meramente aquele tipo de poesia que se coaduna com o processo de génese de um poema descrito por Eliot, em especial como *The Waste Land* se ajusta a essa descrição.

Se a escrita de um poema é a procura pela expressão de algo que se desconhece, a tentativa de explicar um poema através da ideia de um plano que lhe é prévio, de uma intenção perceptível, cai por terra. Resta-nos outro modo de tentar explicar um poema, e esse terá de passar pela identificação do discurso próprio e único que caracteriza o poema. Tal como acontece na génese de um poema, o crítico deverá entender como algo é dito antes de procurar depurar o seu conteúdo. De certo modo o crítico terá de emular o processo de criação pelo qual o poeta passou: não de um modo histórico e temporal, tentando descobrir o máximo de informação possível sobre a vida do poeta no período específico em que escreveu determinado poema, mas no sentido em que o crítico se encontra perante a mesma dificuldade que o poeta teve de enfrentar quando escrevia o poema.

Por outras palavras, a crítica apenas poderá avançar para considerações sobre o conteúdo e o significado de um poema quando for capaz de identificar como o poema tenta dizer aquilo que não sabe o que é. A poesia, vista deste modo, não é um esforço consciente para um significado; é uma necessidade inerente de alívio. Assim, aquilo a que chamamos o significado de um poema, ou aquilo que tentamos depurar quando tentamos explicar um poema, é aquilo que o poema faz, como se agisse, não aquilo que o poema diz. Se isto é assim, uma crítica que consiga identificar, isolar e justificar aquilo que o poema é, aquilo que o poeta está a fazer com ou no poema, será talvez uma explicação viável do poema, ou pelo menos aquilo que de mais próximo com uma explicação poderemos almejar. É neste sentido que o comentário de Eliot em que este descarta a ideia de *The Waste Land* como uma crítica é relevante, e é também este sentido que se encontra por detrás do comentário em que Eliot deflaciona por completo as notas a este poema, lamentando "having sent so many enquirers off on a wild goose chase after Tarot cards and the Holy Grail"²⁰, à caça de gambuzinos.

²⁰ Citado em: ed. Lawrence Rainey, *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, Yale University Press, New Haven, 2006, p. 38.

3. Voz, máscaras e poesia dramática

The mere fact that he is assuming a role, that he is speaking through a mask, implies the presence of an audience: why should a man put on a fancy dress and a mask only to talk to himself?

The Three Voices of Poetry

Esta deliberação sobre a gênese de um poema liga-se ao tema de "The Three Voices of Poetry". Neste ensaio Eliot procura identificar e distinguir aquilo que considera ser as três vozes da poesia. A primeira voz é a voz do poeta que fala para si mesmo ou para ninguém; a segunda voz é a do poeta que se dirige para uma audiência; a terceira voz é a do poeta que tenta criar uma personagem que fala em versos. As duas primeiras vozes são as mais comuns com que nos deparamos sempre que abrimos um livro de versos; a terceira voz é aquela que informa a acção de personagens que se movem num palco.

Tendo em conta o tipo de poesia sobre o qual tenho vindo a falar, destas três vozes aquela que se adequa melhor é a primeira. No entanto, pensando em *The Waste Land*, certamente me diriam que a forte componente dramática deste poema deveria fazer da sua voz algo sobre o qual não diríamos 'neste poema o poeta parece estar a falar consigo mesmo, e se não é consigo que fala, ora, então está a falar para ninguém!'. Contudo, parece-me que falar de *The Waste Land* em termos da primeira voz é o mais apropriado, e irei demonstrar o porquê de pensar deste modo. A questão está em entender a natureza da tendência dramática de *The Waste Land*, que em larga medida é semelhante à tendência dramática geral de toda a poesia de Eliot, embora não exactamente semelhante. Será necessário em primeiro lugar ponderar aquele tipo de poesia que muitas vezes se chama "monólogo dramático", ou nas palavras de Robert Browning "poesia dramática de expressão lírica".

Esta é uma poesia que dizemos ser "dramática", mas não é uma poesia que foi escrita para o palco. O que o poeta faz é pôr palavras na boca de uma personagem, fazendo com que essa personagem fale para alguém. Todo o poema é, contudo, um monólogo, e nele não há espaço para outra acção importante que não seja feita pelas palavras. Tipicamente, um monólogo dramático, por mais carregado de energia que possa ser, é algo que permanece estático, que carece do dinamismo de uma narrativa. Isto dá-se porque num monólogo todo o interesse recai para a palavra e para a expressão, não para a acção. Uma peça pode chegar a um momento de clímax num monólogo, mas o seu enredo não pode ser resolvido por um monólogo – o enredo apenas pode ser resolvido pela acção.

Para Eliot, esta característica do monólogo dramático, i.e. o ser estático, traz consigo uma

implicação importante: ao contrário de uma peça de teatro, o monólogo dramático não dispõe daquilo que é necessário para criar uma personagem. Uma personagem é feita na acção, na sua interacção com outras personagens, e não no momento único de um monólogo. Segundo Eliot, o poeta que fala na sua própria voz não é capaz de criar uma personagem, mas é capaz de imitar uma. Usando Caliban como exemplo, Eliot diz que em várias passagens de *The Tempest* aquele que ouvimos falar é Caliban, mas se lermos o poema *Caliban Upon Setebos*, de Robert Browning, aquele que ouvimos não é Caliban mas Browning a falar através de Caliban. É por isto que, enquanto da poesia dramática de Browning Eliot diz que se trata da segunda voz, onde o poeta fala para uma audiência, da poesia nas peças de teatro de Shakespeare Eliot diz que se trata da terceira voz. Aquilo que normalmente se ouve no monólogo dramático são as palavras de um poeta que colocou uma máscara e finge ser uma personagem vinda da História ou vinda da ficção. Com este tipo de poesia é esperado que o leitor identifique a personagem – ou a personagem tipo – antes de o poeta começar a falar.

Compare-se agora o início do poema *The Love Song of J. Alfred Prufrock*

Let us go then, you and I,
While the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;²¹

com o início do poema "The Burial of the Dead", primeiro poema de *The Waste Land*

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.²²

Em relação ao primeiro exemplo devemos notar duas coisas. Em primeiro lugar, apesar de o poeta nos propor um monólogo dramático cuja máscara desconhecemos, o título do poema dá-nos um nome, – que à medida que avançamos pelo poema se nos torna mais precioso – dando-nos também alguma informação sobre o que devemos esperar do seu poema com "*The Love Song*". Estes elementos são importantes pois demonstram a necessidade que o poeta sentiu de compensar a sua escolha de usar como máscara alguém que não conhecemos. Em segundo lugar, o primeiro verso

²¹T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 13.

²²*The Waste Land*, vv. 1-4, p.5.

evidencia que o discurso do poeta, através da máscara, está destinado para uma audiência.

Se agora considerarmos o que dei como segundo exemplo, será forçoso notar que não encontramos nenhuma destas características. Tal como acontece com *Prufrock*, "The Burial of the Dead" é posto na boca de uma personagem que não sabemos quem é, mas desta vez o poeta não se preocupa em arranjar um nome que possamos associar com essa personagem. É verdade que alguns versos à frente o poeta parece indicar que a personagem se chama "Marie", mas alguns versos depois já é alguém que se auto-denomina "Hyacinth girl" que fala, e ainda um pouco depois muda de novo e a voz parece pertencer a um homem. Isto leva-me a crer que um nome carrega em si tanta importância quanto o cadáver no poema "Death by Water". Para mais, para quem se dirige o poeta neste caso? Ao mesmo tempo que nada nos indica que o monólogo se dirige para outra personagem imaginária, nada nos indica que o poeta se dirige para os seus leitores. O caso parece ser diferente de *The Love Song of J. Alfred Prufrock*.

Quando nos deparamos com passagens como

He said, Marie
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.²³

ou

-yet when we came back, late, from the hyacinth garden,
Your arms full and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
*Oed' und leer das Meer.*²⁴

sentimos que estamos a ouvir palavras que não nos são destinadas, temos a sensação de estar a escutar alguém por detrás de uma porta. Apesar de *The Waste Land* ser um poema com tendência para privilegiar o monólogo dramático, aquilo que entendemos da voz que governa os seus poemas adequa-se melhor àquela que Eliot diz ser a primeira voz da poesia, ou seja o poeta que fala para si mesmo ou para ninguém.

²³*The Waste Land*, vv. 15-18, p. 5.

²⁴Idem, vv. 37-42, p. 6.

Pensar na obra de Browning é de novo útil e ajudará a entender a particularidade da voz de *The Waste Land*. Browning usa-se de personagens históricas e de personagens vindas da ficção e fala através delas. Assumimos que a voz que se ouve é a de Browning, mas entendemos que o uso da máscara por parte do poeta é algo que foi deliberado, tal como também entendemos a forma como o monólogo pressupõe e se dirige para uma audiência. Pensando na máscara de Eliot, contudo, não conseguimos identificar um original – Prufrock, por exemplo, não vem da História e não vem de nenhuma ficção – e por isso o caso é por força diferente do de Browning. Este, apesar de falar na sua voz, imita alguém; Eliot, por outro lado, fala apenas na sua voz. Quando lemos *The Waste Land* é como se estivéssemos a escutar por detrás de uma porta.

Aquilo que vimos acontecer com o nome "Phlebas" quando perguntámos qual seria a relevância deste nome para a admoção que é feita no *memento mori* de "Death by Water", fazendo deste poema um cenotáfio sobre a morte, vemos agora acontecer com a incapacidade do monólogo dramático em criar uma personagem, o que faz com que os vários monólogos do poema comecem e acabem no poeta. Isto é importante porque, como notámos, nomes como "Marie", "hyacinth girl" ou "Phlebas" não parecem conter em si um elemento de significado que clarifique o poema, sendo antes apenas sintomas da auto-reflexividade do poema e do poeta.

É preciso notar que, apesar de considerar que a voz que se ouve quando se lê *The Waste Land* é a voz de Eliot, e de considerar que Eliot fala para si mesmo, o poeta faz questão de usar uma máscara. Essa máscara pode não nos ser identificável como uma personagem histórica ou fictícia, e no entanto está lá. De Robert Browning, mestre da segunda voz, dizemos que é um ventríloquo. De Shakespeare, génio da terceira voz, dizemos que é mestre de marionetas. De *The Waste Land*, contudo, seremos forçados a dizer algo estranho: Eliot veste um traje e coloca uma máscara para falar consigo mesmo.

O uso da máscara por parte de Eliot, aparentemente, apenas serve para acentuar a nossa apreensão do carácter auto-reflexivo do poema, e na verdade a única personalidade sobre a qual nos podemos debruçar é a do poeta. O que o Eliot disse do seu poema foi descrevê-lo como uma série de resmunguices ritmadas contra a vida. Nesta primeira parte da minha tese não estou preocupado com o que Eliot quis dizer com "grouse against life", mas irei tentar demonstrar que a estrutura de *The Waste Land* é algo que devemos descrever como uma 'estrutura circular' ou 'estrutura reiterativa', fazendo assim justiça à afirmação de que *The Waste Land* é uma série de resmunguices postas em ritmo.

4. *The Waste Land* = Hamlet

O dear Ophelia, I am ill at these numbers.
I have no art to beckon my groans;

Hamlet, acto II, cena ii, vv.119-118

Qualquer edição crítica de *The Waste Land* nota que o poema "A Game of Chess" começa e acaba com uma referência a Shakespeare. O que não é tantas vezes notado é que todo o primeiro diálogo deste poema, que vai do verso 111 ao verso 138, é remanescente do diálogo entre MacBeth e Lady MacBeth após o assassinio de Duncan, no acto II, cena i, da peça *MacBeth*. "A Game of Chess" é um poema que pode ser dividido em três blocos, e em cada um desses a emoção predominante procura um correlato com uma obra de Shakespeare.

O primeiro bloco é uma longa estrofe que nos convém um sentido de opulência sensual, onde os sentidos são afogados em odores profusos. O correlato que Eliot vai buscar a Shakespeare vem de *Antony and Cleopatra*, acto II, cena ii, onde Enobarbus relata a Agrippa o intenso momento em que pela primeira vez Cleópatra viu António. O segundo bloco é um diálogo entre o que presumimos ser um casal, e como afirmei o correlato que Eliot vai buscar a Shakespeare desta vez vem de *MacBeth*, tornando-se esta referência mais evidente com o verso "Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door". Este verso alude ao final da cena em que Lady MacBeth e o seu marido lavam o sangue de Duncan, o rei, das suas mãos. Enquanto estes estão ao pé do poço, ouve-se várias vezes alguém a bater no portão do castelo de Macbeth. O terceiro bloco é o relato de uma conversa num Pub. O último verso é uma citação de *Hamlet*, mais precisamente das palavras de Ofélia no acto IV, cena v, onde esta enlouqueceu por saber que o seu pai foi morto pelas mãos do homem que ama.

Parece de certo modo haver uma progressão de alusões a Shakespeare, e creio que este é um elemento ao qual devemos prestar atenção. No ensaio "Hamlet", de 1919, Eliot fala de *Antony and Cleopatra*, lado a lado com *Coriolanus*, como os sucessos artísticos mais fortes do bardo inglês. *MacBeth* é louvado pela sua capacidade de alcançar aquilo a que Eliot chama "objective correlative". Este termo Eliot usa para definir "a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that . . . the emotion is immediately evoked". Por outras palavras, podemos dizer que a capacidade de encontrar os objectos, a situação, ou a cadeia de eventos que sirva de fórmula para uma emoção é uma mostra da capacidade do poeta de se esclarecer perante si mesmo. Contudo, enquanto *Antony and Cleopatra* e *MacBeth* são os dois reverenciados por Eliot, o mesmo estatuto não é atribuído a *Hamlet*.

Eliot fala desta peça como um falhanço artístico, uma peça cujo impulso é um horror tão

violento que o dramaturgo foi incapaz de encontrar o objecto que lhe serviria de fórmula, de correlato. Eliot diz

Hamlet is up against the difficulty that his disgust is occasioned by his mother, but that this other is not an adequate equivalent for it; his disgust envelops and exceeds her. It is thus a feeling which he cannot understand; he cannot objectify it, and it therefore remains to poison his life and obstruct action.²⁵

No poema "A Game of Chess" Eliot começa com aquilo que considera ser o sucesso de Shakespeare, passando de seguida pela peça que é capaz de exprimir uma determinada emoção com precisão milimétrica através do objecto adequado, e termina com a peça que considera um falhanço artístico. É interessante que Eliot tenha escolhido as palavras de Ofélia. De acordo com a descrição que Eliot faz de *Hamlet*, parece-me correcto afirmar que de todas as personagens Ofélia é a única que reage de um modo compreensível perante a natureza excessiva e perturbada de Hamlet, perante um horror que ultrapassa todos os objectos: Ofélia enlouquece e suicida-se.

É nesta subtilidade, creio, que se encontra a relevância destas referências a Shakespeare, relevância essa que vai para além de procurar o correlato shakespeariano para a emoção, ou o estímulo, o demónio, que o poeta procura objectivar. Tal como acontece com *Antony and Cleopatra*, *MacBeth* e *Hamlet*, a emoção é uma espécie de terror, e em *The Waste Land* vários são os momentos em que Eliot procura objectivar esse terror. No poema "A Game of Chess", o momento de maior intensidade é aquele em que o poeta tenta exactamente isso. A tentativa mais marcante, desta vez, não é feita através de uma alusão a Shakespeare mas através da referência ao mito de Filomela e Tereus, na seguinte passagem

Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues
"Jug Jug" to dirty hears.²⁶

No mito grego Filomela foi violada por Tereus, marido da sua irmã Procne. Para impedi-la de

²⁵T.S Eliot, *Selected Essays*, "Hamlet", Faber and Faber, London, 1969, p. 145.

²⁶*The Waste Land*, vv. 97-103, p. 8.

alguma vez revelar o seu crime, Tereus corta-lhe a língua; mas Filomela conta a história do seu infortúnio num manto que tece e envia para a sua irmã. Resgatada por esta, Filomela vinga-se de Tereus ao matar o seu filho, Itys, cuja carne coze e lhe dá a comer. Quando lhe é revelado que acabou de comer a carne do seu filho, Tereus enraivecido tenta matar as duas irmãs, mas estas conseguem fugir, Filomela transformando-se num rouxinol, Procne numa andorinha.

Várias são as passagens que nos transmitem um violento sentimento de horror perante a sensualidade e o acto sexual. Talvez nenhuma dessas passagens seja tão eficiente em transmitir um arrepio como são os versos que mencionam Filomela. No poema "The Fire Sermon" Eliot volta a debruçar-se sobre este mito, e lê-se o seguinte

Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd.
Tereu²⁷

A diferença entre a passagem de "A Game of Chess" e a passagem de "The Fire Sermon" que acabei de citar encontra-se somente no facto de esta última ser mais condensada. O arrepio, o estremecimento que os versos nos provocam é idêntico, tal como é idêntico o conteúdo das duas passagens.

Se pensarmos que através da alusão ao mito de Filomela Eliot encontra aquilo que diz ser um "objective correlative", tendo em conta que *The Waste Land* é um poema desprovido de enredo, seremos forçados a perguntar: o poema continua porquê? Embora a resposta seja evidente, nada faz com que não seja pertinente ou relevante. O poema continua porque o poeta não está satisfeito, porque o poeta não alcançou qualquer alívio. Como acontece com o Hamlet de Shakespeare aos olhos de Eliot, o objecto é insuficiente e é incapaz de reproduzir a emoção de modo adequado – a emoção concreta não é imediatamente evocada. Apesar de sentirmos a força da passagem, apesar de sentirmos um arrepio subir-nos as costas, não conseguimos alcançar a particularidade da emoção. O poeta é forçado a procurar outro objecto, e a sua procura leva-o a imaginar várias 'personagens': Marie, hyacinth girl, a tipógrafa do episódio de "The Fire Sermon" que é relatado por Tirésias. Neste sentido, tal como Eliot afirma nas notas a *The Waste Land*, "all the women are one woman". O que causa esta identificação extrema, contudo, não é um plano prévio e deliberado, mas a incapacidade do poeta em alcançar alguma clareza perante si mesmo.

Da mesma forma que o horror que ultrapassa qualquer objecto impossibilita o avançar da

²⁷*The Waste Land*, vv. 203-206, p. 12.

acção na peça *Hamlet*, o mesmo se passa com *The Waste Land*: o poema não pode prosseguir, e por isso volta a debruçar-se sobre si mesmo na busca de um objecto que seja capaz de reproduzir satisfatoriamente o demónio que atormenta o poeta.

O poeta, "stuffed with tradition to the point of bursting"²⁸ rodeia-se de vários fragmentos literários nos quais procura um objecto que seja capaz de capturar e evocar de imediato a emoção da qual se procura aliviar. Encontrando-a, esclarece-se perante si mesmo e é capaz de "at least set my lands in order"; se não a encontra o poeta percorre o caminho que Harry descreve na peça *The Family Reunion*

when I had felt sure
That every corridor only led to another,
Or to a blank wall; that I kept moving
Only so as not to stand still.²⁹

A voz de *The Waste Land*, que é a voz do poeta debruçada sobre si mesma, assemelha-se na sua comunicação com aquilo que Eliot diz caracterizar o 'romantic drama' no ensaio "Philip Massinger" – "a direct communication through the nerves". A sua natureza é excessiva e o excesso pode ir em qualquer direcção. *The Waste Land* é excessivo no sentido em que é governado por uma emoção que excede e ultrapassa qualquer tentativa do intelecto para impor ordem. A emoção excede sempre o objecto. Curiosamente, de todos os poemas de *The Waste Land* aquele que evidencia uma maior presença do intelecto é "Death by Water". Mas, como vimos, este poema mortuário falta em humor elegíaco e é incapaz de estabelecer uma unidade entre aquilo que é dito e o que era particular ao defunto. Da admoção feita entendemos que é auto-reflexiva, e o poeta parece temer a morte como uma forma de esquecimento. Phlebas, o nome que serve de objecto para esse tremor é no entanto tão oco quanto "Marie", e de novo a emoção não é capturada. Esta não conseguimos entender inteiramente, apenas especular sobre ela, pois é uma emoção que não podemos objectivar.

Visto deste modo, *The Waste Land* é um poema que carece de progressão, e é semelhante ao percurso labiríntico que leva a lado nenhum que Harry descreve na peça *The Family Reunion*. No início desta apresentação falei da admoção feita no *memento mori* de "Death by Water" e associei-a com aquilo que disse ser uma tentativa de justificação no poema "What the Thunder Said". Será curioso notar como, à imagem do que vimos com o mito de Filomela, estes dois episódios reiteram-se um ao outro. Compare-se

²⁸Ed. Lawrence Rainey, *Modernism: An Anthology*, "The Lesson of Baudelaire", Blackwell, Singapore, 2005, p. 157.

²⁹T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 310.

O you who turn the wheel and look to windward
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you³⁰

com

The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract³¹

A ousadia terrível da rendição de um momento reitera a ideia de estar ao leme e olhar a barlavento. Na verdade, tal como acontece com as duas referências ao mito de Filomela e Tereus, estes dois momentos nada acrescentam um ao outro. Pelo contrário, dizem a mesma coisa, mudando apenas as palavras que usam para o dizer.

O excesso de *The Waste Land* é constituído pela hegemonia da emoção sobre o intelecto, e dá-se como uma 'comunicação directa através dos nervos'. Lembremo-nos que Eliot vestiu um traje, colocou uma máscara sem traços distintivos sobre a sua cara, para falar de si para si. Esta hegemonia da emoção ocupa todo o poema; o poeta vai-se reiterando, procurando o objecto que capture e evidencie a particularidade, a singularidade, da emoção. Ora, se este é o movimento reiterativo que dizemos ser a estrutura de *The Waste Land*, e se é a sobreposição da emoção ao intelecto que dizemos ser a série de resmunguices ritmadas, o modo como essa estrutura se actualiza, então será forçoso demonstrar como o final do poema "What the Thunder Said", que termina *The Waste Land*, é incapaz de resolver a incapacidade do poema em sair do estado de paralisia que o caracteriza.

Os últimos versos de *The Waste Land* foram muitas vezes considerados como uma resolução de tudo aquilo que lhes antecede. Essa resolução é vista em termos religiosos, e diz que as três palavras vindas do sânscrito, "datta, dayadhvam, damyata" (dar, simpatizar, controlar) marcam uma tendência ascética que afasta o sujeito dos círculos infindáveis e irresolúveis da memória e do desejo, permitindo-lhe controlar as suas emoções. Este tipo de interpretação parece-me ter sofrido um feitiço, pois mostra-se incapaz de olhar realmente para aquilo que o final do poema "What the Thunder Said" faz. O tom deste último poema não parte de um sentido de calma ou paz interior, é antes violento e excessivo em várias direcções, tal como os outros poemas o são. O poeta parece delirar, consumido já pela frustração que é provocada pela sua incapacidade de compreender o seu

³⁰*The Waste Land*, vv. 320- 321, p. 16.

³¹Idem, vv. 403-404, p. 18.

poema. Com *The Waste Land* Eliot amontoa vários fragmentos literários e faz deles algo rico e estranho, mas não algo que esteja completo em si mesmo no sentido em que se resolve; a estranheza de *The Waste Land* é irresolúvel.

Cito então a última estrofe de *The Waste Land*, para de seguida comentá-la

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'aspose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih³²

A partir do verso "Shall I at least set my lands in order" Eliot começa uma longa série de citações que vão desde lengalengas infantis, passando pelo *Purgatório* de Dante, o poema latino, de autor anónimo, *Peruigilium Veneris*, Tennyson, um soneto de Nerval intitulado "El Desdichado", um drama de Thomas Kyd, até que chega às palavras que terminam formalmente uma Upanishad. Entrecortando a série de citações o verso "These fragments I have shored against my ruins" responde à pergunta que o poeta colocou a si mesmo – e nenhuma ordem é imposta, nenhuma claridade é alcançada. De todas as citações, a referência a Thomas Kyd é especialmente interessante.

Eliot cita de *The Spanish Tragedy*, cujo subtítulo é *Hieronymo Is Mad Againe*. Hieronymo foi levado à loucura pelo assassinio do seu filho. Na cena que Eliot cita, é-lhe pedido que escreva uma peça para entreter a corte, e Hieronymo persuade aqueles que mataram o seu filho a actuarem na sua peça. Tudo é um esquema de vingança. Crucial, contudo, é notar o pedido de Hieronymo

Each one of us must act his part
In unknown languages,
That it may breed the more variety.
As you, my lord, in Latin, and I in Greek,

³²*The Waste Land*, vv. 426-430, pp. 19-20.

And you in Italian, and for because I know
That Bel-imperia hath practised the French,
In courtly French shall all her phrases be.³³

Ora, isto é exactamente o que Eliot faz com *The Waste Land*, falando em várias línguas e usando várias máscaras na tentativa de encobrir a sua voz. O que é alcançado não é uma ordem alternativa, e certamente não é 'a paz que ultrapassa o nosso entendimento', mas sim o que Balthazar responde à proposta de Hieronymo

But this will be a mere confusion,
And hardly shall we all be understood.³⁴

É óbvio que a incompreensão que resulta de uma peça deste género é sintomática do engodo que a actuação é, fazendo esta parte do plano de vingança de Hieronymo. Com *The Waste Land* o que resulta é parecer, constantemente, que o poema esconde alguma coisa, alguma coisa que não temos muitos indícios do que possa ser.

No que toca ao "shantih" final, parece-me pertinente chamar a atenção para uma passagem de *Ash-Wednesday*, poema escrito por Eliot em 1930 e que não aparenta os vários problemas que fui notando com *Waste Land*. Neste poema o sujeito sobe uma escada, e esse cenário serve para marcar um movimento de progressão espiritual. Perto do final do segundo poema lê-se

Terminate torment
Of love unsatisfied
The greater torment
Of love satisfied
End of the endless
Journey to no end
Conclusion of all that
Is inconclusible
Speech without word and
Word of no speech³⁵

³³Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, acto IV, cena I, consultado em <
<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/3945/kyd1.pdf?sequence=1>>

³⁴Idem, *ibidem*.

³⁵T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 92

Lembrando-me de tudo o que disse sobre *The Waste Land* e lembrando-me das palavras de Harry em *The Family Reunion*, tudo me leva a crer que a 'viagem interminável sem fim' e 'aquilo que é inconclusivo' descreve de um modo adequado *The Waste Land*. A incapacidade de alcançar uma resolução faz do poema uma série de resmunguices ritmadas – o poema avança com uma série de tentativas falhadas e a voz do poeta é auto-reflexiva. Curioso será notar que "Speech without word and/ Word of no speech", uma imagem do divino na mente de Eliot, é o inefável, é aquilo que não pode ser pronunciado e que não se tenta pronunciar. *The Waste Land* termina com "shantih", mas certamente essa não é a palavra sem palavra, não é o inefável.

Aquilo que o poeta faz neste último momento é de natureza diferente de uma resolução; é na verdade uma forma de desistir, uma apreensão por parte do poeta que aquilo que tanto o atormentava é afinal apenas um poema. Mas quando este já foi escrito o poeta, que não conseguiu esclarecer-se ou exorcizar o demônio que o fez escrevê-lo, pode finalmente dizer

Go away! Find a place for yourself in a book – and don't expect *me* to take any further interest in you.³⁶

³⁶T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, "The Three Voices of Poetry", Faber and Faber, n.p., 1957, p. 98.

II. RESMUNGUICES CONTRA A VIDA

1. ‘Ir ao Leme e Olhar a Barlavento’

look no more upon't,
But cast it to the ground regardlessly:
Let the common sewer take it from distinction.

The Changeling, acto III, cena iv

A divisão em duas partes que dou à minha tese é também uma divisão do comentário de Eliot sobre o significado de *The Waste Land*: considero “rhythmical grumbling” uma descrição da sua estrutura; “grouse against life” uma descrição do seu conteúdo. Esta segunda parte será uma deliberação sobre esse conteúdo que, como se pode ver nas palavras de Eliot, é meramente ‘uma resmunguice contra a vida’. A questão que coloco é a seguinte: tantas resmunguices porquê? E sobre o quê?

Uma resposta que a crítica avançou por várias vezes para esta pergunta é o primeiro casamento de T.S. Eliot, particularmente infeliz e particularmente famoso na sua infelicidade. No entanto a introdução de Valerie Eliot à edição fac-simile de *The Waste Land* contradiz essa interpretação, e certamente o entusiasmo de Vivienne, primeira mulher de T.S. Eliot, com o poema “A Game of Chess”, acompanhado da notória contribuição desta (“What you get married for if you don't want children?”³⁷), parece mostrar que o casamento, aquando a escrita de *The Waste Land*, não se encontrava num estado assim tão avançado de decomposição³⁸. Creio ser necessário procurar uma outra causa que justifique a famosa série de resmunguices postas em ritmo contra a vida.

Em Janeiro de 1922 Eliot chegou a Paris, vindo de Lausana na Suíça, onde havia consultado o doutor Roger Vitoz, designado ‘especialista dos nervos’ numa carta a Julian Huxley de 26 de Outubro de 1921³⁹. Consigo trouxe os rascunhos manuscritos e dactilografados que mais tarde, em 1971, seriam publicados por Valerie Eliot na edição fac-simile de *The Waste Land*. Eliot entregou a Ezra Pound os rascunhos e pediu-lhe ajuda para os organizar num poema. O que resultou foi “one of the greatest acts of editorial intervention on record”⁴⁰: os cinco poemas ordenados segundo a

³⁷T.S Eliot, *The Waste Land: a facsimile & transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*, ed. Valerie Eliot, Faber and Faber, London, 1971, p. 14-15.

³⁸C.f. “My god, man, there's bears on it”, em *Using Biography*, The Hogarth Press, London, 1984, pp.188-200, onde William Empson propõe o mesmo.

³⁹Ed. Valerie Eliot, *The Letters of T.S. Eliot Volume 1 1898-1922*, Faber and Faber, London, 1988, p.480.

⁴⁰Ed. Lawrence Rainey, *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, Yale University Press, New Haven, 2006, p. 23.

ordem que hoje conhecemos, com o título *The Waste Land* e dedicados a Pound, designado “il miglior fabbro”⁴¹.

Se é verdade que o poema foi dado por completo e publicado em 1922, tanto em Inglaterra como nos E.U.A., é inegável que sem a intervenção de Pound o mesmo não teria sucedido. Eliot por si só não teria sido capaz de acabar o poema nesse mesmo período, talvez mesmo nunca, pelo menos não com a firmeza de estilo (que constitui a eloquência nervosa de *The Waste Land*) que resultou da revisão de Ezra Pound. Da mesma forma que Eliot consultou um ‘especialista dos nervos’ enquanto homem esgotado que necessitava de repouso e terapia, Eliot consultou “il miglior fabbro” enquanto poeta desesperado que necessitava de claridade e de um poema, de um bom poema. Se por um lado a intervenção de Pound não foi o suficiente para tornar o poema menos obscuro, por outro lado melhorou consideravelmente a qualidade deste. Como alternativa a recorrer a Ezra Pound, a Eliot restava apenas reconhecer-se como poeta falhado. Isso, claro, seria desistir do projecto de ser poeta, considerar que todos os seus planos até então haveriam sido infrutíferos, o que por sua vez o levaria a reconhecer-se como alguém que à imagem de Phlebas está condenado a ser esquecido pela história.

A 26 de Junho de 1915 Eliot casou-se com Vivienne Haigh-Wood, decidindo instalar-se permanentemente em Londres e tentar prosseguir uma carreira literária. Esta decisão implicava prescindir da possibilidade de se tornar professor de filosofia em Harvard, onde se havia licenciado e onde havia continuado a estudar filosofia. Os pais de Eliot não ficaram satisfeitos com a situação, por um lado com o casamento do seu filho com uma mulher sobre quem nada sabiam, por outro lado com a ideia de Eliot desistir do seu doutoramento e assim largar quaisquer prospectos de um dia se tornar professor como esperavam que se tornasse. Da breve viagem de Eliot nesse mesmo ano aos E.U.A. resultou o seguinte compromisso: Eliot terminaria a sua tese, décadas mais tarde publicada como *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, e faria ainda os exames finais, formando-se assim doutor de filosofia. O compromisso, aceite por T.S. Eliot, foi-lhe imposto pela sua família, e Eliot aceitou-o para agradar os seus pais e assim suavizar o descontentamento destes.

O casamento de Eliot, creio, encontra os seus motivos num sentimento de inferioridade e fracasso, por um lado devido à falta de publicações, por outro lado devido ao crescente descontentamento com o prospecto de se tornar professor de filosofia e regressar a Harvard. Querer ser poeta tornou-se, cedo na sua vida, uma obsessão, e o casamento de Eliot com Vivienne deve ser pensado neste contexto. Como Bertrand Russell parece intuir na sua descrição do casal “She

⁴¹Ver *The Waste Land*, p. 3.

[Vivienne] says she married him to stimulate him, but finds she can't do it. Obviously he [Eliot] married her in order to be stimulated. I think she will soon be tired of him”⁴². O estímulo que Eliot procurava era um estímulo que lhe permitisse escrever novas coisas de uma maneira diferente, não é algo que apenas pertence à libido.

Em 1915 Eliot encontrava-se bastante desiludido com o seu contacto com a filosofia, estando também bastante incrédulo em relação ao que poderia fazer enquanto filósofo. Ao informar os seus professores em Harvard que tinha decidido reescrever a sua tese, Eliot reconhece que prefere fazer crítica a construir sistemas filosóficos. O seu descontentamento não se devia unicamente ao seu trabalho enquanto aluno de filosofia mas era também devido à importância, cada vez menor, que conferia à filosofia. A situação tornou-se tão crítica que Eliot chegou a duvidar da existência de algo a que se chama ‘filosofia’, como se pode ver na carta de 6 de Janeiro para Norbert Weiner

The only reason why relativism does not do away with philosophy altogether, after all, is that there is no such thing to abolish! There is art, and there is science. And there are works of art, and perhaps of science, which would never have occurred had not many people been under the impression that there was philosophy.⁴³

O desejo de se fixar em Londres, largar os seus estudos filosóficos e dedicar-se à literatura era forte o suficiente para Eliot achar que se devia casar de forma a realizar a sua ambição literária. Casar-se há de lhe ter parecido a forma mais segura de ficar permanentemente em Londres e não regressar para os E.U.A. Sem dúvida há algo de muito estranho nisto tudo, pois em princípio ninguém se casa para arranjar uma desculpa para não voltar mais a casa, e certamente ninguém se casa para se fazer poeta. Em princípio, digo, mas os princípios nem sempre se seguem e nem sempre se verificam na realidade. A ambição de Eliot era certamente obsessiva; o seu ano em Paris, 1910-1911, tal como a sua deslocação a Londres para alegadamente estudar filosofia, encontram os seus reais motivos nos interesses literários de Eliot e não no prospecto de uma carreira académica (o que não quer dizer que por um tempo Eliot não tenha levado a sério esse futuro). Creio que o mesmo se aplica ao seu primeiro casamento.

Como parece ser largamente aceite pelos vários autores que se aventuraram a fazer uma biografia de T.S. Eliot, a intervenção de Ezra Pound parece ter sido fundamental para que Eliot se houvesse casado com Vivienne. Esta informação parece-me relevante pois afasta o casamento de qualquer descrição que se possa relacionar com a palavra “amor”, e embora certamente alguma

⁴²Em James E. Miller Jr., *T.S. Eliot – The Making of an American Poet*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005, p.226.

⁴³Ed. Valerie Eliot, *The Letters of T.S. Eliot Volume 1 1898-1922*, Faber and Faber, London, 1988, p 81.

paixão ou ênfase sensual tivesse existido, a palavra que melhor descreve este casamento é “conveniência”. Isto, claro, não é novidade nenhuma.

Numa carta datada de 8 de Junho de 1915, Ezra Pound dirige-se a Henry Ware Eliot, pai de T.S. Eliot. Esta é a carta mais extensa do primeiro volume da correspondência do poeta. Apesar da extensão da carta Pound não diz muito, apresentando uma vaga e confusa apologia da vida literária londrina e do talento de T.S. Eliot, que associa a vários autores, entre eles Robert Browning e até o próprio Pound. Enquanto uma apologia a carta não parece muito eficiente, e é difícil imaginar que esta possa, de algum modo, ter mitigado o descontentamento e a apreensão de Henry Ware Eliot. Igualmente difícil será pensar que as várias referências literárias mencionadas por Ezra Pound tenham oferecido ao pai de T.S. Eliot algum alento em relação ao futuro do seu filho. Das cinco páginas que a carta ocupa na edição de Valerie Eliot, a primeira frase parece-me ser a mais importante:

Your son asked me to write this letter, I think he expects me to send you some sort of apology for the literary life in general, and for London literary life in particular.⁴⁴

Apesar de a carta não mencionar o casamento com Vivienne, é preciso notar que foi escrita apenas dois dias após o evento. A insistência de Pound na primazia de Londres como o local ideal para fazer literatura evidencia o lugar que a literatura ocupava entre os motivos que levaram Eliot a casar-se. Parece-me relevante que a carta não tenha sido escrita por Eliot, mas antes por Pound a mando de Eliot. Eliot havia avisado os seus pais que se tinha casado e que tinha mudado de planos em relação ao seu futuro, e no entanto deixou para Pound a tarefa de justificar e de fazer uma apologia das suas escolhas, não o fez na primeira pessoa. Isto demonstra que a necessidade sentida por Eliot em se justificar e em mostrar aos seus pais que sabia o que estava a fazer afligia-o de modo particular e intenso. Embora seja verdade que, ao agir como agiu, passou de súbito a haver um casamento apressado e bizarro a necessitar de uma explicação, aquilo que Eliot queria realmente justificar, e aquilo que sentia necessidade de justificar, era o seu desejo de ser o poeta que imaginava poder ser: e para isso era necessário ficar em Londres.

Uma leitura da correspondência de Eliot no ano 1915 mostra-o extremamente insatisfeito com a poesia que produz, fazendo várias referências a *The Love Song of J. Alfred Prufrock* como o momento mais alto da sua criatividade, momento que teme não ser capaz de igualar ou superar. É curioso notar como, numa carta para o seu irmão a 2 de Julho, Eliot descreve este poema e *Portrait*

⁴⁴Ed. Valerie Eliot, *The Letters of T.S. Eliot Volume 1 1898-1922*, Faber and Faber, London, 1988, p 99.

of a Lady como “My assets up to date”⁴⁵. Isto é relevante especialmente quando temos em conta que nesse ano Eliot foi capaz de escrever cerca de 17 poemas, um bom número para um poeta cuja qualidade reside na intensidade não na extensão da sua produção. Não devemos esperar que a situação não se tivesse agravado nos anos que se seguiram. Pelo contrário, esta parece ter-se intensificado, o que resultou num sentimento de derrota, um sentimento de que se havia iludido da sua capacidade para escrever poesia. Isto é algo que não devemos descurar e considerar de menor importância no que toca ao estímulo que motivou a escrita de *The Waste Land*.

Em 1918 a necessidade de se provar perante os seus pais havia-se tornado mais urgente. Note-se o que Eliot disse numa carta a John Quinn “But it is time I had a volume in America, and this is the only way to do it”⁴⁶. A ansiedade de Eliot deve-se a um livro que preparava por essa altura, e que tencionava enviar a Alfred Knopf para publicação. O volume consistia numa miscelânea de versos e prosa. Em 1919, após receber as provas do volume, Knopf mostrou-se interessado em publicar os poemas, mas não juntamente com a prosa. Infelizmente, o número e a extensão dos poemas pareciam-lhe insuficientes para justificar uma publicação. A 6 de Janeiro, novamente numa carta para John Quinn, Eliot queixa-se da situação e acrescenta

it is important for me that it should be published for private reasons. I am coming to America to visit my family some time within the summer or autumn, and I should particularly like to have it appear first. You see I settled over here in the face of strong family opposition, on the claim that I found the environment more favourable for the production of literature. This book is all I have to show for my claim – it would go toward making my parents contented with conditions and toward satisfying them that I have not made a mess of my life, as they are inclined to believe. The sooner it is out therefore the better, especially in view of my approaching visit⁴⁷

“This book is all I have to show for my claim” é revelador. Ser poeta e viver da literatura permanecia uma possibilidade, mas não era ainda uma actualidade. Passados 20 dias, Eliot volta a dirigir-se a Quinn, dizendo: “my father has died, but this does not weaken the need for a book at all – it really reinforces it – my mother is still alive But a great deal hangs on it for me, and it was already a pressing matter several months ago”⁴⁸.

⁴⁵Ed. Valerie Eliot, *The Letters of T.S. Eliot Volume 1 1898-1922*, Faber and Faber, London, 1988, p. 105.

⁴⁶Idem, p. 245.

⁴⁷Idem, p. 266.

⁴⁸Idem, p. 269

Por mais distante que seja a relação entre um pai e o seu filho, ou por mais formal que esta seja, não devemos menosprezar o impacto que é perder um pai, para mais quando é aparente a necessidade sentida pelo filho em provar-se perante este. Eliot sentia-se um fardo, especialmente em termos financeiros, e a morte do seu pai veio intensificar o sentimento auto-depreciativo que Eliot tinha em relação a si mesmo como poeta. Para mais, o testamento de Henry Ware Eliot deixa absolutamente claro qual era a sua posição em relação a Vivienne: caso algo aconteça a T.S. Eliot e este perca a vida, a herança de família não é transferida para a esposa mas antes reverte para os irmãos do poeta. A desavença entre Eliot e os seus pais é o motivo da urgência do poeta em ver-se publicado em território americano, sendo esta a forma que tinha de se provar perante a sua família e de justificar as suas escolhas. Todavia, o seu pai faleceu antes de aparecer o pequeno volume de versos que Eliot, com a ajuda de Quinn e Knopf, conseguiria publicar na América em 1920. Apesar deste pequeno sucesso, não devemos de maneira alguma minimizar o impacto emocional e psicológico que terá sido para T.S. Eliot perder o pai antes de ver a sua primeira publicação na América. Para mais, a publicação de 1920 não satisfaz o poeta como este talvez tenha pensado que iria satisfazer. Era preciso mais.

Em 1915 Eliot casa-se, e apesar do compromisso que faz com os seus pais em terminar o doutoramento, as suas intenções são claras: largar a filosofia para fazer literatura. Embora timidamente, Eliot ‘pegou no leme e olhou a barlavento’, tal como Phlebas na admoção final do poema “Death by Water”; mas o barco não respondeu alegremente, a mão não parecia “expert with sail and oar”⁴⁹. O desejo de ser poeta, aliado à frustração que terá sido ver-se incapaz de publicar antes de perder o seu pai, gerou o estado emocional que deu fôlego a *The Waste Land*. Este estado emocional é o que justifica o tom admonitório de “Death by Water”; é como se Eliot, pensando que havia falhado naquilo que até à data havia sido o mais importante da sua vida, dissesse a si mesmo “Tom, é apenas poesia”. Mas esta ideia nunca poderia tranquilizar o homem obcecado em ser poeta, fixado em inscrever os seus poemas no mural onde a grande poesia permanece. Para Eliot poesia nunca seria um “apenas”. Ao recordar o seu pai, Eliot faz-se Ferdinand e diz «”This music crept by me upon the waters”»⁵⁰. Como é óbvio, a referência é a *The Tempest* de Shakespeare, cujo maior elemento dramático advém, nas palavras de William Empson, “from the doubt whether the all-powerful father will chose to revenge himself, while he makes arrangements about the marriage of his child”⁵¹.

⁴⁹C.f. *The Waste Land*, “What the Thunder Said”, vv. 418-422, p. 19.

⁵⁰*The Waste Land*, “The Fire Sermon”, v. 257, p. 14.

⁵¹William Empson, *Using Biography*, The Hogarth Press, London, 1984, p. 194.

2. “Full fathom five thy father lies”

. . . to secure some small remission of the penalty of oblivion
“Rudyard Kipling”

A marcada presença de alusões a *The Tempest* no poema de Eliot (que através de citações directas ou alusões aparece nos cinco poemas, cf. vv. 48, 125, 192, 257, 316, 423) leva-me a concordar com Empson quando este diz que o símbolo central de *The Waste Land* é sobre um pai que morreu, o que por sua vez o leva a afirmar “Eliot wanted to grouse about his father”⁵². Se o caso é realmente assim merece contudo ser questionado. Segundo me parece, a ênfase não deveria ser colocada no conteúdo mas antes no meio pelo qual o conteúdo é expresso: Eliot não escreveu *The Waste Land* porque queria resmungar sobre o seu pai; as resmunguices do poeta antes servem como um pretexto para escrever poesia, mesmo que Eliot não se tenha apercebido disso. Por outras palavras, Eliot resmungou sobre o seu pai porque tinha de escrever um poema, e não ao contrário. Relembrando a resposta que Eliot deu quando foi questionado sobre as suas intenções ao escrever *The Waste Land* (“I wonder what an intention means”⁵³), é forçoso considerar, se a descrição que tenho feito deste poema de facto se adequa ao objecto que pretende descrever, que *The Waste Land* é um poema ao qual a palavra ‘intenção’ se torna problemática de aplicar. Não é a pensar em possíveis falácias que digo isto; digo-o porque *The Waste Land*, sendo um poema obscuro caracterizado na sua estrutura pela falta de clareza em relação ao que é dito, é um poema cuja única intenção detectável é a de escrever um poema. Este argumento, que parece circular, não me perturba, até me parece o mais adequado. Note-se que ao dizer “I wonder what an intention means” Eliot esvazia por completo o conteúdo da palavra ‘intenção’: isto, num contexto em que se fala de *The Waste Land*, é apropriado e dotado de uma honestidade que por vezes é rara naqueles que escrevem versos. Creio que Sócrates, ouvindo o comentário de Eliot, talvez dissesse algo do género “aquilo que fazes, essa poesia, não demonstra qualquer conhecimento, e no entanto pareces saber alguma coisa sobre não saber o que se faz”.

Um dos momentos da peça de Shakespeare que chamou especialmente a atenção de Eliot foi a canção de Ariel (*The Tempest*, acto I, cena ii, vv.396-404). Irei citar esta canção para facilitar a

⁵²William Empson, *Using Biography*, The Hogarth Press, London, 1984, p. 197.

⁵³Em *The Paris Review*, “T. S. Eliot, The Art of Poetry No. 1”, consultado em <<http://www.theparisreview.org/interviews/4738/the-art-of-poetry-no-1-t-s-eliot>>.

compreensão da discussão que se segue, visto estar envolvida de uma forma especial com a escrita de “Death by Water”⁵⁴

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes;
Of him nothing that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell:
Burden. Ding-dong.
Hark! now I hear them – Ding-dong bell.⁵⁵

Quem canta é Ariel, espírito da ilha, feito invisível a seu bel-prazer, servidor de Prospero. Este é um momento dramático importante para a peça de Shakespeare, pois a ideia que está só numa ilha deserta e que acabou de perder o seu pai irá tornar Ferdinand mais susceptível aos encantos de Miranda e ao jogo de Prospero. Nesta canção há um elemento inegável de gozo que Ariel tira ao entregar ao príncipe Ferdinand uma imagem do cadáver de Alonso, o rei seu pai

Os últimos três poemas da edição fac-simile de *The Waste Land* são as primeiras versões do quarto poema na sequência final. Como já argumentei antes, o poema “Death by Water” é, de entre os restantes poemas, aquele que mostra uma maior presença do intelecto. É útil ponderar a evolução deste poema, pois creio que deste modo será possível salientar aquilo que considero ser as suas duas características mais importantes: ser auto-reflexivo e auto-deprecatório.

Os primeiros dois rascunhos de “Death by Water” têm o título “Dirge”. Não vale a pena comentá-los separadamente pois um apenas emenda as rasuras do outro. “Dirge” não é apenas uma variação da canção de Ariel, mas é também, acima de tudo, uma expansão considerável do gozo de Ariel

Full fathom five your Bleistein lies
Under the flatfish and the squids.
Graves' Disease in a dead jew's eyes!

⁵⁴É verdade que este poema é em larga medida uma tradução do poema em francês “Dans le Restaurant”. A leitura da edição fac-simile de *The Waste Land* mostra contudo uma evolução na escrita de “Death by Water” que radicalmente altera o contexto do excerto que foi traduzido do francês. O ‘destino terrível’, como é dito no poema “Dans le Restaurant”, é semelhante nos dois poemas, mas o poema mais antigo não aparenta a dificuldade de identificação própria do cadáver de Phlebas que é característico de *The Waste Land*.

⁵⁵*The Complete Works of Shakespeare*, Harper Collins Publishers, Glasgow, n.d., p. 9.

When the crabs have eat the lids
 Lower than wharf rats dive
 Though he suffer a sea-change
 Still expensive rich and strange

 That is lace that was his nose
 See upon his back he lies
 (Bones peep through the ragged toes)
 With a stare of dull surprise
 Flood tide and ebb tide
 Roll him gently side to side
 See the lips unfold unfold
 From the teeth, gold in gold
 Lobsters hourly keep close watch
 Hark! now I hear them scratch scratch scratch⁵⁶

O gozo é feito a partir da profanação do cadáver pelos animais do fundo do mar, e é algo muito diferente do cenotáfio a Phlebas por uma razão: “Still expensive rich and strange”, quando já se viu no terceiro verso que o cadáver é de um judeu, faz do nome “Bleistein” algo que o nome “Phlebas” não consegue ser – um estereótipo, uma personagem tipo. Como diz Empson, “Dirge” faz de Bleistein um inimigo, e do inimigo faz-se troça pela profanação do seu cadáver. Uma versão mais próxima daquilo que hoje conhecemos como “Death by Water” são os últimos versos transcritos na edição fac-simile, sem título:

Those are pearls that were his eyes. See!
 And the crab clammers through his stomach, the eel grows big
 And the torn algae drift above him,
 And the sea colander.
 Still and quiet brother are you still and quiet.⁵⁷

Esta sequência de cinco versos é feita de um gozo menos personalizado, e por isso está mais próxima da versão final. Apesar da aproximação, a canção de Ariel continua a ser traduzida para *The Waste Land* meramente como uma profanação do cadáver, e os versos continuam a ser uma

⁵⁶T.S Eliot, *The Waste Land: a facsimile & transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*, ed. Valerie Eliot, Faber and Faber, London, 1971, p. 121.

⁵⁷Idem, p. 123.

invectiva contra o inimigo. Note-se, como indica Valerie Eliot, o possível eco de *Othello*, acto I, cena iii, vv.94-100

A maiden never bold,
Of spirit so still and quiet that her motion
Blush'd at herself; and she – in spite of nature,
Of years, of country, credit, everything –
To fall in love with what she fear'd to look on!
It is a judgment maim'd and most imperfect
That will confess perfection so could err⁵⁸

Mas podia de facto errar, e errou, e amou o mouro e pelas mãos do mouro morreu. “Still and quiet brother are you still and quiet” está carregado de ironia e de desprezo.

Como é notório, há uma diferença considerável entre estas duas versões e “Death by Water”. Um dos elementos que marca essa diferença é a aparente ausência deste género de troça. O cadáver de Phlebas não é alvo de gozo; a decomposição não é tanto vista como uma profanação mas, de um modo estranho que já comentei, é associada a dois movimentos contraditórios da memória. Esta não mais aparece como o devorar do cadáver pelos animais submarinos; são antes os elementos inanimados do fundo do oceano que se ocupam do cadáver. Creio que esta alteração é o suficiente para alterar a natureza do poema. Empson afirma que a progressiva despessoalização entre estas versões, aliada à ausência dos animais em “Death by Water”, não são suficientes para eliminar o gozo que o poeta tira do destino do cadáver, afirmando ainda que um pouco da tendência anti-semita que em cima associei a Bleistein permanece na versão final. Neste ponto, a meu próprio risco, discordo com Empson. Segundo o crítico inglês é

a current under sea
Picked his bones in whispers⁵⁹

que garante a permanência do gozo. Contudo, Empson simultaneamente descreve estes versos como um “graceful regret for”⁶⁰, o que me parece mais adequado. A questão está em considerar que há um imperecível apelo a *memento mori* no poema “Death by Water”. Sendo este um poema que não contém em si os elementos necessários para ser uma elegia, também não me parece que os tenha

⁵⁸William Shakespeare, *Othello, The Moor of Venice*, acto I, cena iii, vv.94-100 em *The Complete Works of Shakespeare*, Harper Collins Publishers, Glasgow, n.d., p. 1175.

⁵⁹*The Waste Land*, “Death by Water”, vv. 315-316.

⁶⁰William Empson, *Using Biography*, The Hogarth Press, London, 1984, p. 1175.

para ser uma sátira. Em boa verdade, que sobra de Phlebas em características pessoais das quais se possa fazer troça? O resultado parece, forçosamente, auto-reflexivo e auto-deprecatório.

Admitindo que os versos acima citados esforçam-se por dar ênfase à decomposição do cadáver, creio no entanto que a direcção do poema já não é mais satírica como o foi nas duas versões anteriores, mas sim feita de algo muito mais rico e muito mais estranho. Parece-me haver alguma utilidade em regressar a Huizinga neste ponto, mais concretamente a um passo de *O Declínio da Idade Média* em que o historiador comenta os costumes mortuários, em especial a dança macabra

A personagem dançante que é descrita como voltando quarenta vezes para conduzir os vivos, originalmente não representava a própria morte mas um cadáver: o homem vivo tal como ele será. Nas estâncias o homem que dança é chamado «o morto» ou «a morta». É uma dança dos mortos e não da morte O infatigável dançarino é o próprio homem vivo na sua forma futura, um duplo horrendo da sua pessoa. «És tu mesmo», diz a horrível visão a cada um dos espectadores.⁶¹

Creio que o mesmo se passa com “Death by Water”: “És tu mesmo”, diz Phlebas ao poeta. Eis o elemento de estranheza que garante ao poema uma profundidade rica – Phlebas o fenício, esquecido pela História, é ao mesmo tempo a presença do pai de Eliot no poema, como núcleo central em torno do qual se resmunga, e é também uma apreensão particular, por parte do poeta, da sua própria mortalidade. Digo particular porque não me parece que esta apreensão seja tanto uma aflicção de morrer quanto é uma preocupação de posteridade. Essa posteridade não é a da carne, dos ossos e do sangue, mas sim a da mente intelectual e sensível; é a posteridade do artista. Ser-se esquecido, neste contexto, equivale à profanação do cadáver pelas aves e pelos cães vadios como esta era vista pelos antigos gregos: a derradeira infâmia, a ignomínia da memória.

Stephen Dedalus diz a Cranly “I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can”⁶². A primeira opção seria inaceitável para Eliot; a segunda opção a única possível. Ou arte ou nada, e o nada é aterrador. Para alcançar Eliot pagou o preço de ter de escrever *The Waste Land*; houve uma recompensa, e essa recompensa parece até hoje contribuir para a posteridade do nome “T.S. Eliot”, mas o poeta não seria capaz de imaginar tal consequência, ou imaginando realmente acreditar nela. De algum modo, enquanto escrevia *The Waste Land*, a antiga tensão familiar e a relação com o seu pai vieram ao de cima como um eco de

⁶¹Johan Huizinga, *O Declínio da Idade Média*, trad. Augusto Abelaira, Editora Ulisseia, Viseu, 1996, p. 153.

⁶²James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Chester G. Anderson, Penguin Books, n.p., n.d., p. 247

The Tempest, e Eliot prontamente identificou-se com Ferdinand, príncipe cujo rei jaz morto no fundo do mar. Não duvido contudo que esta identificação fosse inconsciente, e não creio que Eliot tenha imediatamente entendido o seu conteúdo. Pelo contrário, Eliot não foi capaz de o entender, mas isso não o impediu de se deixar guiar pelo impulso, o estímulo que não compreendia e no entanto fazia-o escrever. Com a ajuda de Ezra Pound este estímulo foi cristalizado num poema. Não o foi todavia enquanto estímulo que o poeta contemplou e manipulou para fazer arte. O processo parece ter sido o inverso, e a arte que resultou foi uma arte eloquente na desordem emocional, uma arte que não é capaz de mostrar clareza.

Deste modo a insistente recorrência da peça *The Tempest* no poema *The Waste Land* mostra-se como um indício do conteúdo ou do significado do poema. Esse conteúdo é algo estranho, que tanto se relaciona com uma apreensão aguda, por parte do poeta, de algo fútil na sua vida, de uma direcção pela qual optou e que mais tarde duvidou seriamente, como se relaciona com a perda do seu pai, que o poeta sabia ter falecido considerando que Eliot havia feito “a mess of [his] life”.

É neste ponto que o elemento auto-deprecatório entra. A morte de Henry Ware Eliot foi um golpe duro. Eliot apercebeu-se, de uma forma aterradora, do tempo perdido, da sua obra inexistente, do muito fraco prospecto que lhe garantia posteridade na história da literatura. Assim sendo não devemos separar o evento da morte de Henry desta apreensão, pois é a sua morte que potencia o reconhecimento por parte do poeta. A morte do pai de Eliot tornou mais urgente a necessidade de publicar um livro de poemas na América; antes de o seu pai falecer Eliot queria provar-se perante os seus parentes, mas depois de o seu pai ter morrido Eliot queria provar que este estava errado, e que o poeta iria realmente ser poeta. Apesar da vontade de querer provar que não havia feito as escolhas erradas, não creio que Eliot ao escrever *The Waste Land* tenha sentido este poema capaz de o fazer. Este, creio, é o fundamento mais pessoal de “Phlebas”, como também é aquilo que informa a notável falta de personalidade e de traços pessoais que caracterizam o marinheiro fenício.

A preocupação de Eliot, enquanto crítico literário, em recuperar aqueles autores que com o passar do tempo passaram à história traz algum peso a este argumento. Um ensaio característico, “The Metaphysical Poets”, abre logo com esse género de preocupações: “By collecting these poems from the work of a generation more often named than read, and more often read than profitably studied”⁶³.

O que motiva Eliot a dizer isto é o desejo de recuperar aquilo que as gerações antigas têm ainda para dizer às novas gerações, em particular aquilo que os poetas metafísicos podiam dizer aos poetas que hoje chamamos modernistas. Basta olhar para o índice de *Selected Essays* para

⁶³T.S Eliot, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1969, p. 281.

vislumbrar a dimensão do empreendimento: deixando de parte Shakespeare, Marlowe e Dante, ainda sobra Ben Jonson, Thomas Middleton, Thomas Heywood, Cyril Tourneur, John Ford, Philip Massinger e John Marston, e isto é apenas no que toca aos dramaturgos. Talvez se ache um pouco exagerado que eu descreva Ben Jonson como um “autor esquecido pela História”. Em minha defesa específico que o sentido da expressão permite alguma expansão do seu significado mais literal e que pode acomodar posições como a seguinte

The reputation of Jonson has been the most deadly kind that can be compelled upon the memory of a great poet. To be universally accepted; to be damned by the praise that quenches all desire to read the book; to be afflicted by the imputation of the virtues which excite the least pleasure; and to be read only by historians and antiquaries – this is the most perfect conspiracy of approval.⁶⁴

O autor que é apenas lido pelos historiadores e pelos colecionadores de antiguidades é um autor cuja comunicação com as novas gerações está bloqueada. A relevância da sua obra, do seu livro, foi perdida. Parte do trabalho do crítico, como Eliot se esforçou por fazer, é recuperar aquilo que os autores de gerações passadas trazem de relevante para a actualidade (note-se que não pretendo com ‘actualidade’ referir-me meramente a questões sociais e políticas, antes uso o termo num sentido mais vasto); é despertar o interesse pela obra desses autores. Este foi um trabalho que Eliot levou muito a sério, e é o receio de ser incapaz de produzir algo que mereça ser lido e relido que digo ser a intenção por detrás da escrita de *The Waste Land*. Para Eliot “appreciation is akin to creation, and the true enjoyment of poetry is related to the stirring of suggestion, the stimulus that a poet feels in his enjoyment of other poetry”⁶⁵. Esta é a posteridade negada a Phlebas.

Outros dois ensaios demonstram uma preocupação com o esquecimento que é semelhante à que Eliot expressa em relação a Ben Jonson: “In Memoriam” e “Rudyard Kipling”. Nos dois casos Eliot pega num autor que toda a gente conhece mas que pouca gente realmente lê, e através da leitura de alguns poemas tenta salientar aquelas características que garantem ao autor “some small remission from the penalty of oblivion”⁶⁶. A intenção é fazer exactamente o oposto daquilo que Eliot se queixa terem feito com o génio e a obra de Ben Jonson. Segundo me parece não devemos considerar estas preocupações como algo que pertença meramente à crítica. Eliot, sendo também um poeta, pensa na sua obra ao mesmo tempo que procura transmitir aquele estímulo que sente quando aprecia os versos de outros autores. A questão pode ser vista como uma tentativa por parte

⁶⁴T.S. Eliot, *Selected Poems*, Faber and Faber, London, 1969, p. 147.

⁶⁵Idem, *ibidem*.

⁶⁶T.S. Eliot, *A Choice of Kipling's Verse*, Faber and Faber, London, 1941, p.19

de Eliot em identificar a tradição em que quer ser inserido pelas gerações vindouras, uma tradição que tenta manter viva para a posteridade, também, da sua obra. O diálogo com o passado é uma projecção para o futuro.

Se pensarmos na obra de outro autor que também tenha sido poeta e crítico e que acima disso demonstrou um grande interesse em escrever sobre a vida e a obra de outros autores, certamente o nome Lionel Johnson virá à cabeça. O seu *Lives of the English Poets* é uma obra ímpar e carregada de uma perspicácia aguda. Chamo a atenção para a obra de Johnson para estabelecer uma diferença que me parece reveladora entre a crítica e a biografia deste e a apreciação de autores individuais por parte de Eliot. Quando Eliot pondera um dado biográfico e se usa dele, nunca o faz de um modo totalmente separado de uma consideração sobre a poesia, sobre uma determinada característica poética que pretende isolar e comentar. Um exemplo notório é o ensaio “Hamlet”: Eliot procura descrever esta peça como motivada por um terror que está para além de qualquer expressão, e propõe que esse terror está de algum modo relacionado com os pais de Shakespeare⁶⁷; o seu interesse não se debruça no homem Shakespeare e na sua vida mas sim na peça *Hamlet*. De certa maneira é como se para Eliot apenas houvesse o poeta, sendo o homem que viveu para que o poeta pudesse escrever um mero apêndice deste último.

Com Lionel Johnson não posso dizer que o mesmo seja próprio do seu pensamento. Ao ler este poeta e crítico partilhamos do seu interesse genuíno pelo poeta e pelo homem: estes são na sua obra a unidade fundamental de cada capítulo; primeiro Johnson descreve a vida do homem, de seguida comenta a obra do poeta. Não creio todavia que o interesse tão marcadamente cerrado que T.S. Eliot nutre pela poesia e pelo poeta em detrimento do homem e das suas experiências seja indicativa daquilo que a crítica e a teoria, principalmente nos E.U.A., acabou por fazer da sua obra. Não vejo a questão como uma evidência de uma posição teórica que condena a especulação biográfica e a deliberação sobre intenções (este último algo que Eliot enquanto crítico fazia bastante), mas sim como mais um sinal daquilo que para Eliot era o mais importante. Um ensaio como “Tradition and the Individual Talent” não é tanto um esboço de uma teoria sobre a arte ou sobre a literatura quanto é uma exortação ao artista para que este “stick to his job; it never was and never can be valid for the spectator, reader or auditor”⁶⁸. Todo o interesse que pode haver pelo homem está no que a vida deste pode dizer sobre a sua poesia, naquilo que a sua personalidade e as suas experiências possam revelar de sentidos ocultos nos seus versos. O que Eliot disse de Shakespeare aplica-se a si mesmo

⁶⁷C.f. William Empson, *Using Biography*, “In September 1919 Eliot wrote his essay on *Hamlet*, saying that Shakespeare had experienced the ‘inexpressibly horrible’, and seeming to presume it was about his parents (as usual, Eliot has foresuffered all)”, p. 197.

⁶⁸T.S. Eliot, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1969, p. 392.

Shakespeare, too, was occupied with the struggle – which alone constitutes life for a poet – to transmute his personal and private agonies into something rich and strange, something universal and impersonal.⁶⁹

A ênfase deve ser colocada em “which alone constitutes life for a poet” e não na palavra “impersonal”. É como se Eliot dissesse, de si e dos outros,

By this, and this only, we have existed⁷⁰

⁶⁹T.S. Eliot, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1969, p. 137.

⁷⁰*The Waste Land*, v. 405, p. 405.

3. “I am always surprised by the bull-dog in the Burlington Arcade”

—If you want to know what are the events which cast their shadow over the hell of time of King Lear, Othello, Hamlet, Troilus and Cressida, look to see when and how the shadow lifts.
—A father, Stephen said, battling against hopelessness, is a necessary evil.

Ulysses, capítulo IX

The Waste Land é um poema que oculta o seu núcleo de significado. A sua natureza é pouco clara. A dificuldade que se sente na tentativa de desvendar as suas profundezas é aumentada pela incapacidade do poema em alcançar um “objective correlative” que capte na sua totalidade e de imediato a emoção que anima as resmunguices do poeta. No capítulo anterior falei do estímulo por detrás de *The Waste Land* como sendo uma tendência auto-deprecatória que se relaciona com uma frustração poética, tendo essa frustração sido intensificada com a morte do pai do poeta. A presença nos cinco poemas do cadáver do pai de Eliot é posta através das várias alusões a *The Tempest*, visto todas elas se referirem à canção de Ariel, que é uma descrição do cadáver de Alonso, e à desolação de Ferdinand quando crê ter perdido o seu pai num naufrágio.

William Empson faz algo curioso ao comentar a referência que no poema “The Fire Sermon” é feita a *The Tempest*. Os versos de Eliot são os seguintes

Musing upon the king my brother’s wreck
And on the king my father’s death before him⁷¹

E aludem ao solilóquio de Ferdinand onde se lê “weeping again the king my father’s wreck”⁷². Eis o que diz Empson:

In Eliot’s poem . . . an heir to the fisher kingdom has to come to an island engaged in some kind of cultural quest, ‘musing upon the king his father’s death’ (the death of the king his brother as well was presumably added merely for camouflage)⁷³

O que me chama a atenção neste passo é a descrição de “the king my brother” como uma mera camuflagem. Entende-se por isso que Empson quer dizer algo como ‘serve apenas para desviar a atenção do peso que “my father’s death” traz para o poema’, o que nos permite pensar em *The Waste Land* como um poema que faz esta espécie de truques. Ao comentar a canção de Ariel notei

⁷¹*The Waste Land*, vv. 191-192, p. 11.

⁷²William Shakespeare, *The Tempest*, act I, cena ii, v. 390 em *The Complete Works of William Shakespeare*, Harper Collins Publishers, Glasgow, n.d., p. 9.

⁷³William Empson, *Using Biography*, The Hogarth Press, London, 1984, p. 194-195.

que esta se trata de um ardil, e agora proponho que esta tendência para o logro é um dos elementos mais característicos de *The Waste Land* e que, tal como Ferdinand ao ouvir a canção entoada a meio ar, corremos o risco de nos deixar enganar por um ardil quando lemos *The Waste Land*.

Já nos tínhamos deparado com algo semelhante a esta noção de ardil, ou de um poema que funciona através do logro, na primeira parte desta tese. Refiro-me a “Why then Ile fit you”⁷⁴ e o final de “What the Thunder Said”, onde Eliot recorre às palavras de Hieronymo quando este prepara o engodo que lhe permitirá vingar-se daqueles que mataram o seu filho. Como notei, o plano engenhoso de Hieronymo consiste em matar os assassinos do seu filho enquanto actua, com a ajuda de Bel-Imperia, uma peça de teatro perante a corte, sendo-lhe assim possível acabar com a vida de Lorenzo e Balthazar e apenas revelar que realmente os matou no final da actuação. Este momento da peça de Thomas Kyd e a canção de Ariel são ardis que ocultam o seu verdadeiro significado por detrás da sua aparência: a peça de Hieronymo sobre a vingança de um pai é uma farsa (no sentido literal da palavra) que oculta a real vingança de um pai; a canção de Ariel é uma mentira que oculta o plano de Prospero para manipular o filho do seu inimigo. O elemento enganador nos casos é semelhante: aquilo que dão mais directa e prontamente. Creio que algo desta mesma natureza é próprio de *The Waste Land*, e creio também que o ardil deste poema, aquilo que desvia a atenção, é feito através da sensualidade e do horror perante esta. Falo de “A Game of Chess” e “The Fire Sermon”, e em especial refiro-me à reiteração do mito de Filomela e ao relato feito por Tirésias.

O leitor suficientemente familiarizado com *The Waste Land* haverá de se ter perguntado como é possível um poeta que não sabia o que era que estava a dizer ter afirmado o seguinte nas suas notas ao poema

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a ‘character’, is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem.⁷⁵

Eliot trai-se na pretensão de que é capaz de mostrar clarividência sobre o seu poema. Se Tirésias não é “indeed a ‘character’” isso implica que algures no poema haja alguma, e isso é bastante duvidoso. Proponho que esta nota, a par com a primeira que menciona o livro *From Ritual to Romance*, não só é a que mais levou a crítica a falar de *The Waste Land* como um todo organizado, ou seja a que provocou mais danos, mas que é a nota que melhor demonstra a falta de claridade do poeta e a forma como este tenta desviar a atenção daquilo que é realmente o núcleo central de *The*

⁷⁴*The Waste Land*, v. 429, p. 20.

⁷⁵Idem, p.23.

Waste Land. A forma como Eliot faz isso é ao apontar para a passagem mais explicitamente carregada de desconforto e horror perante a sensualidade e a sexualidade. Se isto fosse ‘de facto, a substância do poema’ então Eliot deveria apontar para o mito de Filomela, mais intenso e violento que o relato de Tirésias. Mas nem este mito nem Tirésias são a substância do poema, antes são o logro que se esforça por ocultar o estímulo para o qual o poema de Eliot não encontra o objecto adequado. Esta ocultação é o resultado de um objectivar da emoção no objecto que não é capaz de a capturar satisfatoriamente, subvertendo o seu real conteúdo na tentativa de o captar.

Em 1939 Eliot estreou a sua segunda peça de teatro, *The Family Reunion*. Note-se como começa esta peça, utilizando-se da linguagem de “The Burial of the Dead” para estabelecer uma relação com *The Waste Land* que nada tem de superficial

Will the spring never come? I am cold.

Agatha. Wishwood was always a cold place, Amy.

Ivy. I have always told Amy she should go south in the winter.

Were I in Amy’s position, I would go south in the winter.⁷⁶

Ao começar *The Family Reunion* desta maneira Eliot não está meramente a tentar chamar espectadores através de reminiscências do seu poema mais famoso; antes está a fazer algo mais difícil e mais perigoso, pois está a propor esta peça como uma resolução do movimento que *The Waste Land* é incapaz de executar. Uma peça de teatro requer um tipo de planeamento que a escrita de um poema não requer necessariamente, e no entanto Eliot, ainda no início de *The Family Reunion*, esforça-se por mostrar uma maior maturidade poética quando brinca com o verso “I read, much of the night, and go south in the winter”⁷⁷. Logo após a fala de Ivy que acabei de citar, Eliot põe as suas personagens, que de facto são personagens que falam e se mexem num palco, a falar sobre as suas opiniões em relação a viajar para o sul quando chega o Inverno. A linguagem de *The Waste Land* é revisitada em *The Family Reunion*, uma peça sobre a incapacidade de ver certas coisas com clareza e a súbita mudança que traz luz, ilumina os problemas e radicalmente altera a percepção. Desta vez Eliot queria mostrar a face do demónio.

A peça trata do reencontro de uma família na propriedade de Wishwood, onde Amy a matriarca vive. Esta organizou o reencontro, e sabendo-se débil de saúde, vivendo apenas da vontade de viver, tem como plano deixar a Harry, o mais velho dos seus três filhos, a responsabilidade de tratar de Wishwood e de manter a família unida. Harry é uma personagem

⁷⁶T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 285.

⁷⁷*The Waste Land*, v. 18, p. 5.

perturbada que carrega em si um peso enorme que na primeira parte da peça é associado à morte da sua esposa. Esta morreu, anos antes da acção da peça, num acidente bizarro a bordo de um cruzeiro, caiu ao mar e perdeu-se; Harry sente-se culpado pela sua morte, e se é ou não responsável pelo que aconteceu não é deixado absolutamente claro na peça. Harry é perseguido pelas Eumenides.

A presença das Eumenides na peça é curiosa. Num primeiro momento somos levados a crer que se deve à morte da esposa de Harry, e à medida que a peça avança o seu papel vai-se tornando mais claro e despido de equívocos. A sua presença deve-se a uma trama que é ainda mais difícil de acompanhar que o mistério que envolve a morte da mulher de Harry, e apenas o desenrolar desta trama permite o avançar da acção. Amy e Agatha são irmãs, e quando Amy estava grávida de Harry o seu marido tentou matá-la, tendo sido impedido no seu intento por Agatha. Desde então as duas irmãs viveram distantes uma da outra, Amy acusando Agatha de a ter privado do marido. As Eumenides, que vão aparecendo em cena, servem como um catalisador para Harry conhecer o passado; apenas quando conhece o passado e vê toda a sua vida em função do que aconteceu antes de ter nascido, é Harry capaz de realmente ver as Eumenides (antes apenas sente a sua presença e vê-as de relance) e compreender o significado da sua aparição.

Antes de alcançar esta clarividência Harry pensa ser perseguido por fantasmas e está convencido que esses fantasmas de algum modo se relacionam com o passado; esse passado contudo é a história do seu casamento e a morte da sua mulher, e é nesse momento da sua vida que Harry projecta toda a negatividade que caracteriza o seu estado mental. Harry é uma espécie de Hamlet, perto da loucura na absoluta obstrução da acção. Veja-se o que diz quando as Eumenides aparecem pela segunda vez em palco

I must face them.
I must fight them. But they are stupid
How can one fight with stupidity?
Yet I must speak to them.⁷⁸

As Fúrias não estão lá para falar, e estupidez é uma qualidade que não tem qualquer significado associado às três irmãs. A incompreensão de Harry é aguda. A presença das irmãs não requer um combate, nem requer que Harry as enfrente. O que é necessário para entender o porquê da sua aparição é antes uma clareza que Harry neste momento da peça não dispõe. O que se passa com Harry é na verdade o que Eliot critica em *Hamlet*: é assolado por um horror tal que é incapaz de compreendê-lo e projectá-lo no objecto adequado. Ao pensar que esse violento desconforto se deve

⁷⁸T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 312.

ao afogamento da sua mulher, à culpa que sente em relação ao evento, Harry está a cair num ardil que ele próprio monta sem se aperceber. A função das Eumenides não é fazer justiça como Harry teme, mas sim mostrar-lhe o caminho que deve seguir, que é o caminho da redenção.

Harry é assolado por um sentimento de culpa que o faz alguém incapaz de viver no mundo em que os membros se mexem debaixo do sol. Harry diz “It is not my conscience,/ Not my mind, that is diseased, but the world I have to live in”⁷⁹; Eliot diz “a personal and wholly insignificant grouse against life”⁸⁰. O estado mental de Harry é caracterizado por uma fundamental falta de clareza que funciona como uma espécie de cegueira, impedindo-o de enxergar a redenção para a qual as Eumenides o pretendem guiar. Esta cegueira é como um veneno que o impede de contemplar aquilo que realmente importa, fazendo-o objectivar o que sente no objecto desadequado, a ênfase sensual que o levou a um casamento do qual, pouco tempo depois, se arrependeu. Não se deve contudo a este evento o horror que sente, mas a uma relação específica entre pai e filho. A situação é muito semelhante à da vida de Eliot, tirando o facto de Harry falar em versos em vez de os escrever. Em ambos os casos a sensibilidade perturbada vê a vida e o mundo como algo insuportável do qual seria preferível escapar, ou antes nunca ter entrado. Aquilo que sentem, o horror que os faz olhar para a vida e para o mundo como algo odioso, corresponde ao sentimento expresso pela Sábila de Cumas quando lhe perguntaram ‘Que desejas tu?’ – *αποθανειν θελω*⁸¹.

O sentimento que se expressa como um ódio profundo da vida em si é também o conteúdo da epígrafe que Eliot, antes de optar por esta passagem do *Satyricon* que menciona a Sábila de Cumas, pensava ser “somewhat elucidative”⁸²

Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision – he cried out twice, a cry that was no more than a breath –

‘The horror! the horror!’⁸³

É curioso notar que no ensaio “Cyril Tourneur”, de 1930, o argumento de Eliot é semelhante àquele que havia expresso no seu ensaio “Hamlet”, de 1919, acrescentando contudo algo que me parece ser muito importante:

⁷⁹T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 295.

⁸⁰T.S. Eliot, *The Waste Land: a facsimile & transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*, ed. Valerie Eliot, Faber and Faber, London, 1971, p. 1.

⁸¹*The Waste Land*, p.3, “Quero morrer”.

⁸²Ed. Valerie Eliot, *The Letters of T.S. Eliot Volume 1 1898-1922*, Faber and Faber, London, 1988, p. 504.

⁸³T.S. Eliot, *The Waste Land: a facsimile & transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*, ed. Valerie Eliot, Faber and Faber, London, 1971, p. 3.

The cynicism, the loathing and disgust of humanity, expressed consummately in *The Revenger's Tragedy*, are immature in the respect that they exceed the object. . . . its motive is truly the death motive, for it is the loathing and horror of life itself. To have realized this motive so well is a triumph; for the hatred of life is an important phase – even, if you like, a mystical experience – in life itself.⁸⁴

Do ódio pela vida em si Eliot diz que se trata de uma emoção demasiado violenta para que seja possível capturá-la num objecto, quer este seja um só verso ou uma peça de teatro inteira. Sendo este um ódio por tudo, pela totalidade das coisas que constituem a vida, nenhum objecto particular pode ser suficiente para expressar a totalidade de um sentimento tão violento e tão extremo, tão amplo. O comentário em que Eliot descreve *The Waste Land* como “a grouse against life” inscreve-se nesta mesma linha de interpretações (“Hamlet”, “Cyril tourneur”), e creio ser isso que Eliot tinha em mente ao descrever *The Waste Land* deste modo. Chamo a atenção para outra passagem de *The Family Reunion*, onde este ódio é de novo evidenciado pelas palavras de Harry

so long as I could think
Even of my own life as an isolated ruin,
A casual bit of waste in an orderly universe.
But it begins to seem just part of some huge disaster,
Some monstrous mistake and aberration
Of all men, of the world, which I cannot put in order.⁸⁵

É preciso notar que considerar *The Waste Land* um poema constituído por um ódio e terror profundos pela vida em si, como expresso em cima através da boca de Harry, não nos impede de ponderar qual será a origem deste sentimento extremo. De facto, como a citação mostra, o seu começo é algo próprio da vida particular, uma ruína isolada. A falta de informação sobre a vida de William Shakespeare e a vida de Cyril Tourneur, sobre os homens que estes dois foram, é algo que felizmente não se põe em relação à vida de T.S. Eliot: temos muita da sua correspondência, e embora não haja uma biografia oficial muitos foram os autores que se aventuraram a fazer biografias sobre T.S. Eliot, o que por si só demonstra quanta informação sobre este está disponível. Contudo, mesmo entendendo que a origem ou estímulo deste tipo de poesia está na vida pessoal e privada, é forçoso também reconhecer que o problema, quando é feito em algo como *The Waste*

⁸⁴T.S. Eliot, *Selected Essays*, “Cyril Tourneur”, Faber and Faber, London, 1969, p. 190.

⁸⁵T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 326.

Land, é um problema literário, e assim deve ser encarado. Com isto quero dizer que, embora haja interesse em sondar a vida do poeta na tentativa de entender a origem de uma reacção tão extrema, é necessário regressar ao poema e entender que a vida do poeta foi feita algo que não é particular ou privado, mas que é um poema, e que por isso não pode ser explicado só pela biografia ou pela especulação biográfica.

A coisa mais horrível na peça *The Family Reunion* é a incerteza não resolvida em relação à mulher de Harry: ele empurrou-a ou não borda fora? As restantes personagens, apesar de comentarem o evento, não parecem muito interessadas em saber a verdade, e a peça acaba sem que um possível assassinato não seja resolvido. Na verdade, toda a dúvida em relação ao evento é posta de lado assim que o enredo avança, quando Harry começa a fazer perguntas sobre o seu pai. A facilidade com que este elemento da peça é posto de lado é remanescente da ‘facilidade’ com que Eliot, após se separar de Vivienne, a ignorou. A função da dúvida que é colocada sobre a inocência ou culpa de Harry é a de servir como o elemento que impede a progressão inicial da acção, e enquanto esta não é posta de lado tudo está preparado para repetir *Hamlet*. Mas Eliot desta vez queria avançar, não queria ficar parado e repetir a poesia da paralisia.

A paralisia de *The Waste Land*, na peça *The Family Reunion*, é posta através de uma afinidade de linguagem e é característica do estado mental de Harry enquanto este se crê preso numa sequência de corredores que não leva a lado nenhum. Repare-se na seguinte passagem como Eliot associa esse estado mental a *The Waste Land*

Spring is an issue of blood
A season of sacrifice
And the wail of the new full tide
Returning the ghosts of the dead
Those whom the winter drowned
Do not the ghosts of the drowned
Return to land in the spring?
Do not the dead want to return?⁸⁶

Estes versos aludem ao final de “The Burial of the Dead”, um poema que começa com uma afirmação da crueldade da Primavera e que termina com a sugestão que os mortos podem brotar do solo como as flores:

⁸⁶T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 310.

‘That corpse you planted last year in your garden,
‘Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
‘Or has the sudden frost disturbed its bed?
‘O keep the Dog far hence, that’s friend to men,
‘Or with his nails he’ll dig it up again!’⁸⁷

O cadáver que *The Waste Land* esconde nunca vem realmente à superfície, ou totalmente, e estes versos demonstram o receio do poeta em enfrentar o demónio que estimula o poema. O cão seria de facto amigo se ao desenterrar o cadáver desse a entender ao poeta que não se trata de

Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc’d.
Tereu⁸⁸

mas de outra coisa, inteiramente diferente. O fantasma dos que morreram afogados, na fala de Harry acima citada, é o fantasma da sua mulher, esse que Harry pensa persegui-lo sob a forma de três vultos. Esta crença é um desvio das emoções, e na verdade o cadáver da sua mulher esconde o cadáver do seu pai.

O ponto central de *The Family Reunion* é a hereditariedade, em especial a hereditariedade do pecado. O pecado passou do pai para o filho, e ao filho compete expiar o pecado do pai. Quando Harry entende isto, entende também a presença das Eumenides, e sabe que a propriedade da família é algo que pode recusar, o que faz; mas o pecado da família é aquilo que Harry não pode rejeitar. Apenas quando Harry alcança esta clarividência pode falar como fala na segunda parte da peça:

To and fro.
Until the chain breaks.
The chain breaks,
The wheel stops, and the noise of machinery,
And the desert is cleared, under the judicial sun
Of the final eye, and the awful evacuation
Cleanses.
...

⁸⁷*The Waste Land*, vv. 71-75, p.7.

⁸⁸Idem, vv. 203-206, p.12.

O my dear, and you walked through the little door
And I ran to meet you in the rose garden.⁸⁹

Esta passagem está profundamente envolvida com a linguagem e o ambiente de *The Waste Land*. O ‘jardim das rosas’ é o que *The Waste Land* está condenado a não contemplar, sendo este um poema que não é capaz de ‘quebrar a corrente’. Esta ideia de uma prisão da qual não se pode escapar precede no poema “What the Thunder Said” a cacofonia de citações às quais o poeta não consegue impor ordem

We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison⁹⁰

O “shantih” final, como já comentei, não se trata de uma resolução do poema mas é antes mais uma resmunguice. Harry, tal como os cinco poemas de *The Waste Land*, é um monte silencioso e contido de medo e paralisia. Creio que uma forma adequada de demonstrar como *The Family Reunion* emula as resmunguices de *The Waste Land* é através da maneira como Harry, na primeira parte da peça, fala com as outras personagens

Agatha. I think, Harry, that having got so far –
If you want no pretences, let us have no pretences:
And you must try at once to makes us understand,
And we must try to understand you.
Harry. But how can I explain, how can I explain to *you*?
You will understand less after I have explained it.
All that I could hope to make you understand
Is only events: not what happened.
And people to whom nothing has ever happened
Cannot understand the unimportance of events
.....
you are all people
To whom nothing has happened, at most a continual impact
Of external events. You have gone through life in sleep,
Never woken to the nightmare. I tell you, life would be unendurable
If you were awake. You do not know

⁸⁹T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 335.

⁹⁰*The Waste Land*, vv. 413-414, p.19.

The noxious smell untraceable in the drains,
Inaccessible to the plumbers, that has its hour of the night; you do not know
The unspoken voice of sorrow in the ancient bedroom
At three o'clock in the morning. I am not speaking
Of my own experience, but trying to give you
Comparisons in a more familiar medium. I am the old house
With the noxious smell and the sorrow before morning,
In which all past is present, all degradation
Is unredeemable. As for what happens –
Of the past you can only see what is past,
Not what is always present. That is what matters.⁹¹

Citei longamente para que se entenda o quão intratável Harry é e a que dimensões chega o seu bradar, que sem uma extensão considerável pode não parecer tão presunçoso e irritante. Agatha pede a Harry que se explique, que ao menos se tente explicar, mas este responde com uma série de resmunguices que ao invés de explicarem o que quer que seja tentam apenas mostrar o quão impossível é compreendê-lo. Na verdade Harry nunca tenta explicar-se, optando sempre por resmungar em vez. Da mesma forma que Harry fala e fala sobre o quão impossível é compreendê-lo, pensando que aquilo que tem para explicar é a culpa que sente em relação á morte da sua esposa, Eliot resmunga e resmunga fazendo-nos crer que é a sexualidade que o aflige. A ineptidão em falar com clareza, que se pode descrever como um falar que parte directamente dos nervos, advém de uma projecção equivocada dos sentimentos ou emoções nos objectos que lhes não são próprios. Falar é necessário, mas igualmente necessário é falar bem, falar da coisa certa, entender o que se diz; falhar o alvo leva apenas a mais palavras e a mais resmunguices.

Em *The Family Reunion* Harry tem de indagar sobre o passado, e é somente ao enfrentá-lo que a acção pode ser levada a um desfecho. Eliot, enquanto escrevia *The Waste Land*, sentiu a presença das Eumenides, um ‘demónio’ na linguagem de “The Three Voices of Poetry”, mas foi incapaz de as olhar nos olhos e reconhecer as suas feições. O que me parece mais revelador na peça de 1939 é a necessidade de enfrentar o passado para nele descobrir a figura paterna. A presença do pai, mesmo após a sua morte, é algo do qual não se pode escapar; é, na verdade, aquilo que é fundamental, não se trata de um desvio das emoções como uma forma particular de ocultação. Se considerarmos *The Family Reunion* como um texto que enfrenta os problemas e as dificuldades de *The Waste Land*, deveremos também assumir que a resolução proposta descreve “‘Jug Jug’ to dirty

⁹¹T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 293-294.

ears” como aquilo que obstrui a acção e envenena o entendimento. Tal como com a encenação de Hironymo na tragédia de Kyd e a canção de Ariel na comédia de Shakespeare, encontramos-nos perante um ardil, o ardil de *The Waste Land*.

Muito perto do final de *The Family Reunion* o tio de Harry, de nome Charles, diz algo que me parece apropriado não só enquanto uma descrição da subita mudança que se operou em Harry e na própria peça, como também me parece apropriado para descrever o argumento que tenho vindo a desenvolver. Charles diz

It's very odd,
I am beginning to feel, just beginning to feel
That there is something I *could* understand, if I were told it.
But I am not sure that I want to know. I suppose I'm getting old:

. . . .
I thought that life could bring no further surprises;
But I remember now, that I am always surprised
By the bull-dog in the Burlington Arcade.⁹²

Esta apreensão extraordinária da parte de Charles é também a reacção de Eliot perante a clarividência que anos após a escrita caótica de *The Waste Land* alcançou sobre o seu poema. O bulldog é algo comum, Charles sabe muito bem como ele é, e no entanto não deixa de ficar surpreendido cada vez que o vê em Burlington Arcade: esta é a sensação que *The Waste Land* produz, e o estremecimento que o poema provoca advém largamente da apreensão que há nele algo que poderíamos entender se ao menos nos fosse dito. Na verdade foi dito, mas não é *The Waste Land* que o diz, antes foi o poeta anos mais tarde que o disse. Se prestarmos atenção às suas palavras certamente partilharemos a surpresa de Charles, e entenderemos que o poema esconde um cadáver. Por outras palavras, *The Waste Land* é um poema mortuário.

⁹²T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 345-3466.

4. Conclusão

-Young fool. Only now, at the end, do you understand...

Darth Sidious, *Star Wars Episode VI: Return of the Jedi*

Eliot escreveu um poema, um poema constituído por cinco poemas que se fazem um todo devido a um *pathos* que lhes é comum, o que faz de *The Waste Land* em larga medida um poema patético, uma ‘comunicação directa através dos nervos’. Desse todo eu disse, pegando nas palavras de um jovem Eliot, que se trata de uma série de tentativas falhadas em alcançar o “objective correlative” adequado que fosse capaz de capturar a emoção que serviu de estímulo à escrita do poema. Esta procura pelo “objective correlative” adequado mostra-se todavia uma fuga do “objective correlative” adequado, sendo esta uma tendência que caracterizei como o ardil, o logro, o engodo de *The Waste Land*. A variação entre estes termos, mais entre ardil e logro do que entre ardil e engodo, denota a minha incerteza em encontrar o termo apropriado para designar aquilo que creio ser o equívoco fundamental de *The Waste Land*, tão fundamental que até o poeta foi enganado por ele, apercebendo-se do engano anos mais tarde. Que Eliot se tenha apercebido desse ardil não muda no entanto o facto de que os comentadores de *The Waste Land* foram maioritariamente levados ao engano. No início desta tese aproveitei-me das considerações sobre a falta de uma narrativa para refutar a ideia de que este poema é uma crítica da sociedade que lhe era contemporânea. Este tese data das primeiras leituras de *The Waste Land* e não me parece que hoje em dia tenha muito peso. Apesar disso o ardil, ou seja o desvio da atenção daquilo que é o núcleo central ou a substância do poema, permanece algo de que a crítica não se apercebe: a ideia de uma censura da sociedade foi simplesmente substituída por outros modos de ler o poema que, a meu ver, tanto caem no ardil quanto esta outra.

Ao dizer isto tenho em mente uma tese particular, a de James E. Miller Jr., intitulada *Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*. Antes de avançar para um comentário directo deste livro parece-me contudo útil recapitular alguns pontos da minha tese.

No primeiro capítulo comentei um excerto do poema “What the Thunder Said” que disse tratar-se de uma tentativa de justificação. Disse que aquilo do qual o poeta sentia necessidade de se justificar era algo ao qual, através do poema, devido à obscuridade que advém da falta de clareza do poeta perante si mesmo, não temos acesso. À luz do que desde então desenvolvi, parece-me que disponho do suficiente para me aventurar numa tentativa de identificar o que é realmente aquilo do qual o poeta se tenta justificar e do qual o poeta se desculpa. Eliot, em primeiro lugar, queria justificar-se perante si mesmo da escrita de um poema que sabia não compreender, um poema que

não podia assim deixar de ser pessoal e obscuro. O que Eliot diz – ‘por isto, e isto apenas, temos existido’ – é na verdade algo que anos mais tarde iria pronunciar novamente ao comentar a obra de Shakespeare, afirmando que a transformação das agonias privadas do homem particular que escreve na riqueza estranha e despersonalizada da poesia é aquilo que, ‘somente, constitui a vida para um poeta’. O empenhamento do poeta na sua arte, na mente de Eliot, é total; é algo absoluto que subsume todas as partes da sua vida. Em segundo lugar, Eliot parece querer desculpar-se, assumindo culpa por certas escolhas que fez, e diz “The awful daring of a moment’s surrender/ Which an age of prudence can never retract”. Note-se que escolho, neste caso, a palavra “desculpar-se” em detrimento da palavra “justificar-se”, esperando salientar deste modo a ideia que Eliot se refere a um fracasso e que sente arrependimento.

Eliot arrepende-se das escolhas que, motivadas pelo querer ser poeta, semearam a discórdia na sua família, em concreto entre si e os seus pais. O próprio casamento de Eliot com Vivienne Haigh-Wood parece-me algo que foi feito num tal impulso que a única motivação que vejo para este evento inesperado (pois continua a sê-lo quase um século depois) é novamente o ‘querer ser poeta’. Este desejo é algo que eu entendo como uma obsessão. Dois dias após Eliot desposar Vivienne e ousadamente agir em função de se fixar em Londres, Ezra Pound envia uma carta a Henry Ware Eliot que é na verdade uma apologia das escolhas feitas por T.S. Eliot. A carta foi escrita por Pound a pedido de Eliot, e a apologia é uma apologia literária.

Em 1922 Eliot acaba de escrever *The Waste Land*, ou melhor, Eliot acaba de escrever os rascunhos de *The Waste Land*. Sabendo-se perante um poema que é incapaz de compreender, Eliot pede a “*il miglior fabbro*” que o ajude na edição do poema. Sabendo que não iria exorcizar o demónio, aliviar-se do desconforto agudo que o tinha feito escrever, Eliot quis ao menos ficar com um poema como compensação pelas suas dores de parto. O que resultou foi um poema onde os sentimentos se sobrepõem de tal maneira ao entendimento que este dificilmente consegue entender a natureza do objecto rico e estranho que tem à sua frente. Felizmente, o trabalho de compreensão sobre este estranho objecto foi feito pelo próprio poeta, embora não tenha sido feito de um modo directo.

Em primeiro lugar há o ensaio “Hamlet”, onde Eliot expõe a base do poema que acabaria por escrever três anos depois; curiosamente, a ênfase colocada neste ensaio na emoção extrema que não consegue encontrar o objecto adequado que a capture e a expresse, é vista por Eliot como estando relacionada com os pais de Shakespeare. Podendo isto parecer irónico, na verdade não o é – 1919 foi o ano em que Henry Ware Eliot faleceu, e “Hamlet” é a primeira reacção.

Depois segue-se *The Waste Land*, uma aparente cacofonia de vozes que na verdade são tentativas por parte do poeta em esconder-se por detrás de uma máscara, uma poesia eloquente na

sua desordem emocional e extrema na sobreposição das emoções sobre o intelecto. Será curioso notar de novo como Eliot, no poema “A Game of Chess”, repete através de alusões a Shakespeare a mesma gradação de várias obras do bardo que havia feito no ensaio “Hamlet” – *Antony and Cleopatra*, *MacBeth*, *Hamlet*, este último um falhanço artístico ainda mais bem sucedido que *The Waste Land*. Devido à natureza extrema deste poema, que se complica com a tentativa inconsciente de ocultar o verdadeiro estímulo da sua desordem, *The Waste Land* acaba por funcionar através do logro, e esse logro foi ouvido e ouvido vezes sem conta sem que aqueles que o ouvem se tivessem apercebido do ardil que lhes toldava o entendimento daquilo que ouviam. Esta é a segunda reacção à morte de Henry Ware Eliot.

A vida de Eliot prosseguiu, e como podemos constatar pela sua poesia, o estado emocional do qual *The Waste Land* foi gerado o poeta acabou por ultrapassar: se não o tivesse feito, poemas como *Ash-Wednesday* ou *The Four Quartets* nunca teriam sido escritos. Em 1939 Eliot regressa a *The Waste Land* e desta vez, tendo resolvido consigo mesmo as dificuldades que o haviam levado a escrever *The Waste Land* como uma forma de procurar alívio (parece-me importante dizer que a resolução teve de ser privada e vivida e não poética e escrita), decide levantar o pano e mostrar a face do demónio. Um demónio poético, digamos. *The Family Reunion*, revisitando *The Waste Land* através de uma afinidade de linguagem e fazendo da personagem Harry, na primeira parte da peça, alguém que vive no estado de paralisia que caracteriza *The Waste Land*, apresenta uma saída desta mesma paralisia que se mostra de cariz religioso. Esta consiste, num primeiro momento, na necessidade do contacto com o passado para que a clareza requerida para reconhecer a face do demónio seja alcançada; aquilo que se descobre quando o passado é enfrentado é, não o horror perante a sensualidade e a sexualidade como estes aparecem na peça sob a forma da mulher de Harry, morta por afogamento, mas sim a presença do pai. Esta é a terceira reacção à morte de Henry Ware Eliot, e não é mais um lamento que é feito por meio de resmunguices mas sim um apaziguar, um fazer contas, um resolver daquilo que é preciso enfrentar e resolver.

Por último, em 1953, o ensaio “The Three Voices of Poetry” é a demonstração que Eliot aprendeu alguma coisa com tudo isto: e o que aprendeu foi uma lição poética.⁹³ A obsessão é uma obsessão para toda a vida. Esta é, de qualquer maneira, a sua natureza: algo desregrado e intenso, algo que invade todo o intelecto todas as emoções e que acaba por ser aquilo pelo qual ‘temos vivido’ (o que Eliot diria e disse dos poetas).

Quando acabei de escrever a primeira metade deste trabalho, o meu orientador disse-me que o argumento exposto abria caminho para validar a tese de Miller. Confesso que até então nunca a

⁹³Falo apenas daquilo que posso falar; outro lado, creio, do que Eliot aprendeu terá de ser visto na sua conversão à igreja anglicana e no movimento que o levou à conversão e que foi aprofundando durante o resto da sua vida.

havia lido, e apesar de saber que a tese propunha a existência um elemento homo-erótico latente na amizade de Eliot com Jean Verdenal, talvez consumado, talvez nunca consumado, nada mais sabia. Surpresa a minha foi, ao pegar em *Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*, entender que o argumento de Miller era uma identificação de Phlebas como Jean Verdenal, “*mort aux Dardanelles*”⁹⁴, numa descrição do poema “Death by Water” como um epitáfio. Segundo esta tese, Phlebas, através de uma transformação que é própria da imaginação poética, é na verdade Jean Verdenal. Miller procura aprofundar esta identificação especulando sobre a estadia de Eliot em Paris entre 1910 e 1911, e analisando a correspondência entre Verdenal e o poeta.

Muito importante para o desenvolvimento da sua tese é uma especulação particular sobre a possível existência de jacintos num jardim que Verdenal e Eliot visitaram juntos e ao qual Verdenal se refere numa carta marcada por um forte saudosismo. Miller pretende identificar Eliot com a “Hyacinth girl” do poema “The Burial of the Dead”. Segundo o meu argumento, Eliot será de facto a “Hyacinth girl”, mas não o é por causa de uma tendência homo-erótica recalcada, mas simplesmente porque esta é uma máscara sem traços distintivos que o poeta usa para ocultar a sua voz. Não me parece haver necessidade de especular muito sobre a vida de Eliot para entender a natureza de *The Waste Land*, pois embora este poema seja um reflexo de um período difícil da vida do poeta, o problema de *The Waste Land* é em primeiro lugar um problema literário. Esse problema é semelhante àquilo que Eliot identifica e condena como o sinal do falhanço artístico de Shakespeare no ensaio “Hamlet”, e é também semelhante ao que Eliot louva na peça *The Revenger’s Tragedy*. Miller não me parece aproveitar muito bem a crítica de Eliot para entender a poesia de Eliot; serve-se do ensaio “The Three Voices of Poetry” e do comentário que na edição fac-simile de *The Waste Land* precede os rascunhos, mas destas duas fontes conclui apenas que o poema é um poema pessoal, não avança a ideia para onde esta pode ser levada e não entende como estas duas fontes descrevem adequadamente a estrutura de *The Waste Land*. Para Miller, *The Waste Land* é um poema que exorciza o demónio, mas esta asserção parece-me descabida: se a cacofonia final de citações não chega para mostrar que demónio algum foi exorcizado, *The Family Reunion* deveria ser o suficiente para afirmar que o não faz com certeza. Miller quer fazer de *The Waste Land* um poema que nada mais é que uma reflexão pessoal sobre o passado individual disfarçada. Isto, creio, é um mau entendimento do poema.

A ideia de Miller de uma transformação da experiência pessoal, “a submerged biography, a combining of disparate experiences that somehow concealed the original experiences at the same time it absorbed them”⁹⁵, é vaga e não me parece o suficiente para enfrentar e justificar as

⁹⁴T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004, p. 11.

⁹⁵James E. Miller Jr., *Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*, The Pennsylvania State University Press,

dificuldades de um poema como *The Waste Land*. Miller, na verdade, parece crer que à exceção da palavra “impersonal” *The Waste Land* é uma demonstração inflacionada das teorias que Eliot tinha sobre a poesia, ao contrário de olhar para este poema como algo que demonstra as dificuldades de se pensar sobre a literatura e sobre poemas como estas aparecem ao longo da obra crítica de Eliot.

O que mais me desagrada na tese de Miller é o modo como este tenta explicar um poema, que é um poema denso e obscuro, sem que em primeiro lugar faça uma descrição satisfatória da sua estrutura e da sua natureza. Miller não chega realmente a fazer a pergunta ‘mas afinal que tipo de animal é este?’. Em segundo lugar aborrece-me o facto de que na sua tentativa de explicar o poema Miller recorra sempre àquilo que não só não faz parte do poema, ou seja que está fora dele, mas também àquilo que apenas é acessível através da especulação. Não tenho particulares objecções à ideia de que podemos entender melhor um texto recorrendo a informação que é exterior a esse texto, o que nem sequer está aqui em causa; tenho por outro lado resistência a uma retórica que insiste nesses elementos exteriores para retirar do texto aquilo que quer encontrar, não de modo a clarificar o que o texto diz, mas de modo a fazer o texto dizer aquilo que se quer que ele diga. Em relação a esta característica retórica a tese que supõe a homossexualidade de Eliot, consumada ou não, parece-me de menor importância.

Para clarificar esta objecção, cito um excerto de *Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*

Of course Eliot was not a child but a young man when he encountered Jean Verdenal; still the experience seems clearly to have been one that “no subsequent experience abolished or exceeded,” and one in which *he* “found meanings” far beyond *our* reach when we confine ourselves to the “facts”. (ênfase de Miller)⁹⁶

Todo este excerto é muito escorregadio. Miller diz “the experience seems clearly to. . .”, mas eu pergunto: parece claramente a quem? O uso da palavra “clearly” evidencia o artifício retórico. Logo de seguida Miller insiste que, sendo uma experiência tão evidentemente forte que nada a foi capaz de exceder, o significado que teve para Eliot está para além da compreensão que podemos ter dos “factos”. Isto é muito conveniente, mas nada garante que realmente assim o seja. Onde se encontra tamanha evidência é uma questão a que Miller poderia apenas responder: na especulação. Mas a especulação de uma pessoa não é algo que “clearly seems” para outras pessoas, e a tese de Miller é em grande medida um encadeamento de especulações. Veja-se outro exemplo:

University Park, 1978, p. 37.

⁹⁶James E. Miller Jr., *Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1978, p 30.

Given all the links of association and the implications and suggestiveness, we might reasonably assume that for Eliot the line from Ariel's song – “Those are pearls that were his eyes” – was connected profoundly with the depths of his feeling with the devastating death of Jean Verdenal in 1915.⁹⁷

A referência à canção de Ariel, passo de Shakespeare que Miller cita no capítulo “Burial of the Dead” (com uma gralha), é dada como uma das evidências da presença de Jean Verdenal. Miller, no entanto, não pensa sobre o contexto da citação, e não repara no cadáver de Alonso que pelas palavras de Ariel é profanado, como também não repara que a própria canção de Ariel é um ardil. Miller não dá conta, também, da natureza auto-reflexiva e auto-deprecatória do poema “Death by Water”, que diz ser um epitáfio sem que isso o leve a ponderar como aquilo que caracteriza um epitáfio se aplica ao poema. A presença de um cadáver que é dilacerado pelos elementos inanimados do fundo do mar leva-me a pensar Phlebas como um duplo. ‘És tu mesmo’, diz, e a morte é vista como um modo particular de esquecimento. O filho rememora a sua vida; o pai, que faleceu julgando ver o filho a percorrer o caminho errado, faz a admonição.

The Waste Land é um poema mortuário, uma espécie de *memento mori* alargado; o seu tema, ao contrário do desejo e da memória como Miller aceita sem qualquer tipo de reserva, é antes a morte, visto este ser um poema que demonstra um horror e ódio profundos da vida em si. Perante tal ódio, não admira que a sexualidade seja encarada com um terror particular, mas achar que esta é o ponto central do poema é simplesmente falhar o alvo. Tamanho ódio pela vida é algo demasiado violento e vasto para que um objecto particular seja capaz de o capturar. Harry fala do mundo em que tem de viver como algo doente, e Eliot descreve *The Waste Land* como uma série de resmunguices contra a vida, colocando-se deste modo lado a lado com Shakespeare e Tourneur enquanto autor que tentou exprimir o horror inexprimível. Miller, incapaz de ver tudo isto, é na verdade como Ferdinand. Ao ouvir uma canção entoada a meio ar, sem corpo aparente que a cante, acredita naquilo que dizem as suas palavras e deixa-se enganar pelo ardil.

⁹⁷James E. Miller Jr., *Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1978, p 41.

Bibliografia

- Eliot, T.S., *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, n.p., 2004
- _____, *The Waste Land*, ed. Michael North, Norton Critical Editions, n.p., 2001
- _____, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1969
- _____, *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, n.p., 1957
- _____, *The Waste Land: a facsimile & transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*, ed. Valerie Eliot, Faber and Faber, London, 1971
- _____, *A Choice of Kipling's Verse*, Faber and Faber, London, 1941
- Eliot, Valerie (ed.), *The Letters of T.S. Eliot Volume 1 1898-1922*, Faber and Faber, London, 1988
- Empson, William, *Using Biography*, The Hogarth Press, London, 1984
- Huizinga, Johan, *O Declínio da Idade Média*, trad. Augusto Abelaira, Editora Ulisseia, Viseu, 1996
- Jay, Peter (ed.), *The Greek Anthology*, Penguin Books, n.p., 1981
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Chester G. Anderson, Penguin Books, n.p., n.d.
- _____, *Ulysses*, ed. Declan Kiberd, Penguin Books, London, 2011
- Kyd, Thomas, *The Spanish Tragedy*, consultado em <<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/3945/kyd1.pdf?sequence=1>>, no dia 27 de Janeiro de 2013
- Middleton, Thomas, Rawley, William, *The Changeling*, University of Nebraska Press, n.p., 1996
- Miller, James E., *Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1978
- Rainey, Lawrence (ed.), *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, Yale University Press, New Haven, 2006
- _____, *Modernism: An Anthology*, Blackwell, Singapore, 2005
- Shakespeare, William, *The Complete Works of William Shakespeare*, Harper Collins Publishers, Glasgow, n.d.
- Star Wars Episode 6: Return Of the Jedi*, realizado por Richard Marquand, Lucasfilm, 1983

The Paris Review, “T. S. Eliot, The Art of Poetry No. 1”, consultado em <<http://www.theparisreview.org/interviews/4738/the-art-of-poetry-no-1-t-s-eliot>> no dia 28 de Janeiro de 2013

Tourneur, Cyril, *The Revenger's Tragedy*, ed. R.A. Foakes, Manchester University Press, Manchester, 1980

Wordsworth, William, *Selected Prose*, ed. John O. Hayden, Penguin Books, Suffolk, 1988

_____, *The Selected Poetry and Prose of Wordsworth*, ed. Geoffrey F. Hartman, New American Library, n.p., n.d.