



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**JÚLIA CÔRTEZ RODRIGUES**

**‘UMA PILHA DE IMAGENS QUEBRADAS’: A TÓPICA  
AMBIVALENTE DE *THE WASTE LAND***

**CAMPINAS**

**2016**

**JÚLIA CÔRTEZ RODRIGUES**

**‘UMA PILHA DE IMAGENS QUEBRADAS’: A TÓPICA  
AMBIVALENTE DE *THE WASTE LAND***

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestra em Teoria e  
História Literária, na área de História e  
Historiografia Literárias**

**Orientador : Prof. Dr.Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior**

**Este exemplar corresponde à versão  
final da Dissertação defendida pela  
aluna Júlia Côrtes Rodrigues e orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Sterzi de  
Carvalho Júnior**

**CAMPINAS,  
2016**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** FAPESP, 2014/04442-0

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crislène Queiroz Custódio - CRB 8/8624

R618p Rodrigues, Júlia Côrtes, 1991-  
'Uma pilha de imagens quebradas': a tópica ambivalente de  
*The Waste Land* / Júlia Côrtes Rodrigues. – Campinas, SP : [s.n.],  
2016.

Orientador: Eduardo Sterzi.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Eliot, T. S. (Thomas Stearns), 1888-1965. A terra devastada -  
Crítica e interpretação. 2. Poesia inglesa - História e crítica. 3.  
Literatura - História e crítica - Teoria, etc. I. Sterzi, Eduardo, 1973-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da  
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** 'A heap of broken images' : The Waste Land's  
ambivalent topic

**Palavras-chave em inglês:**

Eliot, T. S. (Thomas Stearns), 1888-1965. The waste land - Criticism and  
interpretation English poetry - History and criticism  
Literature - History and criticism - Theory, etc

**Área de concentração:** História e Historiografia Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca**

**examinadora:**

Eduardo Sterzi  
[Orientador]  
Marcos Siscar

Viviana Bosi

**Data de defesa:** 01-11-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Viviana Bosi

Marcos Antonio Siscar

Maria Betânia Amoroso

André Cechinel

IEL/UNICAMP

2016

**Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.**

## **Agradecimentos**

Devo agradecer primeiramente a meus pais, Bianca e José Luiz, e a meu irmão, Antônio, pois não consigo imaginar como teria sido minha trajetória sem seu apoio incondicional. Agradeço muito a Emilio, que, em sua extraordinária generosidade, me ajudou tanto enquanto professor e orientador e que nos últimos tempos se tornou um dos meus amigos mais próximos. Agradeço ao orientador desse trabalho, Professor Eduardo Sterzi, que contribuiu muito para meu crescimento com suas aulas excelentes e com uma orientação frequente e generosa. Agradeço ao Professor Marcos Siscar as excelentes aulas, a atenção com que acompanhou meu trabalho e a acolhida em Campinas (pelo que agradeço também a sua família). Agradeço à Professora Viviana Bosi a arguição atenta que apenas uma entusiasta de *The Waste Land* – como ela própria se definiu em meu exame de qualificação – poderia realizar. Agradeço muito à Professora Maria Betânia Amoroso tudo que me ensinou em suas aulas e durante a convivência no PED. Sou mais do que grata pelos seus incentivos e pelo aceite de ler o trabalho na condição de suplente da banca de defesa. Agradeço também ao segundo suplente, Professor André Cechinel, a correspondência cordial e a contribuição de *insights* poderosos, presentes em sua extensa pesquisa sobre *The Waste Land*. Sou muito grata também a Bruno, que foi uma segunda família nesses últimos três anos. Sua presença e suas leituras exigentes foram mais caras para mim do que ele pode imaginar. Agradeço aos meus amigos de Campinas, que tanto me ajudaram nesse período: Franklin, Kate e Renata. Agradeço aos meus amigos de longa data que continuam presentes em minha vida de uma forma ou de outra: Carolina, Guilherme, Felipe, Kleber, Léo, Lucas, Manoela, Maria, Mirko, Pedro. Agradeço a Jorge não apenas a amizade como também a revisão minuciosa deste e de outros trabalhos. Agradeço a Claudio Daniel e Francisco dos Santos, pacientes editores, que tanto me incentivaram a traduzir e a publicar.

Agradeço, por fim, à CAPES a bolsa concedida e usufruída brevemente. Agradeço à FAPESP a bolsa de mestrado concedida e os demais recursos de reserva técnica que ajudaram a enriquecer esse trabalho, via Processo 2014/04442-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

## Resumo

Um dos objetivos desse trabalho é o de traçar as tensões no poema “The Waste Land”, de T. S. Eliot, tendo como ponto de partida a revisitação particular da tópica presente no texto poético. Se a tópica, segundo Ernst R. Curtius, pode ser entendida como “celeiro de provisões”, como uma rede de relações familiares entre textos de tradições diversas, em “The Waste Land”, ao contrário, as referências, explícitas ou não, são desfamiliarizadas. Nesse sentido, entende-se que todos os signos no poema estão sob uma relação tensa, a qual contempla duplamente uma promessa e uma recusa desse vínculo com as referências externas. O trabalho promove, ainda uma revisão bibliográfica de leituras estrangeiras e nacionais de “The Waste Land” e apresenta, ao fim, uma proposta de tradução do poema.

## Abstract

One of the goals of this dissertation is to draw the tensions in the poem “The Waste Land”, by T. S. Eliot. Our starting point is the singular review of the topic found in the poetic text. If the topic, according to Ernst R. Curtius, can be understood as a “provisions cellar”, as a web of familiar connections between texts of different traditions, in “The Waste Land”, instead, the references, explicit or not, are unfamiliar. Therefore, we understand that every sign in this poem is under a tense relation, which holds doubly a promise and a refusal of this bond with the external references. The work promotes a bibliographical review of national and foreign readings and presents, at the end, a translation of the poem.

*Have you felt so proud to get at the meaning of poems?*

Walt Whitman

Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b><i>The Waste Land: prisão e reverberação</i></b>	
Eliot e o paradigma da Nova Crítica .....	21
Do abril cruel ao jardim de silêncio: a progressão do poema.....	28
Entre a potência e a existência: o mito como método.....	40
<b>“What are the roots”: a tópica em <i>The Waste Land</i> .....</b>	<b>49</b>
<b><i>A collage da terra arrasada .....</i></b>	<b>67</b>
Apêndices	
<b>Terra produtiva: as traduções de <i>The Waste Land</i> no Brasil .....</b>	<b>80</b>
<b>A terra devastada.....</b>	<b>86</b>
<b>Referências .....</b>	<b>108</b>

## Introdução

A guerra do Vietnã havia acabado quando Francis Ford Coppola finalmente lançou o hoje clássico *Apocalypse Now*. Tendo sido uma produção atravessada por conflitos do começo ao fim – houve problemas com as locações, com os diferentes produtores e com o elenco – o filme foi editado com dificuldade, acabou sendo lançado em duas versões, uma curta e outra estendida, e extrapolou orçamentos de forma quase sem precedentes na história do cinema. É interessante como um filme sobre a catástrofe da guerra não conseguiu se colocar *de fora* do conflito – por ter sido filmado ainda durante a guerra e em algumas zonas instáveis, e também por ter sido obrigado a superar dificuldades imprevistas de todos os tipos (como o ataque cardíaco sofrido pelo ator Martin Sheen, apenas para citar um exemplo). Seja como for, jamais saberemos o que o filme teria ganhado ou perdido se tivesse sido realizado em circunstâncias mais amenas: a obra é um marco da história do cinema e, para o crítico literário que a vê sob essa ótica, acabou sendo uma rica adaptação de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad.

Como se sabe, a narrativa de Conrad, escrita em 1899, é ambientada na África colonial. Charles Marlow, durante calma travessia do Rio Tâmesa em um navio comercial, narra a seus companheiros de viagem uma terrível história, vivida anos antes. Marlow decide trabalhar no continente africano. Há algo de assustador durante todas as etapas que antecedem a viagem, a começar pelo próprio escritório da companhia, e o trajeto em si é composto de paisagens devastadas que intimidam Marlow. Mais próximo do posto que lhe fora designado, já em território inglês de intensa atividade, Marlow ouve falar pela primeira vez do Sr. Kurtz, “pessoa notável” e um funcionário promissor. Aos poucos, no entanto, percebe que há muitas lacunas nas histórias que se contam sobre o Sr. Kurtz, e Marlow será incumbido da missão de resgatá-lo sem saber exatamente que pessoa irá encontrar.

No filme de Coppola, a situação é outra: o Capitão Willard é convocado para encontrar o desertor Coronel Kurtz, que, após descumprir ordens e abandonar seu posto, se embrenha na mata cambojana e lá comanda uma comunidade primitiva que o toma por uma deidade. Não é difícil compreender que aos olhos do exército estadunidense – que se autodeclara defensor dos valores democráticos e capitalistas, dos símbolos de avanço econômico e humano dentro da ótica ocidental –, a figura de um coronel brilhante, supostamente louco, inserido em uma tribo por vontade própria não é apenas

indigesta, mas também perigosa. Capitão Willard logo entende que sua missão é executar Coronel Kurtz (vivido por Marlon Brando). Na versão estendida de *Apocalypse Now*, que tem três horas e quinze minutos, a saga de Willard e dos soldados que o acompanham ao longo da travessia do rio ocupa duas horas do filme, enquanto o coronel apenas aparece na última meia hora. Não obstante, ele é a figura central do filme: Coppola, sensivelmente, envolve demoradamente o espectador com um dossiê sobre Coronel Kurtz, o qual Willard lê ao longo da viagem. Brando, além disso, cai como uma luva para o papel: sedutor e poderoso, ele encarna a ambiguidade de Kurtz, supostamente enlouquecido aos olhos dos seus antigos comandantes de exército e, ao mesmo tempo, divino, aos olhos da comunidade onde vive – Willard consegue vê-lo, alternadamente, por ambas as perspectivas.

As querelas com Brando são conhecidas dos bastidores do cinema: o ator estava muito acima do peso e chegava despreparado às filmagens, alegando dificuldades para encontrar o tom do personagem. Após ler o romance de Conrad – ao que parece, pela primeira vez – Brando tem uma epifania e disse finalmente compreender Kurtz. Essa pequena narrativa de como Brando encontra seu personagem no livro, por si só estranha e misteriosa, torna-se ainda mais esquisita quando levamos em conta as muitas diferenças entre o Kurtz de Conrad e o de Coppola – inclusive porque este último incorporou também ao roteiro alguns elementos de outras obras literárias e cinematográficas. O motivo pelo qual começo uma dissertação sobre *The Waste Land* falando de *Apocalypse Now* reside em uma particularidade específica do Kurtz vivido por Brando: um dos seus poucos consolos, após a doença e o exílio, é a leitura de poesia. Um excêntrico fotógrafo americano que reside na comunidade menciona ao recém-chegado Willard muitas das frases memoráveis de Kurtz. Entre elas, temos: “I should have been a pair of ragged claws/ Scuttling across the floors of silent seas”. Não fica claro pela verborragia do fotógrafo se Kurtz, ao recitar os dois versos, dera o devido crédito a T. S. Eliot, e fica-se com a impressão de que a citação é mais um blefe do charlatanismo do coronel. No entanto, seu amor pela poesia é genuíno. Kurtz passa horas a fio lendo poesia em voz alta e sua declamação de *The Hollow Men* emociona Willard, mantido como prisioneiro.

Que Eliot seja o poeta predileto do Kurtz de *Apocalypse Now* é mais um indício da erudição e da sensibilidade de Coppola. Sabe-se que Eliot adorava *Heart of Darkness* e havia selecionado o trecho no qual Kurtz profere suas palavras finais (“The Horror! The Horror!”) como a epígrafe de *The Waste Land* – alterada após recomendação de

Ezra Pound. A citação de *The Love Song of J. Alfred Prufrock* e *The Hollow Men*, bem como a presença de exemplares de *The Golden Bough* e *From Ritual to Romance* na cabeceira de Kurtz, no entanto, indicam mais do que uma piscada de olho do ambicioso diretor: elas são os discretos sinais que remetem ao *topos* da terra devastada, revisitado ao longo da narrativa fílmica. Se não era difícil associá-lo ao filme logo na primeira sequência, que em plano fechado registra a exuberância de uma mata e em seguida o terrível incêndio que a consome em minutos, a percepção do horror atinge níveis extremos quando se chega à morada de Kurtz, cercada de corpos decepados, alguns em decomposição avançada, jogados pelos cantos. Ocorre que, por mais antiga que seja a imagem da terra devastada, Eliot a reinventa completamente como um novo *topos*, se apropria dele com tamanha maestria ao criar sua *waste land* que, hoje, acreditamos que todo tipo de representação de terra arrasada pós 1922 seja tributária de seu poema. Eliot com frequência é representado, por vezes de maneira simplista, embora não desprovida de razão, como o poeta que dá voz ao horror da guerra, aquele que melhor e mais sistematicamente retrata a miséria e a catástrofe do século XX. Essa representação, que tantas vezes serviu na propagação de caricaturas de Eliot, possui hoje uma vertente pop. *Apocalypse Now* merece ser destacado, mas Eliot é também citado em muitas outras produções. É mencionado no fenômeno de terror cult *It follows*. Aparece na companhia de Ezra Pound em “Desolation Row” de Bob Dylan, e influenciou “Good night ladies” de Lou Reed.

Ocorre que a criação do *topos* da terra devastada por Eliot não passa apenas pela força das imagens de catástrofe contemporâneas: sua *waste land* é uma apropriação particular de diversos lugares-comuns da tradição literária. É conhecida a influência das obras de James Frazer e Jessie Weston sobre *The Waste Land*: Eliot credita aos autores uma influência seminal na composição do poema de 1922. No entanto, o poema têm inúmeras outras referências e podemos incluir não apenas os diversos autores que Eliot cita diretamente – Milton, Baudelaire, Whitman, Santo Agostinho, entre outros –, como também uma extensa lista de *topoi* que Eliot revisita. Logo na famosa abertura, “April is the cruellest month”, que reforça a impressão geral de que toda vida no poema existe sob o signo da crueldade, tem-se uma referência explícita à abertura tradicional na literatura medieval, que promove a exaltação da primavera – fala-se com frequência nos *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, mas esse procedimento não lhe é exclusivo. Se, no entanto, na tradição a primavera é celebrada, no poema de Eliot ela é temida. O verão surpreende, o inverno é protetor:

APRIL is the cruellest month, breeding  
 Lilacs out of the dead land, mixing  
 Memory and desire, stirring  
 Dull roots with spring rain.  
 Winter kept us warm, covering 5  
 Earth in forgetful snow, feeding  
 A little life with dried tubers.  
 Summer surprised us, coming over the Starnbergersee  
 With a shower of rain; we stopped in the colonnade,  
 And went on in sunlight, into the Hofgarten, 10  
 And drank coffee, and talked for an hour.<sup>1</sup>

Do ponto de vista da tópica, Eliot revisita o *adynton*, ou “mundo às avessas”: este *topos* evidencia posições trocadas, hierarquias invertidas, com o intuito de explicitar a desordem do universo. No entanto, sua apropriação dos *topoi* é sempre particular: neste caso específico, não há uma voz que denuncia tal desordem, o que é uma faceta importante do *adynton* em sua vertente tradicional, como nos indica Ernst Curtius, que compreende o *adynton* enquanto censura ao presente: “O quadro do antigo *adynton* serve para censurar e lamentar os costumes da época; da seriação de *impossibilia* nasce o *topos* do ‘mundo às avessas’”<sup>2</sup>. Ao contrário, no cenário arrasado a primavera é preterida, sem revolta ou censura, em relação ao inverno. Nesse sentido, a tópica nos interessa de forma especial porque ela não pode ser tomada rapidamente como uma chave de leitura: se para Curtius a tópica opera como o “celeiro de provisões” que cria um “ar de família” entre os textos de uma tradição comum, em Eliot sua presença não pode garantir essa familiaridade. Em sua condição de “lugar-comum”, a tópica aponta para diversas outras fontes: na *waste land*, no entanto, as referências são incontáveis, e sua proliferação mais confunde do que auxilia a leitura. A multiplicidade de temas, dicções, personagens e cenários sabota constantemente a tentativa de compreender o poema enquanto um todo coerente. Antonio Candido compreende primorosamente esse processo – ainda que seu ensaio sobre *The Waste Land* seja, sob outros aspectos, inicial e tateante –, o qual ele não dissocia da produção de memórias em sentido mais amplo. Eis a abertura do ensaio “La figlia che piange”:

<sup>1</sup> Abril é o mês mais cruel, fecundando/Lilases na terra morta, misturando/ Memória e desejo, agitando/Raízes lentas com a chuva da primavera./O inverno nos aqueceu, cobrindo/Terra com neve esquecida, alimentando/Uma vida mínima com tubérculos secos./O verão nos surpreendeu, vindo sobre Starnbergersee/ Em uma pancada de chuva; nós paramos entre as colunas, /E atravessamos sob a luz do sol o Hofgarten,/E bebemos café, e conversamos por um tempo.

<sup>2</sup> CURTIUS, 1996, p. 141.

O sentimento genérico despertado em nós por uma cidade repousa, a bem dizer, na limitada experiência de certo bairro, certa casa ou um renque de árvores particularmente acolhedor. Como nas cidades que habitamos a experiência se renova, a imaginação é presa, ora por um bairro, ora por outro, cujo encanto não percebêramos até à véspera, e que amanhã talvez não nos toque mais, seja porque uma administração insensível mandou cortar duas árvores ou calçar de novo uma rua; seja porque algum proprietário deformou a fisionomia habitual das suas casas.

A leitura da obra de Proust mostra que quando enunciamos um nome de lugar brota ao lado a visão do conjunto, graças à qual julgamos apreender a sua substância – como se as diferentes emoções se ordenassem regularmente num cartão-postal abstrato. Na verdade, a mente não faz mais do que emprestar aos detalhes percebidos uma generalidade logicamente cavilosa, mas legítima em face da experiência afetiva que orientou a compreensão<sup>3</sup>.

Ocorre que para Candido o recanto privilegiadamente registrado como sua memória da *waste land* é o Jardim dos Jacintos. Como ele mesmo aponta, não é possível rastrear logicamente o porquê dessa predileção: criticamente, porém, a atenção ao fragmento talvez se justifique justamente por sua beleza singular entre as demais imagens de catástrofe que o poema elenca. Mais especificamente, Candido acredita que o amor idealizado, perdido ou nunca alcançado, seja um tema presente na poética de Eliot desde o poema “La figlia che piange”, amoroso e sentimental em uma coletânea – *Prufrock* (1917) – que privilegia a sátira e a ironia.

O grande *insight* do ensaio de Candido é a sugestão de que a percepção inteiriça do universo da *waste land* sempre é tendenciosa: a cada nova leitura o leitor está suscetível a organizar o todo fragmentário em um novo e diferente arranjo coerente, como se olhasse através de um caleidoscópio colorido que sacudisse vezes seguidas. É nesse sentido que relativizo a leitura de *The Waste Land* enquanto um poema *sobre* a catástrofe da Europa moderna: a catástrofe é *um* de seus temas e em nenhuma passagem Eliot contrapõe a metrópole em frangalhos a uma antiga civilização ideal e perdida – essa leitura apenas foi possível, historicamente, muitos anos depois da primeira publicação de *The Waste Land*, quando Eliot publica ensaios de tom muito diferente aos

---

<sup>3</sup> CANDIDO, 2004, p. 51

de *The Sacred Wood*<sup>4</sup>. Convoco também o excelente comentário feito por Marianne Moore, em resenha a uma edição da poesia completa de Eliot.

Vê-se nessa obra completa, consciência – direcionada para “coisas que outras pessoas desejaram”, perguntando, “essas coisas são certas ou erradas” – e uma arte que desde o começo tendeu em direção ao drama. Nós temos em *The Waste Land* uma fase para uma cartomante, para um sermão, para música de tipos variados, para morte por afogamento e morte por sede; finalmente, para um barco respondendo alegremente “à mão, experiente em navegação e remos”, e para uma premonição de Paz. “T. S. Eliot forjou a primeira ligação entre...descobertas psicológicas e históricas na poesia de seu período”, Louise Borgan diz; “longe de ser um poema do desespero”, *The Waste Land* “projeta um retrato da humanidade no pontos mais altos de controle ascético – Santo Agostinho, Buda – assim como a humanidade no ponto mais baixo de estupor espiritual, ignorância e miséria<sup>5</sup>

Não é possível ignorar, no entanto, que Eliot em outros textos de fato contrapõe pejorativamente a pluralidade moderna em relação à unidade clássica e a centralidade de alguns de seus textos – como “What is a classic?” e *Notes toward a definition of culture* – muito influenciam na leitura de *The Waste Land*. Ocorre que o Eliot que podemos deduzir da famosa autodefinição “clássico em literatura, monarquista em política e anglicano em religião” é apenas *um* Eliot possível entre outras formas de representá-lo. Jewel Brooker destaca, em ensaio recente, a espantada recepção dos livros de Eliot a partir dos anos 1930, quando “logo após a publicação de *O uso da poesia e o uso da crítica e Após Estranhos Deuses*, Paul Elmer More expressou frustração com o ‘Eliot

---

<sup>4</sup> Para Cianci, a conversão religiosa de Eliot produz leituras distorcidas de sua poesia. A esse respeito, ver CIANCI, Giovanni In: CIANCI; HARDING, 2009.

<sup>5</sup> One sees in this collected work, conscience – directed toward ‘things that other people have desired’, asking, ‘are these things right or wrong’ – and an art which from the beginning has tended toward drama. We have in *The Waste Land* a stage for a fortune-teller, for a game of chess, for a sermon, for music of various kinds, for death by drowning and death from thirst; finally for a boat responding gaily ‘to the hand, expert with sail and oar’, and for a premonition of Peace. ‘T. S. Eliot forged the first link between... psychological and historical discoveries of his period’s poetry,’ Louise Bogan says; ‘far from being a poem of despair’, *The Waste Land* ‘projects a picture of mankind at its highest point of ascetic control– St Augustine, Buddha – as well as mankind at its lowest point of spiritual stupor, ignorance, and squalor’ MOORE, 1954, p. 48.

dividido’, e Henry Hazlitt alegou que existiriam pelo menos três Eliots – um poeta, um crítico e um filósofo – e que era inconcebível que todos fossem uma mesma pessoa”<sup>6</sup>.

Na *waste land*, ao contrário, as relações entre o passado e o presente, entre o arcaico e o moderno são mais sinuosas: a primeira guerra púnica está na memória de um londrino; Madame Sosostris prevê a morte de um fenício; ninfas habitam as margens do Tâmisia. Os resquícios das civilizações perdidas produzem ressonâncias inesperadas na Londres moderna, tanto nos momentos que evocam, mesmo que rapidamente, beleza e conforto sensorial – como na passagem do jardim dos jacintos, do Tâmisia fluindo, da salvação divina em Cartago – quanto nas passagens mais catastróficas do poema – no terrível cão, que destrói o jardim doméstico, na morte por afogamento após um naufrágio, no cenário desértico que confunde uma multidão sedenta e errante. A memória reorganiza constantemente as partes de *The Waste Land* porque a própria fragmentação do poema é propícia a este rearranjo infinito: a progressão linear do poema possui sua própria coerência, dentro da qual cada uma das cinco partes possui unidade temática, mas alguns dos contrastes mais impressionantes do poema apenas vêm à tona quando certas passagens são aproximadas, em detrimento de sua distância na leitura linear do texto poético. Mesmo na leitura do *new critic* Cleanth Brooks e nas leituras introdutórias de George Williamsom e Martin Scotfield podemos reconhecer algumas dessas aproximações entremeadas na rigorosa leitura cerrada.

Tanto uma leitura linear, quanto uma leitura aproximativa de passagens distanciadas – que podemos chamar de leitura dos fragmentos, ou de leitura em mosaico ou em constelação – são modos de olhar o poema testados ao longo da dissertação. Nosso esforço se voltou para a condensação dos muitos discursos em torno da poesia de Eliot: ainda hoje, sua obra é reeditada em escala industrial, a cada ano surgem novas compilações críticas com dezenas de novos ensaios. A fortuna crítica elitiona, mesmo fora do universo anglófono, é vastíssima. Como afirma Hugh Kenner – crítico canadense mais notadamente conhecido pelo monumental *The Pound Era* – em um livro sucinto de título curioso (*The Invisible Poet T. S. Eliot*):

Podemos presumir que todos atualmente saibam quem é T. S. Eliot, que já não é preciso testemunhar por sua lucidez, que já existem tantos manuais quanto necessário, que sua filiação religiosa não é nem uma

---

<sup>6</sup> “following the publication of *The Use of Poetry and the Use of Criticism* and *After Strange Gods*, Paul Elmer More expressed frustration with the ‘cleft Eliot’, and Henry Hazlitt claimed that there were at least three Eliots – a poet, a critic and a philosopher – and that it was inconceivable that these could be the same person” BROOKER In Cianci e Harding 2009 p. 44.

hóstia nem uma curiosidade, que sua vida privada merece permanecer não menos privada do que ele decidiu manter, e que a academia mal esqueceu de escrutinar um verso (a não ser talvez ‘jug jug jug...’)<sup>7</sup>

É espantoso para o leitor do século XXI que já em fins dos anos 1950 – a primeira edição desse livro é de 1959 – um crítico do calibre de Kenner tenha sentido a necessidade de pontuar as querelas mais recorrentes em torno de T. S. Eliot para reconhecer, com um misto de ironia e cautela, a volumosa fortuna crítica a respeito de sua poesia. Sua definição de Eliot enquanto “poeta invisível” é ainda hoje instigante: a invisibilidade não reside na autoextinção – embora esse seja também um ponto de vista recorrente –, mas como um poeta de dicção tão variada que, por assim dizer, desaparece, desaparecendo ainda por trás das pilhas de trabalhos sobre ele. Kenner prossegue: “Ainda que ele tenha se tornado por muito tempo um autor ‘difícil’, muito famoso, ele foi por anos o arquétipo da impenetrabilidade poética”<sup>8</sup>.

Outras representações recentes, que se pautam também nas considerações de Kenner, distinguem com mais precisão as diferentes poéticas no interior do modernismo. Marjorie Perloff, uma referência incontornável nesse aspecto, reconhece, no livro *Poetics of Indeterminacy*, duas tendências diversas no modernismo de língua inglesa:

Este livro teve sua concepção há mais ou menos oito anos quando eu estava escrevendo um livro sobre a poesia de Robert Lowell. Ao estudar a “imitação” de Rimbaud feita por Lowell me ocorreu, e não mudei de ideia, que aquilo que chamamos vagamente de ‘Modernismo’ na poesia anglo-americana é forjado de duas vertentes separadas embora com frequência entrecruzadas: o modo simbolista que Lowell herdou de Eliot e Baudelaire e, além deles, dos grandes poetas românticos, e o modo ‘anti-simbolista’ de indeterminação ou ‘indecidibilidade’ da literalidade e do livre jogo, cujo primeiro exemplar real foi o Rimbaud das *Iluminações*.<sup>9</sup>

<sup>7</sup>“We may assume that everyone by this time knows who T. S. Eliot is, that it is no longer necessary to testify to his lucidity, that there are as many handbooks as needed, that his religious affiliation is neither a cachet nor a curiosity, that his private life deserves to remain no less private than he has chosen to keep it, and that scholarship has barely omitted to scrutinize a line (unless perhaps ‘jug jug jug ...’)” (KENNER, 1969, p. i).

<sup>8</sup>“Though he became while still a ‘difficult’ writer, very famous, he was for years the archetype of poetic impenetrability”(KENNER, 1965, p. ix).

<sup>9</sup>“This book had its conception some eight years ago when I was writing a book about the poetry of Robert Lowell. In studying Lowell’s ‘imitation’ of Rimbaud, it occurred to me, and I have not changed my mind, that what we loosely call ‘Modernism’ in Anglo-American poetry is really made up of two separate though often interwoven strands: the Symbolist mode that Lowell inherited from Eliot and Baudelaire and, beyond them, from the great Romantic poets, and the ‘anti-Symbolist’ mode of

Perloff, após essa breve apresentação, dedica-se a uma minuciosa leitura de *The Waste Land* – intercalada por comparações com obras de Wallace Stevens e John Ashbery a fim de explicitar a diversidade por ela defendida. Talvez nem seja necessário dizer que Perloff é uma exímia leitora de poesia e que sua leitura do poema de Eliot revela tanto uma erudição impressionante – dos símbolos do poema e de algumas leituras críticas centrais – quanto uma sensibilidade admirável. Sua leitura do “simbolismo” de Eliot, no entanto, não é ponto pacífico: ao colocar Eliot na corrente modernista “simbolista”, o ponto de vista assumido é o de que o “indecidível” em *The Waste Land*, se não inexistente, é pelo menos bastante reduzido. Perloff afirma que algumas das polaridades no poema – entre a promessa de vida e a catástrofe iminente, entre a fertilidade e a seca etc – são facilmente identificáveis e que os signos não são “indeterminados”:

Estas são polaridades que todos os leitores de *The Waste Land* reconheceram. Ninguém diria, por exemplo, que marrom é a cor eliotiana da renovação espiritual – que estar sob ‘a neblina marrom’ é uma coisa boa – ou que ‘Jônio branco e dourado’ deve ser temido e evitado. Novamente, é bem claro que o ‘agradável lamento do bandolim’, como a referência a Parsifal anteriormente em ‘O Sermão do Fogo’ (“*Et O ces voix d’enfants, chantant dans la coupole!*”) é preferível ao ‘Jug jug’ do rouxinol ou ao ‘murmúrio de lamentação maternal das ‘hordas encapuzadas’ de ‘O que Disse o Trovão’<sup>10</sup>

No entanto, cabe perguntar, por exemplo, se o reconhecimento do “inexplicável esplendor de jônio branco e dourado” da Catedral Magnus Martyr como uma imagem de beleza e luminosidade – algo portanto que de fato não é “temido e evitado”, mas antes encarado de frente em franca contemplação – soluciona a leitura do fragmento. Perloff explora habilmente a relação entre a catedral e o bandolim tocado pelos pescadores: a Magnus Martyr era associada aos pescadores de Londres, tendo sido coberta de ornamentos somente após uma reforma tardia. Que os pescadores produzam

---

indeterminacy or ‘undecidability’, of literalness and free play, whose first real exemplar was the Rimbaud of *Illuminations*” PERLOFF, 1999, p. vii.

<sup>10</sup> “These are polarities that all readers of *The Waste Land* have recognized. No one would argue, for instance, that brown is Eliot’s color for spiritual renewal – that to be ‘under the brown fog’ is a good thing – or that ‘Ionian white and gold’ is to be feared and avoided. Again, it is quite clear that the ‘pleasant whining of a mandoline’, like the Parsifal reference earlier in ‘The Fire Sermon’ (“*Et O ces voix d’enfants, chantant dans la coupole!*”) is to be preferred to the ‘Jug Jug’ of the nightingale or the ‘murmur of maternal lamentation’ of the ‘hooded hordes’ in ‘What the Thunder Said’” PERLOFF, 1999, p. 15.

música agradável à hora do almoço, em um botequim das cercanias, sugere uma harmonia urbana, cristã e, se considerarmos o ‘jônio’ como uma referência ao antigo povo helênico, também uma harmonia entre o passado e o presente. Também quanto à menção ao fogo no fim da terceira seção assegura Perloff: “podemos estar certos, quer relacionemos essas palavras primeiramente ao fogo da luxúria (‘A Cartago então eu vim’) ou ao fogo da purgação (o Sermão de Buda) ou à conflagração de Londres, que essas referências não são a comida queimando no fogão da cozinha”<sup>11</sup>. Se olharmos para *The Waste Land* enquanto um poema simbolista<sup>12</sup>, ou se o consideramos um poema mais próximo da tendência da indeterminação, a associação do fogo na passagem supracitada muito dificilmente seria lida como um pequeno incêndio doméstico. Tal exclusão de sentido, no entanto, depende menos da rede simbólica explicitada por Eliot – que engloba fundamentalmente Santo Agostinho e Buda – do que da falta de elementos textuais que nos remetam a uma cozinha contemporânea. O acúmulo de imagens, referências e citações em *The Waste Land* desafia uma asserção decidida como a de Perloff, pois a multiplicidade de sentidos no poema é com frequência mais desconcertante do que tranquilizadora. Ora, mais cedo na seção “O Sermão do Fogo” temos a passagem na qual a datilógrafa, voltando do trabalho, conclui pequenas tarefas domésticas: ela dobra algumas roupas secas, pendura outras úmidas e *esquenta comida das latas*. Se a atmosfera desse trecho não fosse tão morna e escura – apenas chegam os “últimos raios de sol” na janela – seria um absurdo concluir que, agindo automaticamente, a datilógrafa se distrai e deixa a comida queimar? Evidentemente, isso não acontece: a arrumação da casa é apenas um prelúdio para a entrada do desagradável convidado ao jantar. Mal se fala em comida – assim como em nenhuma outra passagem do poema –, a violência sexual assistida por Tirésias é central. Porém, mesmo que seja inequívoco que “burning burning burning” não seja de modo algum uma referência a comida queimada, isso não se dá porque *The Waste Land* exclui a priori os sentidos mais prosaicos em prol de uma complexa rede de símbolos. Conforme ressalta Perloff, ao fim de sua análise: “O que torna *The Waste Land* um poema tão espessamente texturizado é que os fios simbólicos são trançados e desenhados tão

---

<sup>11</sup> “we can be certain, whether we relate these words primarily to the fires of lust (‘To Carthage then I came’) or to the fire of purgation (the Buddha’s Sermon) or to the conflagration of London, that the reference is not to food burning on the kitchen stove” Idem, p. 15.

<sup>12</sup> Vale ressaltar que Perloff vê o simbolismo dos modernistas diferentemente do simbolismo romântico, discordando portanto de abordagens como a de Harold Bloom, conforme ela mesma destaca.

intrincadamente que o todo se torna uma reverberante câmara ecoante de significados”<sup>13</sup>. Tais ecos, tessituras e vazios foram os alvos de nossas leituras.

A leitura linear do poema, a qual vai da epígrafe às notas continuamente, é desenvolvida no capítulo “*The Waste Land*: prisão e reverberação”, acompanhada por uma discussão sobre o *close reading*. No processo, foram valiosas as leituras interpretativas de Cleanth Brooks, George Williamson, Martin Scofield. É preciso destacar também o débito com leituras brasileiras, entre elas as de Andre Cechinel, Antonio Candido, Antonio Houaiss e Kathrin Rosenfield. A discussão sobre a Nova Crítica e a leitura cerrada é debitária do trabalho de Paul de Man, o qual confronta os limites e as contradições da crítica ao formalismo. Nos capítulos seguintes, são traçadas as complexas redes de relações entre alguns fragmentos do poema e suas referências – sejam elas a textos específicos ou a diversos *topoi* levantados. Esse procedimento termina em uma discussão mais ampla sobre a colagem em poesia. Ao final desse trabalho, é apresentada uma tradução de *The Waste Land* precedida de um breve comentário sobre as traduções existentes no Brasil. Versões anteriores dessa tradução vieram a público em 2013 e 2014 através da Revista Zunái de poesia e debates. Trechos da versão final da tradução – que foi amplamente revista no ano de 2015, tendo tido inclusive o título modificado – aparecem em notas de rodapé ao longo do trabalho, após a citação do poema em sua língua fonte. Sempre optamos por utilizar traduções existentes em língua portuguesa dos textos críticos citados. Quando não há tradução para o português, o texto aparece no corpo do trabalho com uma tradução nossa, geralmente de caráter instrumental, e é citado na língua de origem nas notas de rodapé.

---

<sup>13</sup> What makes *The Waste Land* such a thickly textured poem is that the symbolic threads are woven and designed so intricately that the whole becomes a reverberating echo chamber of meanings” Idem, p. 16.

### ***The Waste Land*: prisão e reverberação**

*But we might remind ourselves that criticism is as inevitable as breathing, and that we should be none the worse for articulating what passes in our minds when we read a book and feel an emotion about it, for criticizing our own minds in their work of criticism*

T. S. Eliot

#### Eliot e o paradigma da Nova Crítica

Jewel Spears Brooker, eliotiana célebre, é frequentemente lembrada pela obra *Reading The Waste Land – modernism and the limits of interpretation*, escrita em co-autoria com Joseph Bentley. O livro, em linhas gerais, possui dois momentos: um que apresenta uma breve história do pensamento do século XX e diferentes visões de “interpretação” do literário; outro que se volta para uma longa leitura propriamente dita de *The Waste Land*. Na primeira parte, os autores fazem um útil, embora esquemático, resumo da recepção do poema de T. S. Eliot. Segundo eles, a partir dos anos 1930, passado um primeiro momento de espanto e excitação geral com a obra logo após sua publicação, os *new critics* produzem uma série de trabalhos estimulantes sobre poesia moderna. São admiradores da prosa e da poesia de Eliot e logo se tornam autoridade quanto à produção eliotiana. A partir dos anos 1960, prosseguem Bentley e Brooker, ocorre uma rejeição ao paradigma da Nova Crítica e observa-se um renovado interesse por teoria literária com a emergência de teóricos como Harold Bloom, Jacques Derrida e Julia Kristeva. A crítica eliotiana passa a destacar, nesse momento, os trabalhos de filosofia do jovem Eliot, em especial sua dissertação, de 1914, sobre Francis Herbert Bradley<sup>14</sup>. A partir dos anos 1980, ainda segundo Bentley e Brooker, a publicação dos manuscritos de *The Waste Land*, bem como de parte significativa da correspondência de Eliot, trouxe novo fôlego aos estudos eliotianos<sup>15</sup>.

Logo após a apresentação desse quadro, que contrapõe o *New Criticism* de um lado à “teoria” de outro, Bentley e Brooker, apresentam suas próprias leituras de *The Waste Land* como *close readings* que incorporaram a teoria: “Nosso livro é um retorno ao *close reading*, um retorno caracterizado por uma consciência quanto ao

<sup>14</sup> Trata-se do trabalho *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, apresentado ao departamento de filosofia de Harvard University.

<sup>15</sup> BENTLEY;BROOKER, 1990.

conhecimento da filosofia de Eliot e também por uma consciência das novas teorias críticas”<sup>16</sup>. Para os autores há a interpretação interna a um certo poema e uma interpretação externa a ele. As categorias, tomadas de Bradley, serviriam assim para distinguir a voz do poema e a voz do crítico: “Ler um poema consiste, em grande parte, em interpretar interpretações”<sup>17</sup>. Os autores não ignoram a dificuldade em atribuir vozes – ou “interpretações” – em *The Waste Land*, tarefa que nunca é definitiva ou mesmo satisfatória. Possivelmente por essa razão, os autores buscam como exemplo de “interpretação” interna uma passagem de *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, e não do próprio *The Waste Land*, objeto central do livro.

A introdução de *Reading The Waste Land*, obra não isenta de *insights* poderosos, ilustra de forma exemplar as contradições do “escape” ao formalismo. Sobre o problema do “escape”, afirma Paul de Man: “A julgar por várias publicações recentes, o espírito dos tempos não está soprando na direção de uma crítica formalista e intrínseca”<sup>18</sup>. A afirmação aparece em 1979, quando o paradigma da Nova Crítica já havia sido profundamente questionado. Salta aos olhos de De Man as urgentes investidas “para além do formalismo”. Tais investidas, segundo ele, deixam sobretudo duas impressões diversas: a primeira é a de que há, em muitas comentários sobre o formalismo, uma proliferação excessiva de imagens de claustrofobia – como a metáfora da “prisão da linguagem”, empregada por Fredric Jameson, mas que na verdade é emprestada de Nietzsche. Oito anos mais tarde, Paul de Man formularia a questão de forma mais branda: “de um ponto de vista técnico, muito pouco aconteceu na crítica americana desde os trabalhos inovadores da Nova Crítica”<sup>19</sup>, muito embora nesse mesmo ensaio ele insista na exposição dos pontos cegos do *New Criticism*. Uma vez que a análise estrutural já alcançara feitos impressionantes, parecia necessário *sair* dela.

A segunda impressão de Paul de Man, por outro lado, é a de que “não se pode evitar o momento estrutural de concentração no código em si, e a literatura necessariamente cria seu próprio formalismo”<sup>20</sup>. Ocorre que, para de Man, a recusa da Nova Crítica à “intenção” é um problema capital: “O malogro parcial do formalismo americano, que não produziu obras de primeira grandeza, deve-as a uma falta de

---

<sup>16</sup> “Our book is a return to close reading, a return characterized by an awareness of the scholarship on Eliot’s philosophy and also an awareness of the new critical theories” Ibid, p. 6.

<sup>17</sup> “Reading a poem consists in large part of interpreting interpretations” (BENTLEY; BROOKER, 1990, p. 10).

<sup>18</sup> DE MAN, 1996, p. 17.

<sup>19</sup> DE MAN, 1996, p. 18.

<sup>20</sup> DE MAN, 1999, p. 18.

consciência da estrutura intencional da forma literária”<sup>21</sup>. Quando de Man denuncia essa “falta de consciência da estrutura intencional”, problema que ele aponta como “parcial”, mas que ganha centralidade progressiva em seu ensaio, ele não entende por “intenção” a propagação de um conteúdo psicologicamente previsto a um texto literário. Inspirado por Stephen Ullmann, distingue conteúdos “naturais” de “intencionais”. Podemos definir objetos orgânicos segundo características sensoriais (de Man utiliza “pedra” como exemplo), mas seria infeliz tentar fazer o mesmo para definir “cadeira”, objeto forjado para o fim específico de servir de assento: “O ato potencial de sentar-se é uma parte constitutiva do objeto. Na sua ausência o objeto não poderia ser concebido na sua totalidade. A diferença entre a pedra e a cadeira distingue um objeto natural de um objeto intencional”<sup>22</sup>. Para Paul de Man, a intencionalidade é fundamentalmente estrutural.

O texto de Bentley e Brooker, ao contrário, vê o método da leitura cerrada como limitado pela ausência de “teoria”. Segundo eles, a incorporação de outros teóricos se faz necessária ao método do *close reading* porque essa estratégia de leitura não parecia capaz de atender às expectativas do leitor algumas décadas mais tarde: “Um problema com o trabalho dos Novos Críticos era o de que suas leituras cerradas, por mais brilhantes que fossem, não conseguiam trazer o que pareciam prometer”<sup>23</sup>. Quando apontam que os ensaios dos *new critics* não cumprem o que prometem, mas, em seguida, afirmam que em suas próprias leituras promovem um “retorno” ao *close reading*, os autores tratam a leitura cerrada como um método dissociável do *New Criticism*: cabe perguntar quando o *close reading* pôde se tornar um sinônimo de qualquer leitura atenta (ou “verso a verso”) de um texto literário específico, um procedimento de leitura que pode ser combinado a outros arcabouços teóricos. Esse ponto de vista, parece claro, tende a minimizar o projeto da Nova Crítica que está subjacente a esse modo de leitura, possivelmente devido à hegemonia do *close reading* na universidade americana por décadas a ponto dessa estratégia parecer automática. No entanto, como aponta de Man, “a literatura não pode simplesmente ser vista como uma

---

<sup>21</sup> DE MAN, 1999, p. 59.

<sup>22</sup> DE MAN, 1999, p. 56.

<sup>23</sup> “One problem with the work of the New Critics was that their close readings, no matter how brilliant, could not deliver what they seem to promise”. BENTLEY, BROOKER, 1990, p. 12

unidade definida de sentido referencial que pode ser decodificado sem deixar resíduo”<sup>24</sup>.

Paul de Man prossegue:

Falamos como se, com os problemas da forma literária resolvidos de uma vez por todas, e com as técnicas da análise estrutural refinadas a ponto de quase atingirem a perfeição, pudéssemos agora avançar ‘para além do formalismo’ na direção de questões que realmente nos interessam e colher, finalmente, os frutos da concentração ascética em técnicas que nos preparam para esse passo decisivo<sup>25</sup>

Em primeiro lugar, está claro, é passível de questionamento o argumento de que os *new critics* “não cumprem o que prometem” porque a leitura cerrada, circunscrita aos limites do texto, ignora a teoria e a história literárias. Cleanth Brooks e Robert Penn Warren estão cientes dessa crítica possível e ressaltam, no livro *Understanding Poetry*, publicado pela primeira vez em 1938: “Claro, a paráfrase pode ser necessária como um passo preliminar na leitura de um poema, e o estudo do cenário biográfico e histórico pode fazer muito para clarificar a interpretação; mas tais coisas devem ser consideradas enquanto meios e não fins”<sup>26</sup>. Embora quase nunca tenham feito introduções das obras selecionadas – inclusive porque com frequência elas já integram o cânone e dispensam apresentações –, Brooks e Warren, em todas as antologias, fizeram a escolha dos poetas, bem como a organização das obras e até mesmo as próprias leituras sob critérios temáticos e cronológicos bastante coerentes.

Em segundo lugar, não há como pensar a leitura cerrada dissociada de uma proposta concreta de ensino de literatura. Na bela apresentação do mesmo livro – intitulada “Letter to Teacher” –, Cleanth Brooks e Robert P. Warren afirmam: “Esse livro foi concebido sobre a suposição de que, se vale a pena ensinar poesia, ela merece ser ensinada enquanto poesia”<sup>27</sup>. No entanto, certas partes do texto têm um tom normativo e escolar, tom esse que, não de todo ausente também em algumas leituras e exercícios do livro, favorece a caricatura do *New Criticism* feita alguns anos depois. É o caso dos “princípios” que Brooks e Warren defendem com certa pompa:

---

<sup>24</sup> DE MAN, 1996, p. 16.

<sup>25</sup> DE MAN, 1996, p. 17.

<sup>26</sup> “Of course, paraphrase may be necessary as a preliminary step in the reading of a poem, and a study of the biographical and historical background may do much to clarify interpretation; but these things should be considered as means and not as ends” (BROOKS, WARREN, 1934 p. iv).

<sup>27</sup> “This book has been conceived on the assumption that if poetry is worth teaching at all it is worth teaching as poetry” BROOKS; WARREN, 1944, p. iv.

Os editores do presente livro sustentam que um método satisfatório de ensino de poesia deve abarcar os seguintes princípios: 1. a ênfase deve ser mantida no poema enquanto poema; 2. o tratamento deve ser concreto e indutivo; 3. um poema deve sempre ser tratado como um sistema orgânico de relações, e a qualidade poética nunca deve ser entendida como inerente a um ou mais fatores tomados isoladamente<sup>28</sup>.

Os princípios se complementam mutuamente: se, no item 1, poderíamos nos perguntar o que significa enfatizar a leitura do “poema enquanto poema”, no item 3 fica evidente que a concepção de poema subjacente é a do poema como um “sistema orgânico de relações”. O tom didático dessa passagem está em consonância com a proposta de um texto acessível, mas o entendimento da organicidade de um texto sempre foi muito debatido e variado. Com frequência a abordagem do texto enquanto um “sistema orgânico” é o ponto central da crítica antiformalista. Paul de Man, no ensaio “Impasse da crítica formalista”, credita a essa abordagem um papel decisivo na cisão entre o *New Criticism* e a crítica posterior: para De Man, há uma mudança radical na compreensão do significado. Se já Coleridge falava na arte como “conciliação de contrários”, e I. A. Richards – cujo trabalho era tão importante aos *new critics* – endossaria essa afirmação, a partir de William Empson essa ideia começa a ser revista: “A obra de forma alguma resolve o conflito, antes o nomeia”<sup>29</sup>, afirma De Man.

\*\*\*

Quando pensamos na poesia de T. S. Eliot, as discussões em torno da leitura cerrada se tornam ainda mais pungentes: Eliot foi por décadas frequentemente vinculado ao *new criticism*, seja como uma influência decisiva por sua defesa da impessoalidade na poesia nos ensaios de *The Sacred Wood*, seja como poeta inspirador de algumas das leituras mais brilhantes feitas pelos novos críticos. Em *The Waste Land*, no entanto, é difícil delimitar o que se entende por “leitura cerrada”: é muito tênue a distinção entre as fronteiras de “dentro” e “fora” do poema porque todos os signos, não apenas aqueles claramente citados como os jacintos, Tirésias e Cartago, mas até os chapéus *Stetson*, o *pub* e a Ponte de Londres, podem ser creditados como referências de segunda mão; a crítica recente de *The Waste Land* tem se empenhado em mostrar como

---

<sup>28</sup> “The editors of the present book hold that a satisfactory method of teaching poetry should embody the following principles: 1. Emphasis should be kept on the poem as a poem. 2. The treatment should be concrete and inductive. 3. A poem should always be treated as an organic system of relationships, and the poetic quality should never be understood as inhering in one or more factors taken in isolation” (Ibid, p. ix).

<sup>29</sup> DE MAN, 1999, p. 259.

o interesse de Eliot pela cultura popular inspirou as passagens mais prosaicas desse poema<sup>30</sup>. A atribuição de influências, referências e citações, explícitas ou ocultas, mostra-se inexaurível com o passar das décadas. A caricatura que se fez dos novos críticos ignora que, com frequência, suas leituras de poesia não prescindem de referências externas ao texto. No ensaio “*The Waste Land*, critic of the myth”, Cleanth Brooks elenca diversos autores citados por Eliot, mobilizando até mesmo algumas referências próprias, não mencionadas pelo poeta, as quais considera particularmente inspiradoras na elaboração do poema. A ambiguidade que está ausente em “*Critic of the myth*” não se refere à ausência de referências externas ou de uma leitura que apazigua os conflitos do poema. Ela é mais difícil de traçar: trata-se da ambiguidade que pode ser notada em alguns dos signos do poema – os signos das estações e dos elementos vitais em particular. Nesse sentido, uma leitura de *The Waste Land* que desafia a compreensão da organicidade deve pensar a coexistência de cenários, vozes, dicções como parte de uma rede complexa de tensões, não somente pela paródia. A começar pela abertura do poema, que introduz a fórmula “Abril é o mês mais cruel”, parte da crítica eliotiana distingue uma série de binarismos. Nesse caso, “abril”, mês do começo da primavera no hemisfério norte, seria retratado enquanto paródia do “abril” chauceriano, que celebra a primavera. No entanto, podemos entender que não se trata de paródia ou inversão, pois a sequência dos versos embaralha as referências às estações do ano. “O inverno nos aqueceu”, “O verão nos surpreendeu”: a ordem das estações assim está embaralhada na estrutura do poema – “primavera”, “inverno”, “verão” –, e isso se tomarmos como necessário o vínculo “abril”-“primavera”, o qual não é obrigatório, pois “primavera” aparece apenas como adjetivo de “chuva” [*spring rain*]. Ao contrário, o inverno é quente e protetor e a chuva retorna como ligada ao “verão”. O embaralhamento temporal também complica as referências sazonais: a voz localiza “abril” no presente e as estações sempre no passado (*simple past*). O reconhecimento da paródia de Chaucer, embora pertinente, não explica a tensão entre o sentido recorrente – “abril” enquanto mês primaveril, “verão” como estação úmida e quente (portanto amena para a vida vegetal) e “inverno” como estação fria e seca (portanto hostil à vida vegetal) – e os sentidos vinculados pelo eu-lírico.

---

<sup>30</sup> Ver CHINITZ.

Seria falso dizer que Brooks negligencia as tensões do poema em prol de uma coerência interna; ao contrário, toda sua leitura da organização fechada do poema se baseia em uma tensão fundamental:

*The Waste Land* é construído sobre um contraste maior – um recurso que é um dos preferidos de Eliot e que será encontrado em muitos de seus poemas, em particular seus últimos poemas. O contraste é entre dois tipos de vida e dois tipos de morte. A vida desprovida de sentido é a morte; o sacrifício, mesmo a morte sacrificial, pode dar vida, pode ser um despertar para a vida. O poema se ocupa em uma imensa extensão com esse paradoxo, e com um número de variações sobre ele.<sup>31</sup>.

O que deve ser destacado é que não faltam ao artigo de Brooks, ao contrário do que se lê em tantos textos antiformalistas, nem o reconhecimento das tensões de *The Waste Land*, nem a referência a outros textos que possam auxiliar a compreensão. Brooks recorre às fontes citadas por Eliot, e também a outras que ele reconhece como centrais, ao longo de todo o seu texto. Seu *close reading* está mais próximo de uma aproximação em *close, focada* ao texto, do que das imagens de claustrofobia (associadas à ideia de fechamento, encerramento) comentadas por Paul de Man. Como a comparação entre os trabalhos de Brooks e Bentley e Brooker, a promessa de atualização do *close reading* combinada à teoria literária é uma leitura cerrada propriamente dita, adornada com teóricos que Brooks não conheceu.

Em *The Waste Land*, tanto por sua extensão quanto pelos contrastes que advém de sua colagem, há sempre uma impressão de “perde e ganha” quando se opta pela leitura linear ou não linear, “cerrada” ou fundada na ambiguidade da linguagem poética. Como vínhamos sugerindo, no entanto, *The Waste Land* convida e provoca os dois tipos de compreensão, que devem ser testados e comparados antes que se opte por um por outro. A seguir, será (re)traçado o percurso linear do poema, com apoio nas leituras Joseph Bentley e Jewel Brooker, Cleanth Brooks, Martin Scotfield e George Williamson, as quais adotaram essa estratégia.

---

<sup>31</sup> “*The Waste Land* is built on a mayor contrast – a device which is a favorite of Eliot’s and is to be found in many of his poems, particularly his later poems. The contrast is between two kinds of life and two kinds of death. Life devoid of meaning is death; sacrifice, even the sacrificial death, may be life-giving, an awakening to life. The poem occupies itself to a great extent with this paradox, and with a number of variations upon it” BROOKS, 1939, p. 137.

Do abril cruel ao jardim de silêncio: a progressão de *The Waste Land*

Para começar pelo começo, não se pode negligenciar a epígrafe de *The Waste Land*. Como já se disse, a epígrafe escolhida por Eliot, retirada de *Heart of Darkness*, foi alterada após sugestão de Ezra Pound, que não considerava que Joseph Conrad tivesse “peso o bastante para sustentar a citação”. Assim, Eliot troca a citação de Conrad por uma passagem de *Satyricon*, na qual há menção, em meio a um banquete, à Sibila de Cumas declarando seu desejo de morte. A epígrafe geralmente não aparece traduzida nas edições inglesas de *The Waste Land*, mas em edições brasileiras Ivan Junqueira a traduziu como: “Pois com meus próprios olhos vi em Cumas a Sibila, suspensa dentro de uma ampola, e quando as crianças lhe diziam, ‘Sibila, o que queres?’; ela respondia: ‘Quero morrer’”<sup>32</sup>. Essa alteração, dentre todas as sugeridas por Pound, foi a mais estranha. Há na crítica literária um consenso de que todos os longos cortes que Pound fez no corpo do poema ajudaram-no a se tornar mais poderoso; o comentário sobre a epígrafe, no entanto, foi um dos derradeiros na extensa edição – a qual será comentada com mais detalhe no capítulo “A colagem de *The Waste Land*” –, conforme registram as cartas de Eliot e Pound. Por que Conrad não estaria à altura da citação? Por que, ao invés, substituir o fragmento escolhido inicialmente por outro de tom diverso? Afinal, se a morte de Kurtz é intensa em conteúdo dramático, o mesmo não se pode dizer do desespero de Sibila: ele é narrado como uma anedota durante o banquete de Trimalquião:

– Agamêmnon, meu caro, será que você se lembra, por acaso, dos doze trabalhos de Hércules, ou da história de Ulisses, do jeito que o Ciclope torceu o polegar dele com um alicate? De pequeno eu costumava ler estas coisas em Homero. E a Sibila, então? Em Cumas eu mesmo cheguei a vê-la com meus próprios olhos, dependurada numa garrafa. E como os garotos lhe dissessem “Sibila, que queres?”, ela respondia “Quero morrer!”<sup>33</sup>

O trecho recortado por Eliot, tomado isoladamente, é uma figuração do desespero: Sibila, como se sabe, pede a Apolo a imortalidade, mas não a juventude eterna. Na narrativa de Petrónio, Sibila, velha e decrépita, clama pela morte enquanto as crianças zombam de sua mísera figura. Em latim e grego nas edições inglesas, trata-se de uma epígrafe ainda mais misteriosa. Para os mais entusiastas da obra de Conrad, o

<sup>32</sup> ELIOT, 2006 p. 101.

<sup>33</sup> PETRÔNIO, 2008, p. 68.

comentário de Pound, que deduz da citação de *Heart of Darkness* uma falta “de peso”, pode parecer a pior das injustiças. No entanto, não é razoável ler seu comentário ao pé da letra: tanto porque o tom de suas cartas é extremamente jocoso – na interlocução com Eliot e com outros correspondentes – quanto porque muito possivelmente o “peso” de que fala não seja um comentário sobre a novela em si, mas sim sobre a citação escolhida lida no contexto do poema de Eliot. Kurtz, ao longo da novela de Conrad, é tomado metonimicamente por sua voz: suas habilidades oratórias compensam sua fraqueza física. Em seu leito de morte, Kurtz, moribundo em um canto do navio, mal é percebido pelos demais, com exceção de Marlow: suas palavras finais, mesmo que quase suspiradas, ecoam no ambiente, e a terrível exclamação “O Horror! O Horror!” ganha progressiva importância paralelamente ao desaparecimento daquele que as proferiu. O risco que a citação de Conrad corria – também pelo fato de estar mais legível, em inglês, do que a citação de *Satyricon* – era o de tornar a magnânima voz de Kurtz apenas mais uma voz dentre as muitas que encontramos em *The Waste Land* – ou, ao contrário, ela poderia eclipsar outros interessantes lamentos que encontramos no corpo do poema. Como afirma o crítico Martin Scofield, há muitas vozes no poema de Eliot e, mesmo que elas sejam plurais e variadas entre si, isso não significa que não estejam sob nenhuma relação de consonância:

Já disseram que ler *The Waste Land* é como alterar um poderoso receptor de ondas de rádio e captar uma sucessão de diferentes vozes (inglês, francês, alemão, italiano e mais tarde até hindu) – vozes da Europa e do mundo; e ainda que isso exagere a fragmentação, sugere algo do seu efeito. Mas também se torna claro que todas as vozes falam em variações de um mesmo tom de desespero.<sup>34</sup>

Logo na primeira seção essa variedade de vozes é evidente: se tomarmos cada estrofe como um ato de fala – o que não é evidente ou necessário; os críticos geralmente atribuem uma, duas ou três estrofes a uma mesma voz, ou reconhecem duas falas distintas em uma mesma estrofe, dependendo da ruptura ou da continuidade –, a voz que enuncia a crueldade de abril é a da nostálgica Marie. O desejo de morte da Sibila de Cumas tem ressonância com a situação da primeira estrofe: a primavera é cruel e inútil,

---

<sup>34</sup> “It has been said that reading *The Waste Land* is like turning-knob on a powerful radio receiver and catching a succession of different voices (English, French, German, Italian, and later even Hindu) – voices out of Europe and the world; and though that exaggerates the fragmentariness it suggests something of the effect. But it also soon becomes clear that the voices all speak with variations of the same accent of *despair*” SCOFIELD, 1998, p. 110.

pois a vida vegetal não sobreviverá às intempéries. Seja pela neve, pela chuva excessiva ou pelo cão que cava no jardim, as plantas sobrevivem mal na primeira seção, com exceção do idílico Jardim dos Jacintos e do cadáver que pode brotar.

Na segunda estrofe, a voz que desafia um interlocutor é mais cruel: ela descreve um cenário arrasado e promete a visão do medo em estado bruto:

What are the roots that clutch, what branches grow  
 Out of this stony rubbish? Son of man, 20  
 You cannot say, or guess, for you know only  
 A heap of broken images, where the sun beats,  
 And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
 And the dry stone no sound of water. Only  
 There is shadow under this red rock, 25  
 (Come in under the shadow of this red rock),  
 And I will show you something different from either  
 Your shadow at morning striding behind you  
 Or your shadow at evening rising to meet you;  
 I will show you fear in a handful of dust.<sup>35</sup>

Como nota o crítico George Williamson, essa passagem pode ser central na leitura do poema já que “o medo que o falante promete mostrar é exibido em seu curso completo e potencialidade última”<sup>36</sup>. As terríveis imagens prosseguem, como o próprio Williamson bem descreve:

O filho do homem não pode responder porque ele apenas conhece a *waste land*, o que sugere aqui tanto as imagens de morte dos Eclesiastes quanto o medo ‘daquele que é alto’ ilustrado em Marie. Aqui Eclesiastes 12 funde imagens de Isaías 32 e Luke 23: latentes na ‘árvore morta’ e na ‘rocha rubra’ – a cor de ‘O sermão do fogo’ – é o enterro de Cristo, o qual envolve o mantenedor do Graal (José de Arimateia) e traz a jornada a Emaús na Parte V.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Quais são as raízes que agarram, quais galhos crescem/ Desses dejetos petrificados? Filho do homem, /Não podes dizer, ou supor, porque apenas conheces/ Uma pilha de imagens quebradas, onde o sol bate./ E a árvore morta não dá abrigo, o grilo nenhum consolo,/E a pedra seca nenhum som de água. Há/ Apenas sombra sob essa rocha rubra,/(Venha para baixo da sombra dessa rocha rubra)/ E eu te mostrarei algo diferente da/Tua sombra pela manhã alongando-se atrás de ti, ou de/Tua sombra ao entardecer nascendo ao teu encontro;/Eu te mostrarei o medo em um punhado de pó

<sup>36</sup> “The fear which the speaker promised to show is exhibited in its full course and ultimate potentiality” WILLIAMSON, 1976, p. 126.

<sup>37</sup> “The son of man cannot answer because he knows only the Waste Land, which here suggests both the death imagery from Ecclesiastes and the fear ‘of that which is high’ illustrated in Marie. Here Ecclesiastes 12 blends images from Isaiah 32 and Luke 23: latent in the ‘dead tree’ and the ‘red rock’ – the color of ‘The Fire Sermon’ – is the burial of Christ, which involves the preserver of the Grail (Joseph of Arimathea) and brings the journey to Emmaus in Part V” Idem, p. 131.

É curioso que Williamson associe imediatamente “*a heap of broken images*” a “*waste land*”. Na verdade, esse vínculo não é necessário. A voz nesse fragmento desafia aquele que apenas conhece uma pilha de imagens quebradas, onde o sol bate, para um lugar inquietante: lá não há consolo da vida vegetal, apenas a sombra sob a rocha e o medo em um punhado de pó. Essa interjeição pode ser lida, contrariamente ao que sugere Williamson, como uma provocação que antecede um convite para o interior da *waste land*, terra sombria oposta à pilha de imagens estáticas iluminadas pelo sol. Se, no entanto, se entende que a pilha é a própria terra devastada, ou seu contrário, não há muita diferença na leitura da interpelação ameaçadora: a visão do medo em um punhado de pó se configura, como o próprio Williamson resume, como uma promessa que se cumpre.

Uma das rupturas mais bruscas em *The Waste Land* possivelmente é essa, que interrompe a terrível promessa para exibir os amantes no Jardim dos Jacintos. Adiante, no entanto, a previsão de terror iminente prossegue: a famosa Madame Sosostris abre seu baralho de tarô.

Madame Sosostris, famous clairvoyante,  
 Had a bad cold, nevertheless  
 Is known to be the wisest woman in Europe, 45  
 With a wicked pack of cards. Here, said she,  
 Is your card, the drowned Phoenician Sailor,  
 (Those are pearls that were his eyes. Look!)  
 Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,  
 The lady of situations. 50  
 Here is the man with three staves, and here the Wheel,  
 And here is the one-eyed merchant, and this card,  
 Which is blank, is something he carries on his back,  
 Which I am forbidden to see. I do not find  
 The Hanged Man. Fear death by water. 55  
 I see crowds of people, walking round in a ring.  
 Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,  
 Tell her I bring the horoscope myself:  
 One must be so careful these days.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Madame Sosostris, famosa cartomante,/Esteve muito gripada, não obstante,/É conhecida como a mulher mais sábia da Europa,/Com seu baralho sinistro. Aqui, ela disse,/Está tua carta, o afogado Marinheiro Fenício,/(Estas são as pérolas que foram os seus olhos. Veja!)/Aqui está Beladona, a Madona das Rochas,/A senhora das situações./Aqui o homem dos três bastões, e aqui a Roda,/E aqui o mercador caolho, e esta carta,/Que está em branco, é algo que ele carrega nas costas,qQue estou proibida de ver. Eu não encontro O Enforcado. Tema morte por água./Eu vejo multidões, caminhando em círculos./Obrigada. Se encontrar a querida Sra. Equitone,/Diga a ela que eu mesma levarei o horóscopo: /Devemos ter muito cuidado nesses tempos.

Essa segunda visão do horror, no entanto, é mais ambígua e divide críticos há décadas. A apresentação da cartomante, por um lado, é cômica: estava gripada, porém “é considerada a mulher mais sábia da Europa”. Seu aviso “Fear death by water” antecipa a quarta seção, “Death by water”, na qual se narra um naufrágio. Uma das querelas recorrentes na crítica de *The Waste Land* é o debate sobre a seriedade de Madame Sosostriis: ela tem um papel de destaque no poema porque anuncia a morte por água, mas afinal ela acerta sua previsão? O personagem morreu há “quinze dias”, mas é um fenício. A passagem é ambígua e essas perguntas não podem ser respondidas em definitivo: no entanto, a fala de Madame Sosostriis possui outras ressonâncias, nas seções quarta e quinta do poema, as quais indicam uma complexidade mais profunda na previsão da cartomante.

A primeira seção se encerra em cenário londrino: multidões perambulam em círculos, olhando para o chão. Sobre a arrasada London Bridge, o eu-lírico reconhece um conhecido:

There I saw one I knew, and stopped him, crying “Stetson!  
 You who were with me in the ships at Mylae! 70  
 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?  
 Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,  
 Or with his nails he’ll dig it up again! 75  
 You! *hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!*”<sup>39</sup>

Mais uma vez, a desorientação temporal e espacial é latente: quem são essas figuras na Londres contemporânea que se conheceram nas guerras púnicas<sup>40</sup>? Qual a urgência em manter enterrado o cadáver no jardim? Este já foi interpretado como uma espécie de “esqueleto no armário”, as máculas que as famílias querem esconder e esquecer, mas sem dúvida a nova menção à floração iminente (“Has it begun to sprout?”) torna a situação similar a um rito de vegetação improvisado, que o Cão pode, a todo momento, sabotar.

A abertura da segunda seção é possivelmente o fragmento mais enigmático de todo o poema: os comentadores de *The Waste Land* com frequência optam por não

---

<sup>39</sup> Lá encontrei um conhecido, e o chamei gritando ‘Stetson!’/‘Você que esteve comigo nos navios em Mylae!’/‘Aquele cadáver que você plantou ano passado no jardim,’/‘Já começou a germinar? Vai florescer este ano?’/‘Ou a geada súbita corrompeu seu leito?’/‘Oh, mantenha o Cão afastado, este fiel amigo,’/‘Ou com suas unhas outra vez cavará o seu jazigo!’/‘You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!’

<sup>40</sup> A referência a Milas aponta para a Batalha de Milas, conflito entre Cartago e o Império Romano durante a Primeira Guerra Púnica, em 260 a.C.

comentá-lo em detalhe, apenas assinalando que se trata de uma releitura do palácio de *Antônio e Cleópatra*. A dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, em compreender a descrição enquanto um cenário visualmente coerente se dá pela sobreposição à maneira cubista. Cabe destacar, no momento, que trata-se de mais uma pilhagem na *waste land*, poema que se desenvolve sob um impulso do acúmulo:

The Chair she sat in, like a burnished throne,  
Glowed on the marble, where the glass  
Held up by standards wrought with fruited vines  
From which a golden Cupidon peeped out <sup>80</sup>  
(Another hid his eyes behind his wing)<sup>41</sup>

Ouro, mármore e preciosos perfumes se confundem com uma imagem de mulher: ela é eclipsada por joias e quadros que a cercam, protagonizando, portanto, a tensão entre o orgânico e o petrificado. Toda a seção “A game of chess” é protagonizada por vozes femininas. Um quadro no palácio representa, abrindo uma visão como uma janela, a cena da violação de Filomela. Um eco sinistro do rouxinol ressoa. À descrição do palácio seguem-se lamentos variados:

“My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.  
Speak to me. Why do you never speak? Speak.  
What are you thinking of? What thinking? What?  
I never know what you are thinking. Think.”<sup>42</sup>

Crise de nervos, medo de rangidos e ventos misteriosos, desespero ante o abandono e a solidão. Esses lamentos antecedem a célebre passagem das duas mulheres em um *pub* londrino. Em retrospecto, uma mulher narra a conversa que teve com sua amiga Lil. O marido de Lil fora dispensado do exército e a amiga fornece seus cruéis conselhos:

When Lil’s husband got demobbed, I said,  
I didn’t mince my words, I said to her myself, 140  
HURRY UP PLEASE ITS TIME  
Now Albert’s coming back, make yourself a bit smart.

<sup>41</sup> O Assento em que ela se sentou, como um trono reluzente,/Brilhava sobre o mármore, onde o espelho,/Sustentado em patamares decorados por parreiras/De onde um Cupido dourado espiava/(Um outro ocultou seus olhos atrás das asas)

<sup>42</sup> ‘Estou mal dos nervos esta noite. Sim, mal. Fica comigo./‘Fala comigo. Por que você nunca fala. Fala./‘O que você está pensando? Pensando quê? Quê?/‘Eu nunca sei o que você está pensando. Pense.’

He'll want to know what you done with that money he gave you  
 To get yourself some teeth. He did, I was there.  
 You have them all out, Lil, and get a nice set, 145  
 He said, I swear, I can't bear to look at you.  
 And no more can't I, I said, and think of poor Albert,  
 He's been in the army four years, he wants a good time,  
 And if you don't give it him, there's others will, I said.  
 Oh is there, she said. Something o' that, I said. 150  
 Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight  
 look<sup>43</sup>.

O conteúdo velado da conversa é uma disputa por Albert, acompanhada de uma pequena chantagem: a narradora dissimulada sabe que Lil usou indevidamente o dinheiro dado pelo marido. Fica sugerido que o dinheiro foi empregado no aborto, o qual provavelmente terminou a gestação decorrida de uma relação adúltera. Ao fim, no entanto, as ofensas são esquecidas: todos jantam um pernil em família. A esse *happy end* controverso, segue a despedida de Ofélia antes do suicídio – conforme as notas nos esclarecem, pois não se menciona Ofélia, o rio onde se afoga ou nada mais que possa identificá-la.

No começo da terceira seção, “The Fire Sermon”, no entanto, abundam imagens aquáticas. Novamente, o verão é mais inconveniente que bem-vindo: ele atrai para a beira do rio jovens ricos e vadios que poluem as margens e espantam as ninfas (cuja aparição é fantasmagórica; presença-ausência). Qual rio é esse? Há o Rio Tâmis, o Lago Léman e mais adiante imagens da orla. Williamson resume assim o rico simbolismo das primeiras estrofes:

Esse verso é reforçado pela lembrança do Salmo 137: ‘Nos rios da Babilônia, lá me sentei, sim, e chorei, quando nos lembramos de Zion’. Mas por que a mudança para ‘Leman’? Não porque é o nome antigo para o Lago Genebra, mas porque é um velho nome para ‘amante’. Água na *waste land* moderna é um elemento negativo, um rio de luxúria. Após esse aparente embora irreal *non sequitur*, ele

---

<sup>43</sup> Quando o marido da Lil foi dispensado, eu disse –/Eu não medi minhas palavras, eu mesma disse pra ela,/DEPRESSA POR FAVOR É TARDE/Agora que o Alberto está de volta, vê se se arruma,/Ele vai querer saber o que você fez com aquele dinheiro que ele te deu/Pra você arrumar uns dentes. Ele te deu, eu vi./Arranca eles todos, Lil, e compra uma dentadura boa,/Ele disse, eu juro, eu não consigo nem olhar pra você./E nem eu consigo, eu disse, e pensa no coitado do Alberto,/Ele ficou quatro anos no exército, ele quer se divertir,/E se você não der isso pra ele outras vão dar, eu disse./Ah então é assim, ela disse. Algo assim, eu disse./Então saberei a quem agradecer, ela disse, e me olhou diretamente.



diminuem o desconforto, mas que não solucionam as complicações pré-existentes. É assim, com *mão automática*, que a datilógrafa põe um disco para tocar na vitrola, sem se rebelar contra seu agressor; é o que expressa uma voz que surge após esse episódio, “por que deveria me ressentir?”; é o que faz a multidão moribunda da primeira seção, rodando em círculos, e é o que fazem as hordas da última seção, errantes em meio às montanhas secas.

Essa tensão colocada pelo desejo, e à qual se sucede ou uma precipitada consumação ou uma frustração permanente, é representada em diversos quadros na seção “The Fire Sermon”, a começar pela cena na casa da datilógrafa e passando por outras cenas mais curtas. O rio segue seu curso, os barcos passam, e passam também Elizabeth e Leicester, seduzindo-se. Uma outra voz enuncia sua ruína financeira. Outra, a supracitada ofensa esquecida, não exatamente perdoada, mas relevada sem muita convicção. Uma terceira, a desgraça pessoal e a de seu povo em *Margate Sands*. Como se destaca com frequência, este fragmento é um dos mais autobiográficos do poema: de fato Eliot esteve no local – ainda hoje um resort muito apreciado – recuperando-se de uma crise de nervos. O último fragmento da seção é uma citação de Santo Agostinho. Em *As Confissões*, a ida a Cartago é repleta de tentações “de amores profanos”. Em *The Waste Land*, a alusão é repleta de lacunas:

To Carthage then I came

Burning burning burning burning

O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest 310

burning<sup>46</sup>

Como aponta Williamson, a menção a Santo Agostinho não é *necessária* à leitura do trecho: no entanto, ela tem a utilidade de ressaltar a ambiguidade da versão eliotiana. O que está queimando? O eu-lírico foi salvo de fato ou se trata de transcendência metafísica? A referência anterior à guerra em Cartago agrega um sentido mais catastrofista à alusão agostiniana. Que a terceira seção se chame “The Fire Sermon” e que se encerre com uma imagem incendiária apenas aumenta o choque da aparição da

---

<sup>46</sup> A Cartago então eu vim/Queimando queimando queimando queimando?/Ó Senhor Tu me arrebatas/Ó Senhor Tu arrebatas/queimando

*morte por água*, a quarta seção de *The Waste Land*. Enquanto o fogo é uma imagem do pecado, a água do mar nessa passagem simboliza o trabalho e a virtude.

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,  
Forgot the cry of gulls, and the deep seas swell  
And the profit and loss<sup>47</sup>.

Fragmento exemplar em relação à fusão de temporalidades, o fenício foi morto há apenas quinze dias. O tom moralizante desse fragmento, que alerta para a inevitável ruína do homem, estaria em consonância com uma fórmula de encerramento tradicional da tópica. No entanto, o poema possui uma última seção, de tom diverso. Na quinta seção, “What the thunder said”, não há fogo ou água:

After the torch-light red on sweaty faces  
After the frosty silence in the gardens  
After the agony in stony places  
The shouting and the crying 325  
Prison and palace and reverberation  
Of thunder of spring over distant mountains  
He who was living is now dead  
We who were living are now dying  
With a little patience<sup>48</sup>

Eliot faz um pequeno inventário dos principais cenários do poema: “os jardins” resumem a terra calada que abriga as raízes lentas e os tubérculos secos, o Hofgarten, o silencioso jardim (dos jacintos), o canteiro onde o cadáver foi enterrado; os “lugares de pedra”, as planícies áridas; o “palácio”, o suntuoso palácio da segunda seção, a exuberância de Magnus Martyr. A paciência, a multidão anuncia, começa a se esgotar: está clamando por água. Essa é outra reverberação da previsão de Madame Sosostris: a “morte por água”, de ambiguidade oracular, se configura também como morte de sede.

Há muitas interpelações na última seção: a primeira confronta a visão de um vulto encapuzado:

---

<sup>47</sup> Flebas, o fenício, morto há quinze dias,/Esqueceu o lamento das gaivotas, e a maré do mar profundo,/E as perdas e os ganhos.

<sup>48</sup> Após a tocha de fogo sobre rostos suados/Após o silêncio glacial nos jardins/Após a agonia em lugares pedregosos/Os gritos e os prantos/Prisão e palácio e reverberação/Do trovão da primavera em distantes montanhas/Ele que vivia hoje está morto/Nós que vivíamos hoje morremos/Com mínima paciência

Who is the third who walks always beside you?  
 When I count, there are only you and I together 360  
 But when I look ahead up the white road  
 There is always another one walking beside you  
 Gliding wrapt in a brown mantle, hooded  
 I do not know whether a man or a woman  
 —But who is that on the other side of you?<sup>49</sup> 365

Inspirado em um relato de Ernest Shackleton, explorador popular no começo do século XX, esse trecho é, no entanto, uma releitura macabra da narrativa do condecorado viajante. Em expedição à Antártica, o navio de Shackleton é destruído. Parte da tripulação parte em busca de socorro. Muitas horas depois, devido à fadiga, apenas Shackleton e dois companheiros prosseguem o trajeto. Em dado momento, Shackleton percebe a figura de uma quarta pessoa. Como está registrado em *South*:

Quando relembro aqueles dias não tenho a menor dúvida de que fomos guiados pela Providência [...]. Só sei que durante o longo e torturante percurso, que durou mais de trinta e seis horas, através de montanhas e geleiras desconhecidas da Geórgia do Sul, eu tinha a frequente impressão de que éramos quatro, e não três. Não disse nada aos meus companheiros sobre o assunto, porém mais tarde Worsley comentou o seguinte: 'Chefe, durante o caminho tive a curiosa sensação de que havia uma outra pessoa conosco'. Cream confessou ter tido a mesma impressão. Sentimos a 'insuficiência das palavras, a aspereza da linguagem humana' sempre que tentamos descrever coisas intangíveis, porém qualquer registro de nossa jornada estaria incompleto se não levasse em conta esse assunto que permanece tão próximo de nossos corações.<sup>50</sup>

O trecho em *The Waste Land*, se por um lado reforça o simbolismo religioso ao transformar o vulto no terceiro elemento – e não no quarto, como Shackleton relata –, por outro torna o misterioso vulto uma aparição inquietante, não alentadora. “Quem é o terceiro?”, uma voz repete incessantemente, endossando mais o coro de vozes desesperadas que encontramos ao longo de todo o poema do que uma visão de salvação. A referência à jornada de Emaús sugere que se trata de Jesus Cristo. No entanto, como afirma André Cechnel, a aparição do vulto na *waste land* é demasiado etérea:

---

<sup>49</sup> Quem é este terceiro que anda sempre a seu lado?/Quando conto só há você e eu juntos/Mas quando olho adiante a estrada branca/Há sempre um a mais andando a seu lado/Deslizando envolto em um manto escuro, encapuzado/Não sei se um homem ou uma mulher./ – Mas quem é esse que caminha ao outro lado seu?

<sup>50</sup> SHACKLETON Apud CECHINEL, 2011, p. 54. O crédito da tradução é de André Cechnel, que identificou a obra de Shackleton – a referência de Eliot é vaga – em sua tese sobre as notas de *The Waste Land*.

É bem verdade que Jesus, no episódio narrado em Lucas, não é reconhecido por seus discípulos, fato que o aproximaria da visitação incorpórea sentida por Shackleton e seus companheiros. No entanto, ainda que irreconhecível, Jesus ali é um corpo tangível, e esse corpo só desaparece após a partilha do pão, instante em que os discípulos finalmente o identificam como o Senhor renascido. Ao perceber o paradoxo tecido pelas notas de Eliot, o leitor entende também que a questão principal não está na atribuição de um referente estável (Jesus, no caso) ao terceiro viajante, mas sim na dificuldade de fazê-lo de modo consistente<sup>51</sup>.

As interpelações continuam nos versos seguintes. Que som é esse? O vulto se multiplica: surgem sobre a planície “hordas encapuzadas”. A atmosfera se torna irreal: os cenários mencionados no poema – as cidades, torres, montanhas e planícies – se fundem em um mesmo momento de ruína. O buraco decaído entre as montanhas, a prisão do corpo, o rigoroso auto controle são as últimas imagens exibidas antes do trecho final de *The Waste Land*.

I sat upon the shore  
 Fishing, with the arid plain behind me  
 Shall I at least set my lands in order? 425  
 London Bridge is falling down falling down falling down  
*Poi s'ascose nel foco che gli affina*  
*Quando fiam ceu chelidon*—O swallow swallow  
*Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*  
 These fragments I have shored against my ruins 430  
 Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.  
 Datta. Dayadhvam. Damyata.  
 Shantih shantih shantih<sup>52</sup>

Os últimos versos do poema são um amontoado particularmente heterogêneo, não apenas porque concentra quatro línguas diversas, como também porque incorpora ao último cenário arrasado diversas citações: a dúvida do Rei Pescador, uma canção de

<sup>51</sup> CECHINEL, 2011, pp. 55-56.

<sup>52</sup> Eu me sentei sobre a margem/Pescando, com a árida planície às minhas costas,/Devo ao menos deixar minhas terras em ordem?/London Bridge está caindo está caindo está caindo/ *Poi s'ascose nel foco che gli affina/ Quando fiam ceu chelidon*— Ó andorinha andorinha/ *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie/ Tais fragmentos escorei contra minhas ruínas/ Por que então Ile te serviu. Jerônimo está louco novamente./Datta. Dayadhvam. Damyata/ Shantih Shantih Shantih*

ninar inglesa, um lamento e um mantra. Na tradução livre de Eliot, “shantih” significa “a paz que transcende a compreensão”. Essa paz, no entanto, mal começa a se vislumbrar. O futuro é miragem borrada e eclipsa até mesmo os poderes premonitórios de Madame Sosostris e Tiresias, que tem visões já manifestas no corpo do poema.

Entre a potência e a existência: o mito como método

Em prefácio a uma pequena edição de *Quatro Quartetos*, Antônio Houaiss busca entender a representação do tempo na poesia de Eliot. Este pequeno texto busca resumir uma compreensão de poesia que pode ser deduzida dos ensaios e dos poemas de Eliot a partir de *The Waste Land*:

Toda a evolução poética de Thomas Stearns Eliot parece debater-se dentro de uma antinomia formulável por dois assertos polares: primeiro, a poesia (fazer poesia, criar poesia, poetar, comunicar-se por poesia, exprimir-se por poesia, ser em poesia, viver poesia) é necessária, será necessária, como foi necessária, ainda que ela tenha sido criada no passado com tal cristalização qualitativa e em tal quantidade, que agora como amanhã o que se venha a fazer como poesia sofra o risco de ser apenas, essencialmente, uma repetição do já criado; segundo, só fazendo poesia – já que necessária – se saberá se há algo que possa ser acrescentado, quantitativa (o que é certo, mas pode ser inútil) e qualitativamente (o que é aleatório, mas só *post factum* se virá coletivamente a saber), ao que já foi criado<sup>53</sup>

O poeta, nesse sentido, está em sintonia com o passado e com o presente, pois a distância entre passado e presente, entre nós e eles, é menor do que se imagina: Eliot imagina o poeta enquanto habitante de um passado, de um “passado como atual presente” na expressão de Houaiss. Isso não apenas porque o tempo presente é uma extensão do passado, mas sobretudo porque cabe ao poeta compreender o passado, organizar a tradição: nada disso está previamente dado. A tradição conquistada através “de um grande esforço” é uma das mais populares fórmulas eliotianas. Eliot com isso não está pensando em uma poesia por vir; a conquista da tradição e o entendimento das tensões do presente são tarefas com as quais o poeta se confronta ao longo de sua vida.

---

<sup>53</sup> HOUAISS In ELIOT, 1967, pp. 1-2.

Na expressão de Houaiss, que flerta com torções joyceanas<sup>54</sup>, trata-se de um “viver integrado”:

Foi o seu viver integrado uma busca de um tempo contraditório-incontraditório, mas aqui e agora a cada agora sucessivo, ainda que o aqui tivesse sido de preferência sua adotiva Inglaterra preñe de todas as virtudes e erros sínteses da humanidade inteira, uma Inglaterra, por conseguinte, pronome, já que extrapolável, por um não inglês (não ele), para qualquer outro pronome geográfico (e não nome) geonímico – espaço em função do tempo, mas espaço que era amado, ainda que espaço canserosado em sua beleza pelas torpezas com que essa beleza em grande parte se fizera – o passado colonialista inglês e britânico é superado pela temporalidade de outras violências de outros homens sobre outros homens em outros espaços e outros tempos passados e quiçá ciclicamente futuros – foi esse seu viver integrado que parece haver-lhe condicionado a linguagem poética ela também tão aparentemente tradicionalista e canônica<sup>55</sup>

Tempos passados “quichá ciclicamente futuros”; sendo um prefácio de *Quatro Quartetos*, a ideia de tempo cíclico é fundamental na leitura de Houaiss. Embora as tensões sejam outras, em *The Waste Land* o tempo também é cíclico: está mais próximo de uma representação espiralada do que linear. As guerras púnicas, a queda de Tebas, a Primeira Guerra Mundial e as atrocidades cotidianas – a fome, a fraude, o estupro – não estão em níveis diferenciados: são ecos de uma barbárie que atravessa os séculos da história da Europa. As primeiras leituras de *The Waste Land* defendiam que o poema termina no mesmo ponto em que começa: na verdade, há *progressão* em vários níveis de leitura – as imagens de devastação proliferam gradativamente ao longo do poema, assim como a gagueira e dificuldade de formular até mesmo um pedido de socorro –; o que não há no poema é *progresso*. Na contra-mão de algumas tendências vanguardistas, o futuro em *The Waste Land* não é uma promessa: ele sequer existe, senão como miragem. Mal há estruturas no futuro – há uma forte recorrência de estruturas com gerúndio, mas quase nenhuma ocorrência possibilita um entendimento de tempo futuro<sup>56</sup>. Sobretudo ao ler o poema de 1922 – embora a poesia eliotiana continue

<sup>54</sup> “um transtempo ou metatempo ou pantempo (necessariamente, por isso, circular ou cíclico ou ciclo-tímico) que fosse concomitantemente aquilo-e-agora como somatório dialético do que já-não-sendo-é-ainda-e-será não-tendo-sido-e-sendo-e devendo-vir-a-ser, com o que não-devendo-ter-sido-foi-e-é-mesmo-que-não-devesse-será com o que apenas-tendo-sido-quase-ainda-não-é-todo-mas-deverá-vir-a-ser” Ibid, p.3

<sup>55</sup> Ibid pp. 3-4.

<sup>56</sup> Na língua inglesa o gerúndio pode indicar uma ação futura. Por exemplo, “I am going home”, em diferentes contextos, pode significar “Estou voltando para casa” ou algo próximo de “Estarei voltando para casa” (nesse último caso, emprega-se com frequência um advérbio de tempo a fim de evitar ambiguidades, ex. “I am going home tomorrow”).

repensando o lugar do passado no presente muito tempo depois –, o entendimento do passado, das figuras da tradição literária e de sua presença na *waste land* se faz necessário porque não houve outro poeta modernista de expressão inglesa que estivesse tão engajado no entendimento da tradição quanto Eliot. Isso não significa, como já se disse, que Eliot estava alienado de seu tempo, alheio à vida social e à cultura popular. Significa que compreender a tradição, reorganizá-la, alterá-la, e, só então fazer poesia entendendo quais os recursos disponíveis para manter o idioma vivo é, segundo Eliot, para o poeta a tarefa de uma vida. A poesia trabalha com o que “está disponível”, na formulação de Eliot, e o futuro não está disponível. O encerramento de *The Waste Land* é particularmente enigmático porque é um vislumbre do futuro que mostra imagens diversas de possibilidade, catástrofe, chegada de verão e chuva, paz. Tirésias e Madame Sosostris não acertam suas previsões; tampouco erram. O tempo previsto não chega a acontecer. As previsões, no entanto, ecoam ao longo do poema: a morte por água se manifesta, assim como as multidões andando em círculos, conforme disse Madame Sosostris; a visão de Tirésias do assédio feminino se confirma no destino de Filomela, da datilógrafa e do desespero das demais vozes à beira de uma crise de nervos.

A ideia de “recursos disponíveis” para um poeta em um determinado tempo reaparece em diferentes momentos da crítica eliotiana. Vale a pena destacar uma entrevista a *The Paris Review*, publicada em 1959, na qual Eliot seria perguntado sobre uma possível mudança entre o público leitor de seus primeiros poemas e o dos *Four Quartets*. A resposta de Eliot aponta para uma mudança entre a linguagem desses poemas: segundo ele, ocorreu uma evolução em seu domínio da linguagem poética, que poderia explicar porque os quartetos atingiram um público mais amplo. Após destacar a importância de ter escrito algumas peças antes dos quartetos, pois a linguagem do gênero dramático deveria ser mais clara e direta do que a de seus poemas líricos, Eliot prossegue:

Esse tipo de obscuridade surge quando o poeta ainda está no estágio de aprendizado da língua. Você tem que dizer a coisa do modo difícil. A única alternativa é não dizê-la, nesse estágio. À época dos *Four Quartets*, eu não poderia ter escrito no estilo de *The Waste Land*. Em *The Waste Land*, não estava nem me preocupando se eu mesmo entendia o que estava dizendo. Essas coisas, no entanto, ficam mais fáceis com o tempo. Você se acostuma a ter *The Waste Land* ou *Ulysses* por perto<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> ELIOT et al, 1988, p. 99.

A saída tomada por Eliot é, como de hábito, elegante e aparentemente simples: o poeta associa seus primeiros poemas a um hermetismo tateante, enquanto a objetividade de sua poesia madura estaria vinculada a um domínio maior da linguagem. Lida isoladamente, essa resposta de Eliot somente evidencia a obscuridade que ele próprio observa em *The Waste Land*, bem como sua conhecida predileção pelos *Four Quartets* – além de remeter para o vínculo entre poesia modernista e hermetismo, tão apontado pela crítica ao longo do século XX a ponto de se tornar um lugar-comum. No entanto, isolar essa declaração implica em passar por cima de alguns detalhes importantes: sem o apoio de outras formulações eliotianas, o entendimento do que significa “o estágio de aprendizado da língua” ou se acostumar a “ter *The Waste Land* ou *Ulysses* por perto” fica comprometido – e compromete-se também o fino senso de humor de Eliot nessa entrevista, na qual afirma, apenas para citar um exemplo, que ainda esperava escrever um dia um poema sobre o cachorro, espécie que, segundo ele, se presta menos à poesia do que o gato.

A discussão mais famosa de Eliot sobre o amadurecimento de um poeta e sobre a relação de uma obra nova com a tradição que a precede é, sem dúvida, aquela presente em “Tradition and the Individual Talent”, de 1919. Nesse ensaio, Eliot questiona duramente uma má compreensão generalizada do conceito de tradição por parte dos críticos ingleses. O entendimento deturpado da ideia de tradição, ainda segundo Eliot, não apenas conduz a juízos equivocados de obras clássicas, como também alimenta o “preconceito” de que o autor contemporâneo deve ser apreciado pelo que tem de “original”:

Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade<sup>58</sup>.

Em seguida, Eliot reforça sua ideia particular da tradição: “A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço”<sup>59</sup>. Assim, a contribuição de um poeta combina o novo com a tradição conquistada, de forma que passado e presente se modifiquem em simultâneo. É somente no ensaio “*Ulysses, order and myth*” de 1923,

---

<sup>58</sup> ELIOT, 1989, p. 38

<sup>59</sup> Ibid, p. 38.

quando Eliot tenta formular aquilo que considera o grande legado de Joyce, que o poeta enuncia com mais clareza em que consiste “o grande esforço” para herdar uma tradição:

Alguém pode ser ‘clássico’, em certo sentido, ao converter nove-décimos de material à mão e selecionar apenas coisas mumificadas de um museu – como alguns autores contemporâneos, sobre quem se poderia dizer algumas coisas perversas em relação a isso, se valesse a pena [...]. Ou alguém pode ser clássico em tendência ao fazer o melhor que se pode com o material à mão. A confusão se origina do fato de que o termo é aplicado à literatura e ao inteiro complexo de interesses e modos de comportamento e à sociedade da qual a literatura é parte; e ele não se sustenta em ambas as aplicações. É muito mais fácil ser classicista em crítica literária do que em arte criativa – porque na crítica você é responsável apenas pelo que você quiser, e em criação você é responsável pelo que você pode fazer com material que você deve simplesmente aceitar. E nesse material eu incluo as emoções e sentimentos do próprio autor, os quais, para esse autor, são simplesmente materiais que ele deve aceitar – não virtudes a serem expandidas ou vícios a serem diminuídos.<sup>60</sup>

É interessante notar o salto ocorrido entre ambos os ensaios, separados pelo tempo relativamente curto de quatro anos. Como notara Michael Hamburger, o libelo a favor da “fuga da pessoalidade” que se nota em “Tradition and the Individual Talent” não é de todo coerente com os demais argumentos do ensaio: “É estranho que Eliot se houvesse permitido repetir a palavra ‘fugir’ nesse contexto, pois é essa palavra que torna a declaração ‘impessoal’ uma confissão íntima”<sup>61</sup>. A “confissão” que Hamburger reconhece é o “embaraçoso” incômodo de Eliot, bem como de Pound, com a multiplicidade moderna – incômodo esse que teria motivado a “busca pelas raízes” europeias e o qual nunca teria sido sanado. De fato há uma incoerência no uso da palavra “fuga”, embora a sentença não nos pareça exatamente uma confissão íntima, não apenas porque tal incômodo “embaraçoso” não é auto evidente, mas também porque uma profunda inquietação com o presente afetou os poetas modernos de

---

<sup>60</sup> “One can be ‘classical’, in a sense, by turning away from nine-tenths of the material which lies at hand and selecting only mummified stuff from a museum – like some contemporary writers, about whom one could say some nasty things in this connection, if it were worth while [...]. Or one can be classical in tendency by doing the best one can with the material at hand. The confusion springs from the fact that the term is applied to literature and the whole complex of interests and modes of behavior and society of which literature is a part; and it has not bearing in both applications. It is much easier to be a classicist in literary criticism than in creative art – because in criticism you are responsible only for what you want, and in creation you are responsible for what you can do with material which you must simply accept. And in this material I include the emotions and feelings of the writer himself, which, for that writer, are simply material which he must accept – not virtues to be enlarged or vices to be diminished” (ELIOT, 1975, p. 177).

<sup>61</sup> HAMBURGER, 2007, p. 182.

maneiras muito diferentes (não sendo, portanto, exclusividade de Eliot ou Pound). A significativa diferença entre “Tradition and The Individual Talent” e “*Ulysses, Order and Myth*” é a de que, no primeiro ensaio, Eliot ainda se voltava abertamente para a crítica do Romantismo – como fica evidente ao fim do ensaio, quando afirma que “a emoção recolhida em tranquilidade”, enunciação de William Wordsworth, é uma fórmula inexata<sup>62</sup> – enquanto no ensaio posterior Eliot discute o “aparecimento de uma obra verdadeiramente nova”, fenômeno que em 1919 ele pensava em termos abstratos. *Ulysses*, é evidente, já modificara a tradição e a história literárias: “É aqui que o uso paralelo da *Odisseia* pelo Sr. Joyce tem grande importância. Isso tem a importância de uma descoberta científica. Ninguém nunca construiu um romance sobre tal fundação: nunca havia sido necessário”<sup>63</sup>. Eliot, ao que parece, nota que as emoções do artista não são anistóricas: ao contrário, elas fazem parte da árdua conquista da tradição e do entendimento do presente.

À altura da entrevista à *Paris Review*, porém, o parafuso havia dado outra volta: já estávamos “acostumados” a ter *The Waste Land* e *Ulysses* por perto. Quando Eliot afirma que ao compor *The Waste Land* ele mesmo não se preocupava em entender o que dizia, mas que com o passar dos anos isso “se torna mais fácil”, ele está falando também de um olhar *a posteriori* do “método mítico”: Eliot não está dizendo que seu poema de 1922 é incompreensível, mas que o uso de uma linguagem mais clara – que ele identifica em *Four Quartets* – não estava no centro de suas preocupações, ou, para voltar mais uma vez ao vocabulário do ensaio sobre *Ulysses*, ela não constituía o “material disponível”. De maneiras diferentes, *The Waste Land* e *Four Quartets* desafiam o entendimento do que é “claro” e “obscuro”, adjetivos por si só problemáticos na análise crítica, como afirma Alfonso Berardinelli: “Quanto às características exclusivamente textuais, clareza e obscuridade não têm muita consistência. Não são qualidades intrinsecamente estáveis”<sup>64</sup>.

Para além da constatação de que “clareza” e “obscuridade” não são categorias estáveis, – afirmação aparentemente simples, mas da qual nunca parece ocioso lembrar – *The Waste Land* incita uma leitura na qual a “clareza” não esteja necessariamente vinculada a uma compreensão apaziguada ou que “obscuridade” se refira ao

<sup>62</sup> Discuti em outro momento as contradições do discurso anti-romântico de Eliot. (RODRIGUES, 2012).

<sup>63</sup> “It is here that Mr. Joyce’s parallel use of the *Odyssey* has a great importance. It has the importance of a scientific discovery. No one else has built a novel upon such a foundation before: it has never been necessary” (ELIOT, 1975, p. 177).

<sup>64</sup> BERARDINELLI, 2007, p. 127.

“hermetismo”. Em um belo ensaio sobre poesia moderna – “Poesia Lírica e Modernidade” – Paul de Man, em contraponto a Hugo Friedrich, desconfia da afirmação de que na poesia moderna ocorre uma perda da representação – o que caracteriza assim sua “obscuridade” – que se liga também à perda do “eu”<sup>65</sup>. Ao se deter na leitura de *Tombeau de Verlaine*, de Mallarmé – poema lido com frequência enquanto “alegórico” e não-representacional<sup>66</sup> –, de Man explora ricamente as imagens do poema, expondo as tensões e os desdobramentos que o significado literal e o alegórico de cada signo do poema produzem: “Só depois de ter esgotado todos os significados representacionais possíveis é possível começar a perguntar se e por quê tais sentidos terão sido substituídos, e tudo leva a crer que tal processo não seja tão inofensivo [...]”<sup>67</sup>. De Man tampouco está de acordo com a ideia de que a poesia moderna recusa falar por um “eu”: “A poesia não desiste tão facilmente e a tão baixo custo da sua função mimética e da sua dependência em relação à ficção de um eu”<sup>68</sup>.

Como vínhamos enfatizando, no entanto, a coexistência de significados para Paul de Man jamais é pacífica. A constatação da ambivalência do signo não garante ao crítico a possibilidade de esclarecer o poema – a ambivalência absoluta da linguagem poética, na expressão de De Man, configura um enigma impossível de solucionar:

Um dos modos como a poesia lírica se depara com este enigma é na ambivalência de uma linguagem ao mesmo tempo representacional e não-representacional. Toda a poesia representacional é sempre também alegórica, quer disso tenha consciência ou não, e o poder alegórico da linguagem mina e obscurece o significado literal específico de uma representação aberta à compreensão. Mas toda a poesia alegórica deve conter um elemento representacional que convida e permite essa compreensão, apenas para mais tarde descobrir que a compreensão a que chega está necessariamente errada.<sup>69</sup>

Eliot performatiza esse movimento ao longo de *The Waste Land*. Ao fim do poema, próximo da progressão absoluta, há a “fala do trovão”. Nesse momento, a ambiguidade é indicada pelo signo “DA”, raiz de “dar” que se desdobra também em “Datta”, “dayadhvam”, “damyata” – respectivamente, “doação”, “compaixão” e “autocontrole”:

<sup>65</sup> De Man explora sobretudo a leitura que Friedrich faz de Rimbaud. (DE MAN, 1999, p.p. 193-194).

<sup>66</sup> De Man cita os ilustres exemplos de Stierle e Benjamin. (DE MAN, 1999, p. 199).

<sup>67</sup> Ibid., p. 203.

<sup>68</sup> Ibid, p. 203.

<sup>69</sup> Ibid p. 205.

Ganga was sunken, and the limp leaves  
 Waited for rain, while the black clouds  
 Gathered far distant, over Himavant.  
 The jungle crouched, humped in silence.  
 Then spoke the thunder  
 DA

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

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

*Damyata:* The boat responded  
 Gaily, to the hand expert with sail and oar  
 The sea was calm, your heart would have responded  
 Gaily, when invited, beating obedient  
 To controlling hands<sup>70</sup>

O tom solene das primeiras frases remete de fato aos *Upanishads*, que Eliot cita nas “Notas”, mas, logo em seguida, a menção a brasões e obituários carrega o tom místico com as formalidades da cultura europeia. É clara a relação da primeira fala do diálogo com o imperativo “dá”: o significado da generosidade se converte em uma entrega [*surrender*] da qual se arrepende, pois a ela se segue a ruína. No caso de *Dayadhvam* e *Damyata*, no entanto, a relação do que se diz com os imperativos não é evidente. Na segunda fala, a “compaixão” mal se deixa ver na menção à prisão e à chave. Ao contrário, as três falas se configuram como facetas de um mesmo objeto tridimensional, no qual a tensão entre promessa e punição se desdobra de maneiras

---

<sup>70</sup> Ganga submergiu, e as folhas frágeis/Esperavam por chuvas, enquanto nuvens negras/Aglomeravam-se ao longe, sobre Himavant./A selva pendeu, curvada em silêncio./Então disse o trovão:/D A/*Datta:* o que demos nós?/Meu amigo, sangue que treme o coração/A terrível ousadia de um momento de rendição/Que uma era de prudência jamais reparará./Por isso, e por isso apenas, nós existimos/O que não consta em nossos obituários/Ou em memoriais erguidos pela aranha benéfica./Ou sob brasões quebrados pelo esguio procurador/Em nossos quartos vazios./D A/*Dayadhvam:* Eu ouvi a chave/Girar na porta uma vez e girar uma vez só/Pensamos na chave, cada um em sua prisão/Pensando na chave, cada um confirma sua prisão/Somente ao cair da noite, rumores etéreos/Ressuscitam por um momento um Coriolanus partido/D A/*Damyata:* O barco respondeu/Alegre, à mão experiente em navegações e remos/O mar estava calmo, teu coração responderia/Alegre, quando convidado, remando obediente/A mãos controladoras.

diferentes: a “terrível”, porém inevitável, entrega, à qual se segue uma era de punição; a promessa de liberdade, com a qual se sonha no interior da cela; o coração “alegre”, conduzido ao longo do mar calmo, porém, por “mãos controladoras”. O final do poema, tão ostensivamente discutido – ora como um final absolutamente sombrio, ora como um encerramento que parece dar indícios de um novo ciclo de renovação – parece irradiar ambiguidade a partir do signo “DA”. A fala do trovão é apenas um dos enigmas – embora seja destacado por estar no fim – que *The Waste Land* enuncia. As lacunas deixadas ao longo do texto têm diferentes reverberações a cada momento – no diálogo prosaico das amigas no *pub*, como vimos, as consequências das elipses são relativamente pequenas, pois o subtexto da conversa é bem delineado –, desde a promessa do medo na primeira seção, passando pelo desaparecimento das ninfas e pela metamorfose de Filomela até chegar à fala do trovão. A tensão entre a saturação de referências e os buracos deixados pelas elipses é uma das formas com que o crítico do poema se depara com esse enigma: com frequência, de fato, os críticos decifram o poema destacando um ou outro aspecto (como comentaremos a seguir). Ocorre que as metamorfoses, tão latentes na *waste land*, operam em todas as imagens. A prisão não é o cárcere em definitivo, pois ela pode se converter na prisão da linguagem – de que falava Nietzsche – da qual não é possível, nem desejável, tentar escapar; a chave, nesse sentido, não abriria nenhuma porta reveladora. A armadilha para o crítico, mais do que a falsa chave, é a tentação de abrir portas abertas.

### “What are the roots”: a tópica em *The Waste Land*

Um leitor dá início à leitura de *The Waste Land*. Após o mês cruel de abril enunciado por Marie, passando pelas raízes misteriosas que saem dos restos empilhados, ele chega até o diálogo de amantes no Jardim dos Jacintos. Esse percurso, que em qualquer edição de *The Waste Land* não vai além da segunda página, já torna evidente o mecanismo de sobreposição e acúmulo que se estenderá ao longo do poema: a variedade de dicções, de temas e de lugares já é bastante intensa nesse recorte e desorienta o leitor. Muitos ensaios sobre Eliot, em todas as décadas, adotam como estratégia de entrada no poema a constatação do acúmulo de referências da tradição, sempre revisitadas por uma inversão. O primeiro trecho lido nesse sentido é quase sempre a abertura, uma releitura de Chaucer. De fato, a inversão do tom chauceriano, que transforma o abril bem-vindo em um mês hostil, não é de forma alguma marginal ou desinteressante. No texto de Chaucer proliferam menções aos meses e estações do ano, além de comparações de atributos físicos de seus personagens a elementos dos reinos vegetal e animal, associações de um simbolismo muito rico que conferem ordenação ao texto, as quais não encontramos em Eliot. Já no prólogo chauceriano o abril das “doces aragens” é contraposto ao mês de março e à “secura da estiagem”<sup>71</sup>; o jovem e belo Escudeiro é “alegre como o alegre mês de maio”; o Frade tem a pele da “cor da flor-de-lis”, e a generosidade do Fazendeiro é medida com a fartura de cada estação – “E acompanhando a época do ano/ Os itens do cardápio iam mudando”. O vulgar Moleiro por sua vez é ruivo “como os pelos da porca ou da raposa”. O microcosmo da Inglaterra medieval criado por Chaucer é fértil: todas essas referências harmonizam os personagens com a primavera que começa. Na *waste land*, as figuras são mais pálidas, tem poucos contornos definidos, sendo por vezes descritas por um atributo somente, como se por uma rápida visada: um olho que falta, cabelos molhados, dentes apodrecidos. O único personagem descrito como “corado” é o gerente mau-caráter, no momento do assalto sexual à datilógrafa<sup>72</sup>.

Essa estratégia de leitura é também adotada por Luiz Costa Lima no breve ensaio sobre *The Waste Land* presente em *Mimesis e Modernidade*. O interesse de Costa

<sup>71</sup> CHAUCER, 2013.

<sup>72</sup> Um personagem aliás que é uma caricatura destoante dos demais: é um tipo baixo (nos dois sentidos) e com visíveis marcas de bexiga no rosto.

Lima pelo poema de Eliot começa pela revisitação à tradição lírica francesa combinada a outras linhagens e a referência a Chaucer é apenas a primeira a ser lida por ele sob o signo da inversão: “O ano não é mais coberto por estações reguladoras e a primavera não mais anuncia o renascimento da vida. Em troca, o inverno, então encerrado, ainda acalentava, por esconder a terra, e um pouco de vida se mantinha nos tubérculos secos”<sup>73</sup>. Essa passagem ilustra o tom do ensaio de Costa Lima, dominado por paráfrases do texto eliotiano. Para o crítico brasileiro, Eliot conjuga o elevado e o prosaico segundo um “método” que, embora engenhoso, se torna a certa altura previsível: “Será por causa dessa mesma simplicidade que a máquina do poema baterá sempre igual?”<sup>74</sup>. Conciliando uma proposta de *close reading* com sua extensa erudição, o autor chega a um impasse: nem sempre o confronto com as obras da tradição ilumina as passagens do poema. “O poema sim fraqueja quando o respaldo das fontes não basta para, de retorno ao texto, fazê-lo poeticamente falar”<sup>75</sup>. Possivelmente por ter escrito seu ensaio quando alguns documentos ainda não haviam vindo a público, os quais esclareciam certas dúvidas dos críticos quanto ao manuscrito do poema de Eliot, Costa Lima não chega a supor que as próprias notas pudessem ser também uma paródia<sup>76</sup>. Ao invés, ele conclui que a colagem de *The Waste Land* é enfraquecida:

Curiosamente, ao enfraquecimento do método dos *collages* e superposições, que permitia o choque constante do lírico com o parodiado, da dicção elevada com a coloquial, que tinha a importância de evitar a sacralização do poético e da linguagem purificada, corresponde o aproveitamento insuficiente dos textos em que se apoia (grifo meu).<sup>77</sup>

Assim, ainda segundo Costa Lima, o poema é construído sobre uma tensão entre uma linguagem purificada e outra coloquial, tensão essa que poderia ter sido mais fértil se Eliot houvesse extraído mais de suas fontes. As conclusões de Costa Lima são perfeitamente plausíveis se considerarmos que seu ponto de partida é sempre o das referências que se apresentam no poema. De fato, Eliot com frequência “aproveita” pouco de suas fontes, mas isso porque não extrai delas o que elas têm de mais

---

<sup>73</sup> p. 207

<sup>74</sup> p. 211

<sup>75</sup> p. 218

<sup>76</sup> O tom meramente esclarecedor e acessório das notas tem sido revisto pela crítica. Ver: BUSH, 1993; CECHINEL, 2011.

<sup>77</sup> p. 216.

imediatamente reconhecível. Essa limitação, por sua vez, coincidiria com a aridez da terra arrasada, a qual, para Costa Lima, não pode ser outra a não ser o mundo moderno: “Que terra poderia ser esta senão a terra devastada da modernidade?”<sup>78</sup>.

Franco Moretti, embora não tão categórico quanto Costa Lima, também manifesta uma espécie de inquietação frente à estrutura do poema eliotiano. Em um ensaio saturado de citações, publicado em *Signos e estilos da modernidade*, Moretti reconhece um “método mítico” organizador de *The Waste Land*: o poema teria uma afinidade intrínseca com a bricolagem de Lévi-Strauss e com o que Eliot entendeu como o “método mítico” de *Ulysses*. Moretti afirma ainda no princípio de seu ensaio que o texto de Eliot é carregado de “falhas”<sup>79</sup>, em seu projeto e em sua concepção, mas, em seguida, afirma que, apesar das “falhas”, o empreendimento de Eliot é bem-sucedido<sup>80</sup> e, de forma surpreendente em sua conclusão, afirma que *The Waste Land* ultrapassa as fronteiras do domínio literário para se tornar um mito moderno. Ora, ocorre que Moretti vê como “falha” do texto eliotiano uma incompletude em relação ao paradigma da “lógica férrea” do mito tal como descrito por Lévi-Strauss. Porém, não há uma coincidência necessária entre a estrutura mítica de *O pensamento selvagem* (no interior da qual, aliás, Moretti não distingue com precisão as atividades do engenheiro e do *bricoleur*) e o método mítico pensado por Eliot a partir de *Ulysses*. Aliás, as diferenças entre eles não são poucas. Ainda que Moretti, à guisa de conclusão, afirme não identificar uma falha no texto, seu esforço em demonstrar que uma extensa quantidade de imagens é arbitrária sugere o fracasso parcial do poema<sup>81</sup>.

É uma constante nos ensaios que se voltam para a dedução da lógica organizadora em *The Waste Land*, movida pela paródia ou não, a conclusão de que algo no poema é mal sucedido. Nas últimas décadas, no entanto, tem-se compreendido a heterogenidade como a própria instância reguladora do poema. Essa é a estratégia de Kathrin Rosenfield em seu ensaio de 1996, “*Waste Land* ou Babel: a gramática do caos”, no qual a autora volta sua atenção para a dedução do sentido da desordem e do aleatório no poema de T. S. Eliot. Rosenfield, segundo ela própria, não está interessada

<sup>78</sup> p. 208

<sup>79</sup> “O fato é que *A terra desolada*, apesar da simplicidade indiferente da sua estrutura, continha várias ‘falhas’, por assim dizer, que impediram que o mito de Eliot se transformasse, como outros, num instrumento de morte confiante e compacto” (MORETTI, 2007, p. 265).

<sup>80</sup> “Não estou indicando uma ‘falha’ em *A terra desolada*. O poema pode parecer imperfeito para o antropólogo que tenta tratá-lo como um mito em sentido estrito ou para o crítico literário que vê uma estrela-guia no *mot juste* e na precisão insuperável de cada imagem isolada” Ibid, p. 267.

<sup>81</sup> “O dadaísmo (e, em menor grau, o surrealismo) avançou bem mais neste caminho do que Eliot” Ibid, p. 267.

na enumeração das referências eliotianas (como fizera Northop Frye, e tantos outros, décadas antes), mas sim na configuração do “princípio formal da composição”<sup>82</sup>. Partindo do pressuposto de que a narrativa do Apocalipse é em sua origem ambígua, porque dramatiza a renúncia do imaginário politeísta em prol do monoteísmo judaico-cristão, Rosenfield deduz do poema de Eliot uma evolução – ou uma progressão negativa – das imagens de devastação: “Nos primeiros trinta versos, o poema evolui das imagens iniciais do verdejar e brotar às de estagnação no calor estéril do deserto”<sup>83</sup>. Essa evolução, por sua vez, é entremeada por raros vislumbres de contentamento:

Da possessão do corpo único, doador de um maravilhamento pleno – tema do *Cântico dos Cânticos* –, restam apenas estilhaços: em *The Waste Land*, seis versos vagamente esboçados, tal recôndita lembrança, dão a justa medida da alegria celestial. São versos de importância capital, pois injetam na carne cansada do poema o olvidado enlevo dos sublimes arrebatamentos de outrora. Em meio à devastação, no solo rochoso e desértico deste poema ainda brotam, aqui e ali, as imagens do jacinto (v. 35s.), do coração da luz (v. 41) ou ainda do barco manejável (vv. 419-423). São estas imagens que fazem arder zonas doloridas, cauterizadas pela renúncia, com a periclitante e remota sedução do amor vivificante<sup>84</sup>

Assim, tem-se no poema de Eliot uma impressão de perda, produzida pelas vagas lembranças, a qual dá origem, por sua vez, ainda segundo Rosenfield, a outra tensão (ou “fusão-confusão”): aquela entre uma “consumação vivificante” e outra “consumção esterilizante”. A esterilidade é tema recorrente na crítica de Eliot, pois é configurada de formas diferentes em *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, *The Waste Land* e nas peças. No poema de 1922, a esterilidade da terra, do rio Tâmesa poluído, da mulher londrina destruída por um aborto confundem-se com a gula pelo pernil, com o devoramento erótico da datilógrafa, com o consumo enlouquecido de cigarros e *junk food*: “As devorações atroz da sociabilidade babélica, onde os mais ávidos e fortes ‘comem’ os mais fracos e dóceis, desdobram-se em múltiplas sequências”<sup>85</sup>. Para Rosenfield, portanto, não é a paródia que organiza *The Waste Land*, mas sim uma cisão histórica entre duas tradições que orienta a ambiguidade que permeia todo o texto poético.

---

<sup>82</sup> ROSENFELD, 2005, p. 73.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 77.

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 78.

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 82.

\*\*\*

O apoio na tópica nos é caro para pensar o agregado da *waste land* não como um arsenal de referências esclarecedoras, mas como formadora de uma “biblioteca” particular, tal como aponta Jacques Derrida:

*Biblion*, que não significava primeiramente, nem sempre, ‘livro’, menos ainda ‘obra’, podia designar um suporte de escrita [...]. *Biblion*, portanto, queria então dizer somente ‘papel de escrever’, e não livro, nem obra ou opus, somente a substância de um suporte particular, a película<sup>86</sup>.

Se *biblion* passa de “papel”/ “suporte” a “livro” e depois a conjunto de livros, em *The Waste Land* a evolução dos sentidos da palavra coincide com a dinâmica do poema. O acúmulo de obras é agregado sobre um suporte comum; por outro lado, as próprias obras são “coladas”, submetidas ao recorte e à ressignificação como o papel que opera na colagem modernista. Todo trecho do poema pode ser lido sob o viés do acúmulo heterogêneo. Mesmo na abertura de *The Waste Land*, pode-se estender o reconhecimento da “paródia” chauceriana para a constatação de um acúmulo que oblitera a leitura de um universo coerente:

April is the cruelest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.  
Winter kept us warm, covering  
Earth in forgetful snow, feeding  
A little life with dried tubers<sup>87</sup>.

Os lilases brotam, mas de uma terra morta; a chuva primaveril rega raízes um tanto inativas. Abril é cruel; o inverno aquece. No entanto, a identificação do mês de abril com a primavera (como ocorre no hemisfério norte) não pode ser tão imediata: é a chuva que se vincula à primavera [*spring rain*]. Abril não é mais *necessariamente* o mês da primavera porque a função das estações está comprometida: a promessa de renovação vegetal não se cumpre, o inverno é bem vindo por proteger a terra morta com neve, fala-se em diversas estações ao longo da abertura sem que elas estejam vinculadas a uma época do ano específica. A “pequena vida” que permanece está começando ou

<sup>86</sup> DERRIDA, 2004, p. 21.

<sup>87</sup> “Abril é o mês mais cruel, fecundando/Lilases na terra morta, misturando/ Memória e desejo, agitando/ Raízes lentas com a chuva da primavera./ O inverno nos aqueceu, cobrindo/ Terra com neve esquecida, alimentando/ Uma vida mínima com tubérculos secos”.

está prestes a terminar? A presença das “*dull roots*” sintetiza a ambiguidade desse início: adjetivo de difícil tradução (justamente pela pluralidade de sentidos que carrega), pode significar “lento”, “opaco”, “escuro”, “amorfo”. A célebre abertura do poema apresenta, sob a fórmula de introdução chauceriana já corrompida, um circuito de renovação vegetal tão caótico que chegamos ao ponto de duvidar do que palavras simples como “verão” e “primavera” de fato significam. Na estrofe imediatamente seguinte, as pistas se embaralham ainda mais, as raízes misteriosas retornam: “What are the roots that clutch, what branches grow/ Out of this stony rubbish?”<sup>88</sup> Quais são as raízes da terra arrasada? Quais as origens?

What are the roots that clutch, what branches grow  
Out of this stony rubbish? Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats,  
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
And the dry stone no sound of water. Only,  
There is shadow under this red rock,  
(Come in under the shadow of this red rock),  
And I will show you something different from either  
Your shadow at morning striding behind you  
Or you shadow at evening rising to meet you;  
I will show you fear in a handful of dust<sup>89</sup>

Muitas são as imagens orgânicas desse fragmento, as quais se sobrepõem umas às outras tornando muito difícil compor uma paisagem coerente em termos visuais. Podemos nos perguntar qual a relação de “stony rubbish” com “heap of broken images”, que parecem ser quase a mesma coisa, mas não o são, como nos indicam os pronomes. “Stony rubbish”, ou melhor, “*this stony rubbish*” dá mostras de ser um entulho presente aos olhos da voz que fala nesse fragmento, ao passo que “*uma pilha de imagens quebradas*” é seu correlato em outro lugar, real ou imaginado, familiar somente ao interlocutor. O entulho está petrificado, mas é envolto por raízes e galhos, ao passo que a pilha que o interlocutor conhece é cercada por uma vida vegetal estéril. A imagem da primeira vai do petrificado ao orgânico (as raízes emergem *do* entulho), enquanto o

<sup>88</sup> “Quais são as raízes que agarram, quais galhos crescem/Desses dejetos petrificados?”

<sup>89</sup> “Quais são as raízes que agarram, quais galhos crescem/ Desses dejetos petrificados? Filho do homem, /Não podes dizer, ou supor, porque apenas conheces/ Uma pilha de imagens quebradas, onde o sol bate, /E a árvore morta não dá abrigo, o grilo nenhum consolo, /E a pedra seca nenhum som de água. Há /Apenas sombra sob essa rocha rubra./ (Venha para baixo da sombra dessa rocha rubra)/ E eu te mostrarei algo diferente da/ Tua sombra pela manhã alongando-se atrás de ti, ou de/ Tua sombra ao entardecer nascendo ao teu encontro;/Eu te mostrarei o medo em um punhado de pó”

meio natural que cerca a segunda vai de imagens orgânicas para a esterilidade: há uma árvore, mas ela está morta, há um grilo que não “consola” (o que podemos entender, sem empobrecer demais o trecho, como um grilo que não canta, que não dá sinais de vida por estar muito velho ou mesmo morto) e uma pedra que não jorra água. Essa pedra, que deveria dar “som de água”, também tem seu correlato oposto na “red rock” (novamente, “*this red rock*”) que produz somente uma sombra, para a qual a voz convida o interlocutor. Os pronomes, assim, nos ajudam na orientação dos lugares; no entanto, o lugar na *waste land* nunca é seguramente presente. Conforme esclarece Émile Benveniste, o pronome, a cada nova recorrência, inaugura uma instância no nível discursivo: “O essencial é, portanto, a relação entre o indicador (de pessoa, de tempo, de lugar, de objeto mostrado, etc) e a *presente* instância de discurso”<sup>90</sup>. O pronome demonstrativo, dessa forma, guarda uma afinidade maior com o pronome de primeira pessoa:

*Eu* só pode definir-se em termos de ‘locução’, não em termos de objetos, como um signo nominal [...] Instância única por definição, e válida somente na sua unicidade. Se percebo duas instâncias sucessivas de discurso contendo *eu*, proferidas pela mesma voz, nada ainda me assegura de que uma delas não seja um discurso referido, uma citação na qual *eu* seria imputável a um outro<sup>91</sup>

Essa dinâmica do pronome, para Benveniste um universal linguístico e um problema essencial da linguagem, é presente em todo o poema de Eliot. Cada novo *eu* inaugura uma nova instância cujos limites são desconhecidos. O correlato do pronome *eu* é o interlocutor *tu*: aqui o *eu* mostra o medo e o *tu* é “filho do homem”. A interlocução, já empregada por Eliot na abertura de *The Love Song of J Alfred Prufrock*, introduz a dinâmica dialógica do poema, enquanto o cenário permanece não desbravado, misterioso. Alegoricamente, podemos interpretar a luz que bate na pilha de imagens quebradas como uma metáfora tradicional do saber, oposta à sombra como metáfora, não menos comum, da ignorância. Em sentido literal, precisaríamos escancarar uma elipse possível e afirmar que todo o ambiente no entorno da “rocha vermelha” é noturno para assimilar a difícil imagem de duas pessoas à sombra de uma rocha, abaixo da qual não é possível enxergar nada. Mais uma vez, “manhã” e “entardecer” são palavras que aparecem desgastadas. Como é recorrente na *waste land*, elas funcionam no nível do diálogo prosaico, mas não encontram um referente. Abaixo da rocha vermelha, a rigor,

---

<sup>90</sup> BENVENISTE, 1976, p. 280.

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 278.

não há manhã ou entardecer, já que não há luz externa projetada em seu interior. A “sombra” absoluta da rocha vermelha oblitera a sombra que a figura do indivíduo produz quando está contra o sol.

Em sentido figurado, a sombra é também uma figuração do medo. A dissolução da sombra do indivíduo representa ainda uma dissolução da razão, junto com o esvaziamento das categorias “manhã” e “noite”, “dentro” e “fora”. A dissolução última é a da própria pedra, convertida em pó. Como afirma sugestivamente George Williamson, podemos entender todo o poema como uma sequência de diferentes configurações do medo, e esse trecho opera como uma espécie de promessa que se cumpre<sup>92</sup>. O convite para baixo da pedra é diametralmente oposto ao imaginário platônico: saímos das luzes para as trevas, do exterior para o interior, da visão das formas como são para a contemplação das sombras, do nível terreno para o subterrâneo. É pertinente indagar, mais do que constatar a inexatidão de qualquer saber (hipótese bastante recorrente na crítica eliotiana), se não há de fato nenhum saber que se produz ante a visão do medo. Essa questão, aparentemente marginal, torna-se central se quisermos tomar a pilha de imagens quebradas como uma parte pelo todo de *The Waste Land*. Essa estratégia de elencar uma parte que espelha o todo não é diferente daquela que outros críticos pensaram, além de ser, evidentemente, um procedimento comum na crítica de poesia. Franco Moretti elenca como central a imagem de Madame Sosóstris: “A mesa de Madame Sosóstris é o centro de *A terra desolada*”<sup>93</sup>; Jewel Brooker utiliza em certo momento o verso “Time to murder and create”<sup>94</sup>. Por mais que a imagem da pilha de imagens quebradas nos parece particularmente estimulante, isso não significa que ela seja definitivamente privilegiada.

Seria ir longe demais, e bastante impreciso, afirmar que esse ambiente noturno apaga as diferenças e oblitera qualquer sentido, mas o *chiaroscuro* da primeira seção começa a dar pistas de que, por assim dizer, no texto poético de Eliot todos os gatos são pardos: não há hierarquia entre Ofélia, Lil e Filomela, nem tampouco entre Tebas, Londres e Alexandria, ou entre Flebas e os marinheiros ingleses. A convivência na *waste land* não é pacífica, mas a relação entre todos esses elementos se dá sob o signo de uma tensão passivo-agressiva, que nunca chega a se converter em conflito escancarado. Embora diferentes manifestações de violência sejam representadas no

---

<sup>92</sup> WILLIAMSON, 1968.

<sup>93</sup> MORETTI, 2007, p. 262.

<sup>94</sup> BROOKER, 2009.

poema, nenhuma ofensa é levada adiante: a amiga invejosa é convidada para jantar, a datilógrafa não reage contra seu estuprador. É justamente nas fendas mais sinistras dos textos da tradição que *The Waste Land* se funda. Se estivermos de acordo com George Steiner, podemos ler nas concepções eliotianas de “cultura”, “tradição” e “clássico” uma propaganda de sua poética<sup>95</sup>, mas isso não se faz necessário para concluir que *The Waste Land* reaviva o que há de mais sombrio, por vezes implícito e marginal, nos textos aos quais se remete. A Filomela eliotiana já surge mutilada e enquanto pássaro não canta para ninguém; a versão de Tirésias é androginamente grotesca e mais do que nunca ele é um profeta do acontecido; Ofélia sequer é retratada, só se ouve um pálido eco de sua loucura.

Sugerimos anteriormente que na origem eliotiana a dor de uma perda está sempre fecundada na emergência do novo, porque não há estaca zero: os diferentes cenários vão se sobrepondo em *myse en abyme*. A estratégia do acúmulo, a qual sobrepõe plantas, animais, seres mitológicos e paisagens a princípio inconciliáveis é típica de uma poesia modificada pelo peso da retórica. Eliot revisita a técnica do acúmulo com menos peso nas alusões a animais e plantas, como era frequente na poesia medieval latina, optando por saturar seu poema com alusões a diferentes lugares da Europa ao mesmo tempo em que pesa no recurso da desorientação pela menção a cenários diferentes em um mesmo *frame*. A vida vegetal descrita no início é subterrânea, fala-se em raízes, em terra coberta por neve, em brotos que saem dessa mesma terra. A pancada de chuva é um banho de água fria no passeio ao Starnbergersee e ao Hofgarten. O verso “Summer surprised us, coming over the Starnbergersee” aparece de fato como um raio de luz ofuscando a lentidão das raízes, a secura dos tubérculos, a morte da terra. O poeta consegue, na própria forma do poema, dar a impressão que têm os personagens da *waste land*: o caleidoscópio de imagens gira rápido demais, o leitor se sente também arrancado do conforto dos brotos subterrâneos para os lampejos da memória de jardins, lagos e palácios exuberantes, preferindo antes a lentidão das raízes (acompanhada pelo ritmo lento dos três primeiros versos, carregados de gerúndios) do que a intensidade luminosa de vontades que não se cumprem, de lugares inacessíveis à experiência.

O excesso de elementos na *waste land* de Eliot é perverso, de uma forma que aparenta ser mais prevista que incidental. Se na tradição o acúmulo de referências era

---

<sup>95</sup> STEINER, 1988.

voltado para a construção de um exuberante cenário de paisagem ideal, de um idílio que o poeta podia buscar para se inspirar ou para descansar após a exaustiva atividade de escrita, em *The Waste Land* Eliot emprega a saturação para reconstruir a terra arrasada da lenda do Graal. Em princípio, o antigo mito do Rei Pescador, modificado pelo romance medieval, é a principal fonte de Eliot, à qual se subordinam todas as outras. Assim Ernst Robert Curtius resume a trajetória do mito:

Tudo está impregnado pela atmosfera de um culto à fecundidade em que se mesclam o religioso e o sexual. Vamos encontrá-lo na Idade Média apenas por alusões de alguns relatos romanescos do Graal. O jovem herói da lenda do Graal chega a uma terra erma, ressequida e sem vegetação. Seu soberano é o enfermiço rei pescador, que só pelo milagroso influxo do cálice de Graal se conserva com vida. Qual a sua enfermidade? Algumas versões a encobrem eufemisticamente, outras revelam-na: a perda da virilidade – logo, o mesmo significado que percebemos na mutilação do frígio Átis e no ferimento mortal de Adônis. A cura do rei-sacerdote salvará o país que decaía, pois na enfermidade do rei está a causa do estiolamento da terra. Parece que os antigos cultos da vegetação se fundiram, no fim da Antiguidade, com o simbolismo da Eucaristia, sobrevivendo, esotericamente, até a Idade Média<sup>96</sup>

A principal referência de Curtius é a mesma de Eliot: o sucinto livro de Jessie Weston, *From Ritual to Romance*. Na obra, Weston discute a polêmica origem do mito do Graal, com frequência vinculada às tradições celta e cristã. A autora, porém, reconhece nos mitos de fertilidade primitivos descritos por James Frazer uma possível origem da lenda, anterior às demais. Embora tenha sido bastante modificada ao longo dos séculos, a lenda do Graal reconfigurada no romance medieval ainda contém um elemento fundamental dos cultos primitivos: Percival substitui o rei enfraquecido, pois em sua debilidade está a causa da infertilidade da terra e da seca subsequente; a saúde do rei é indissociável da regulação do mundo orgânico. A imagem da terra devastada e sua configuração são do mais alto interesse para Weston:

De fato acredito que a ‘terra devastada’ é realmente o coração do nosso problema; uma correta apreciação de sua posição e de seu significado nos colocará em posse da pista que nos conduzirá com segurança pelos mais desconcertantes labirintos do conto plenamente desenvolvido<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> CURTIUS, 1996, p 160.

<sup>97</sup> “As a matter of fact I believe that the ‘Waste Land’ is really the very heart of our problem; a rightful appreciation of its position and significance will place us in possession of the clue which will lead us safely through the most bewildering mazes of the fully developed tale” (WESTON, 1993, p. 63-64)

É instigante supor o quanto esse fragmento – evidentemente não isolado do livro de Jessie Weston como um todo – pode ter sido inspirador para T. S. Eliot: ele também insere a tópica da terra arrasada no centro de sua atenção e reconfigura seus próprios “labirintos desconcertantes” em *The Waste Land*. Não há em seu poema a coincidência evidente entre a decadência da terra e a senilidade do rei, pois não há protagonismo. O rei pescador tem apenas duas rápidas aparições no poema. A primeira na terceira parte do poema, *The Fire Sermon*, a qual tem início com a visão do rio Tâmisia poluído:

The river's tent is broken: the last fingers of leaf  
Clutch and sink into the wet bank. The wind  
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.  
Sweet Thames, run softly, till I end my song.  
The river bears no empty bottles, sandwich papers,  
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends  
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.  
And their friends, the loitering heirs of city directors;  
Departed, have left no addresses.<sup>98</sup>

Nesse fragmento, novamente o verão é uma estação nociva e indesejada: as noites quentes atraem os parasitas magnatas da cidade, que poluem as margens do rio, expulsam as ninfas e partem sem deixar contato. As últimas folhas caem prematuramente: o eu-lírico faz um último apelo para que o rio Tâmisia corra devagar, até que ele termine seu canto. Há nesse trecho a mesma urgência que encontramos em *To His Coy Mistress*, poema revisitado nesse momento, sem porém o mesmo humor jocoso, sem as deslumbrantes imagens dos rubis à beira do Ganges e sem o desejado corpo da amada: o rio está poluído, as ninfas se foram. Marcando todas essas ausências há o vento, que passa pela terra sem que ninguém o ouça, e depois macabras rajadas frias que interrompem o canto do eu-lírico seguidas vezes (tanto o vento quanto as rajadas são reconfigurações do pressentimento de morte que também interrompe o eu-lírico de Andrew Marvell). Na *waste land*, o rei pescador se identifica, às margens de um canal:

A rat crept softly through the vegetation  
Dragging its slimy belly on the bank

<sup>98</sup> A tenda do rio se rompeu; os últimos dedos das folhas/Agarram-se e afundam nas margens úmidas. O vento/Cruza a terra escura, despercebido. As ninfas /se foram.  
Doce Tâmisia, corre suave, até que eu termine meu canto./O rio não suporta tais garrafas, papéis de sanduíche, lenços baratos,/Caixas de papelão, tocos de cigarros, ou qualquer /Outro resquício das noites de verão. As ninfas/se foram. /E seus amigos, esperando a herança dos donos da Cidade;/Se foram, sem deixar contato.

While I was fishing in the dull canal  
 On a winter evening round behind the gashouse  
 Musing upon the king my brother's wreck  
 And on the king my father's death before him.<sup>99</sup>

A decadência da terra e da família real é multiplicada: o rei pescador da *waste land* é o terceiro de uma linhagem decadente. Essa pluralidade coincide com a proliferação desordenada das referências. Não há nesse fragmento um cenário aquoso, mas ao menos três: o rio Tâmsa, o lago Lemman, e “*dull canal*” (retorna novamente o difícil adjetivo “*dull*”). O rio Tâmsa pode ser o rio poluído ou não; o eu-lírico pode também estar se referindo ao canal “monótono” no qual pescava em uma tarde de inverno, ou mesmo a uma quarta paisagem. O rio Tâmsa aparece como uma referência desgastada que compõe uma emulação pronta. A câmara dos mortos – pronunciada na seção anterior, “*A Game of Chess*”, nos versos “I think we are in rats’ alley/ Where the dead men lost their bones” – é que confirma a catástrofe: “White bodies naked on the low damp ground/ And bones cast in a little low dry garret/ Rattled by the rat’s foot only, year to year”. Típica de tempos difíceis, a vala comum é mais uma pilha sinistra na *waste land*: a queda dos reis, mencionada anteriormente, remete a uma ocasião mais solene, mas isso não ocorre; o grande contingente de cadáveres é enterrado nu, em uma vala seca, habitada por ratos. Alegoricamente, os mortos são como as vítimas da maldição da terra arrasada, cuja peste, em diversas versões do mito, também pune diretamente animais e humanos.

Trechos como esse remetem ao *topos* do *adynaton*, ou mundo às avessas, o qual enuncia a desordem presente. Assim Ernst Curtius define este *topos* emprestado da Antiguidade: “O quadro do antigo *adynaton* serve para censurar e lamentar os costumes da época; da seriação de *impossibilia* nasce o *topos* do ‘mundo às avessas’”<sup>100</sup>. Frequentemente, o conflito entre gerações foi expresso através desse *topos*, que mobiliza imagens hiperbólicas de posições invertidas: o homem puxa a carroça e o boi a conduz, por exemplo. Mesmo sem se referirem diretamente à tópica, muitos críticos trataram *The Waste Land* como um extenso *adynaton*, ao se referirem ao poema como um muro das lamentações de uma Europa decadente. Possivelmente, o próprio Eliot favoreceu essa leitura ao apontar seu decadente Tirésias como uma figura organizadora

<sup>99</sup> Um rato arrastou-se suavemente pela vegetação/Rastejando seu ventre pegajoso sobre as margens/Enquanto eu pescava em um monótono canal,/Numa tarde de inverno, atrás do gasômetro,/Lembrei o acidente do rei meu irmão/E a morte do rei meu pai antes dele.

<sup>100</sup> CURTIUS, 1996, p. 141.

do poema: no entanto, não há, mesmo no monólogo de Tirésias, a vigorosa revolta contra o estado de coisas que caracteriza o *adynaton*. A terrível imagem dos corpos amontoados, evocada pela voz que aparenta ser a do Rei Pescador, é logo em seguida interrompida pelas buzinas e motores que introduzem uma imagem bem mais assimilável: a do encontro entre Mrs. Porter e Sweeney. O ritmo dos versos se torna mais alegre, quase pueril: a primavera retoma seu valor positivo, a lua ilumina mãe e filha, que lavam os pés em “*soda water*”, última referência à água no parágrafo: a água que escapava do rio poluído, que, no lago Lemman, era banhada por lágrimas do eu-lírico, ou que enchia o monótono canal se converte agora em uma soda benéfica, higiênica e purificadora. Ao fim da terceira seção, há uma nova proliferação de imagens de água ainda mais fragmentárias: o rio sua óleo e alcatrão, navegações passam pela Ilha dos Cães e Elizabeth e Leicester remam com aparente tranquilidade. “Weialala leia/ Wallala leialala”: as velas coloridas disfarçam parte da poluição, o soar dos sinos abafa o crime de Elizabeth, mas o tom dos versos é quase ameno. “On Margate Sands/ I can connect/ Nothing with nothing”: as vozes não conseguem estabelecer conexões entre as partes, os bondes não se conectam à ruína, as unhas quebradiças não completam uma imagem da miséria do povo. “I made no comment. What should I resent?” afirma uma voz ao fim da terceira seção.

Ocorre que, se estivermos de acordo que a voz do Rei Pescador, de Tirésias ou qualquer outra, enuncia de forma definitiva o mundo às avessas no poema, corremos o risco de tratar todo o resto do texto poético como um amontoado de fragmentos aleatórios e facilmente substituíveis que apenas serve para dar corpo à lamentação. Esse modo de tratar o poema de Eliot não está distante de uma linguagem afinada ao fetichismo tal como descrita por Giorgio Agamben: “Precisamente por ser negação e sinal de uma ausência, o fetiche não é um *unicum* irrepetível, mas, pelo contrário, é algo substituível ao infinito, sem que nenhuma das suas sucessivas encarnações possa algum dia esgotar completamente o nada de que é a cifra”<sup>101</sup>. Interessa a Agamben a tensão de um desejo que é sempre presença e ausência, a ponto de, no extremo da fantasia fetichista, chegar-se ao vazio que não é ausência, mas, antes, um objeto fantasmático. Embora o mecanismo de *The Waste Land* seja passível de dedução, não nos parece que os fragmentos do poema possam ser substituíveis *ad infinitum*. Eliot não fetichiza o excerto, mas antes dissolve seus elementos em uma rede de tensões estabelecida pelo

---

<sup>101</sup> AGAMBEN, 2007, p. 62.



Como é frequente nesse poema, os pronomes orientam as referências. “Here is no water”, localiza a voz: está-se nas secas montanhas. A elipse, bastante coloquial, reforça a ausência de água e aponta para a ambiguidade do pronome “there”, existencial e demonstrativo: “Here [there] is no water”; “aqui nenhuma água” é mais seguro, nessa fala urgente que opera como um pedido de socorro, do que a possível (embora muito improvável) confusão entre “lá”/ “há”. O movimento do discurso é tão sinuoso quanto a atividade de percorrer a estrada tortuosa da montanha em busca de algo que não há lá. A tópica do acúmulo é empregada aqui da forma mais ambígua possível: ela organiza elementos que estão e não estão nas montanhas, os quais são desejados e rechaçados em simultâneo. Caso houvesse água, seria possível “beber”, “parar”, “pensar”; no entanto, a voz encerra esse fragmento clamando pelo “som de água” somente, para abafar o canto da cigarra e o rufar da grama seca. O desejo de água vai tornando-a progressivamente mais “pesada”, impositiva do que a própria montanha (“But sound of water *over* a rock”), a qual é quase engolida pelos pinheiros, pelo som imaginário da água e pelo canto do eremita. A crueldade do mês de abril e da chuva da primavera [*spring*] se confirma na torturante ausência de uma fonte de água [*spring*] nas montanhas. O alerta de Madame Sosostris adquire no fim do poema uma ambiguidade oracular: a “morte por água” se configura também como a morte de sede.

É nesse cenário que o Rei Pescador faz sua última e definitiva aparição: “I sat upon the shore/ Fishing, with the arid plain behind me/ Shall I at least set my lands in order?” O Rei Pescador do romance medieval não precisa fazer essa pergunta; é seu dever deixar as terras em ordem, ou ao menos permitir que um substituto o faça. No poema de Eliot, no entanto, ele está literal e figurativamente de costas para a planície árida. Ao contrário do que ocorre no mito, ele ignora e é ignorado: as vozes errantes não fazem menção a ele ou a qualquer outra instância reguladora. O poema não se encerra com o foco sobre o Rei. Há mais uma saturação de idiomas diversos (francês, italiano,

---

paciência//Aqui não tem água mas só rocha/ Rocha e não água e a estrada arenosa/A estrada tortuosa sobre as montanhas/Que são montanhas de rocha sem água/Se tivesse água íamos parar e beber/Entre as rochas não se pode parar nem beber/O suor é seco e os pés estão na areia/Se tivesse só água entre as rochas/Boca morta montanhosa de dentes cariados que não pode cuspir/Aqui não se pode nem parar nem deitar nem sentar/Não tem nem silêncio nas montanhas/Mas trovão seco e estéril sem chuva/Não tem nem solidão nas montanhas/Mas caras ranzinzas que rosnam e riem/Nas portas de casas de barro fissuradas//Se tivesse água//E não rocha/Se tivesse rocha/E também água/E água/Uma nascente/Uma poça entre a rocha/Se tivesse só o som da água/Não a cigarra/E a grama seca cantando/Mas som de água sobre a rocha/Onde o sapo eremita canta nos pinheiros/Drip drop drip drop drop drop drop/Mas não tem água

sânscrito), a Ponte de Londres está caindo. Em seguida, há uma nova imagem de pilha: “These fragments I have shored against my ruins”. Combinada aos mantras, essa imagem compõe um encerramento com frequência lido em uma chave positiva: “Shantih shantih shantih”, na livre tradução de Eliot, significa “a paz que transcende a compreensão”. É curioso que Eliot tenha decidido traduzir esse encerramento nas notas: nenhuma das outras nove passagens coladas em seu idioma original mereceram tamanha atenção. Há uma distribuição prevista das citações em língua estrangeira, mais recorrentes na primeira e na última seção. Não há fragmentos de língua estrangeira na terceira e quarta seções.

Traduzir o encerramento não é uma opção fortuita: ela dá sentido à configuração do poema ao chamar a atenção para o significado em si, para uma mensagem passível de tradução. Há aqui uma afinidade eletiva com o comentário de Jacques Derrida sobre a ambiguidade da nomeação no mito da Torre de Babel. A ambição dos filhos de Sem não foi somente a de alcançar o “altíssimo”: como se lê no livro do Gênesis, o projeto de construir uma torre envolvia também a criação de um novo “nome”. “Inversamente, quando Deus lhes impõe e opõe seu nome, ele rompe a transparência racional, mas interrompe também a violência colonial ou o imperialismo linguístico”<sup>104</sup>. O nome “Babel” dramatiza esse conflito. A dívida que se estabelece a partir da ruptura divina é a tradução em si, mas “Babel” é um nome que carrega a urgência de ser traduzido ao mesmo tempo em que se coloca, na condição de nome próprio, em uma zona fora do sistema linguístico (movimento que Derrida resume como “performance babélica”). O significado de “Shantih” precisa de tradução para operar no nível da decodificação, o que aparentemente acaba por sabotar o próprio mantra, que promete a paz para além da compreensão. Nesse sentido, o encerramento de *The Waste Land* encena simultaneamente, mais uma vez, o peso do desejo e a renúncia de uma vontade – “*memory and desire*”. No entanto, não há sabotagem do mantra, enunciado performativo, se entendermos que a compreensão inicial é uma etapa fundamental da transcendência, que “ir além” pressupõe um estado de limitação inicial, que a palavra é necessária para que todo esse processo tenha começo.

A divisão do poema em cinco partes irregulares começa a indicar que qualquer forma de dividi-lo, por mais motivada que seja, tem um componente de arbitrariedade e nunca pode ser definitiva. O agregado fragmentário de *The Waste Land* é um

---

<sup>104</sup> DERRIDA, 2006, p. 25.

microcosmo do que Friedrich Schlegel reconhecera e indicara no célebre fragmento vinte e quatro do *Aethanaum*: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir”<sup>105</sup>. O fragmento, assim, enquanto unidade possível em uma camada de leitura, não isola as partes do poema sob as dicotomias de “tradição” e “modernidade”, “elevado” e “prosaico” etc, pois a fragmentação do literário não deve ser interpretada constantemente como sintoma de uma decadência que se quer reverter, o que transformaria o poema em uma arca de Noé mal sucedida, mas como etapa necessária da formação crítica. Provavelmente, o legado de *The Waste Land* seja a encenação dessa fragmentação em mão dupla, que é próprio movimento da consciência histórica moderna.

Esse entendimento da consciência histórica é recorrente nos ensaios de Eliot: a ideia de que o poeta trabalha com o “material” disponível, com o que está “à mão”, com questões dadas em seu tempo; o “método mítico” pensado por ele 1923 guarda importantes semelhanças com o que, em 1962, Claude Lévi-Strauss entenderia por *bricolage*, atividade que constitui o conhecimento primitivo. No francês antigo, o verbo *bricoler* designava movimentos incidentais, geralmente condicionados pela inércia; na linguagem moderna, o *bricoleur* é aquele que realiza trabalhos manuais – no nível do artesanato ou do improviso.

O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores<sup>106</sup>

Assim como o poeta, segundo Eliot, deve conhecer o material que está disponível – e, como está claro, tal material se refere tanto à tradição literária “conquistada” quanto aos recursos e possibilidades individuais – o *bricoleur* deve inventariar seu material: “ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele,

<sup>105</sup> SCHLEGEL, 1997, p. 51.

<sup>106</sup> LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 34

para listar, antes de escolher, entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado”<sup>107</sup>.

Para Lévi-Strauss, no entanto, o artista está a meio caminho entre a ciência e a *bricolage*, “pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento”<sup>108</sup>. Que conhecimento o objeto artístico produz? No caso de *The Waste Land* – e mesmo de *Ulysses* – a *bricolage* mobiliza o “material” (que agrega o mito, os fragmentos de textos literários e as referências à Europa moderna) ao nível de “descoberta científica” como afirmara Eliot. *The Waste Land* funda, a partir das obras de Frazer e Weston – hoje indiscutivelmente datadas no que se refere às suas contribuições à ciência – uma encenação da produção de sentido no nível discursivo. O estruturalismo, como afirma Jacques Derrida, opera uma mudança radical no pensamento sobre a linguagem, pois

na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra –, isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação<sup>109</sup>.

E, como observa Derrida, Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* prossegue suas reflexões sobre o discurso das ciências humanas através da figura do *bricoleur*. Por meio da *bricolage*, atividade intelectual e mitopética, Lévi-Strauss investiga seu próprio discurso<sup>110</sup>. Assim, a *bricolage*, na condição de articulação de materiais pré-constrangidos, abarcaria também o discurso crítico e metalinguístico. O “método” de *The Waste Land*, com frequência resumido como “colagem”, é afinado com a *bricolage*: a paisagem é montada sobre fragmentos e escombros de uma linguagem autorreflexiva e consciente do caráter “pré-constrangido” do signo, a qual antes convida do que intimida a alteridade do significado. A *waste land*, nesse sentido, não é terra “inútil” do inaproveitável – um dos sentidos de *waste*, que pode também significar terra devastada, gasta, arrasada –, mas de cujas funções estão temporariamente em suspenso para depois aparecerem de outro modo, imprevisto.

---

<sup>107</sup> Ibid, p. 35.

<sup>108</sup> Ibid, p. 39.

<sup>109</sup> DERRIDA, 2011, p. 409 – 410.

<sup>110</sup> Ibid, p. 417.

### **A collage da terra arrasada**

Sobre uma folha amarelada, um poema convencionalmente datilografado. Apenas o título, em caixa alta, chama a atenção para seu formato: está acima da margem. Está inclinado, mostrando que foi inserido depois que todo o resto fora batido: “HE DO THE POLICE IN DIFFERENT VOICES, Part I”. Sobre as letras batidas à máquina, diversos traços à caneta. Estrofes inteiras são atacadas por um traço transversal. Apenas na página seguinte alguns versos sobrevivem, são grifados e até circulados pela tinta tirânica. Ocasionalmente, comentários feitos à mão aparecem ao lado direito, branco, do papel.

O manuscrito de *The Waste Land* registra e encena a construção da mais célebre colagem poética de língua inglesa por seu autor, T. S. Eliot, e seu editor, Ezra Pound (fig 1). A publicação fac-símile desse precioso documento em 1971 confirmou a extensa importância de Pound na elaboração do poema tal como o público leitor conhecera cinco décadas antes. No exterior da pluralidade de vozes encontrada na *waste land*, a presença de Ezra Pound aponta para um diálogo real, não apenas retórico ou simulado, que subsiste a feitura do poema. Na véspera do natal de 1921, Ezra Pound escreve de Paris uma carta repleta de máximas, contendo sua impressão já de uma segunda versão do texto poético.

#### 24 Saturnus An I

Caro mio:

Melhorou MUITO. Eu acho que seu instinto havia te conduzido a colocar as superficialidades restantes no fim. Eu acho que era melhor você deixar elas abolir elas todas ou no momento.

Se você deve manter elas coloque elas no começo antes de Abril é o mês mais cruel. O POEMA termina com o Shantih, shantih,shantih.

Um teste é ver se qualquer coisa iria ficar faltando se os três últimos fossem omitidos. Eu não acho que iria.

A canção tem só dois versos que você pode usar no corpo do poema. As outras duas, pelo menos a primeira, não avança as coisas anteriores. E mesmo a sovegna não se sustenta com o resto, que se sustenta.

(E também, pro seu horror provavelmente, lê em voz alta muito bem. Articulado esse OOOOOOze).

Eu duvido que Conrad tenha peso o bastante para sustentar a citação.

A coisa agora vai de Abril... até shantih sem pausa. São 19 páginas, e vamos reconhecer, o poema mais comprido da língua inglesa. Não tente quebrar todos os recordes prolongando por mais três páginas.

[...]

Complimenti, cadela. Estou arrebatado pelos sete ciúmes, e cogitando uma desculpa para sempre exalar minhas secreções deformativas em minhas próprias coisas, e nunca conseguir uma linha limite. Eu entro em nácar e objets d'art. Eu vou perder o temperamento, blasfemar Flaubert, mentir como um bosta e dizer “Arte dev embelezar o umbelicus”

[...]

É afinal de contas um ótttttimo período littttterário

Obrigado pelo Aggymemnon.<sup>111</sup>

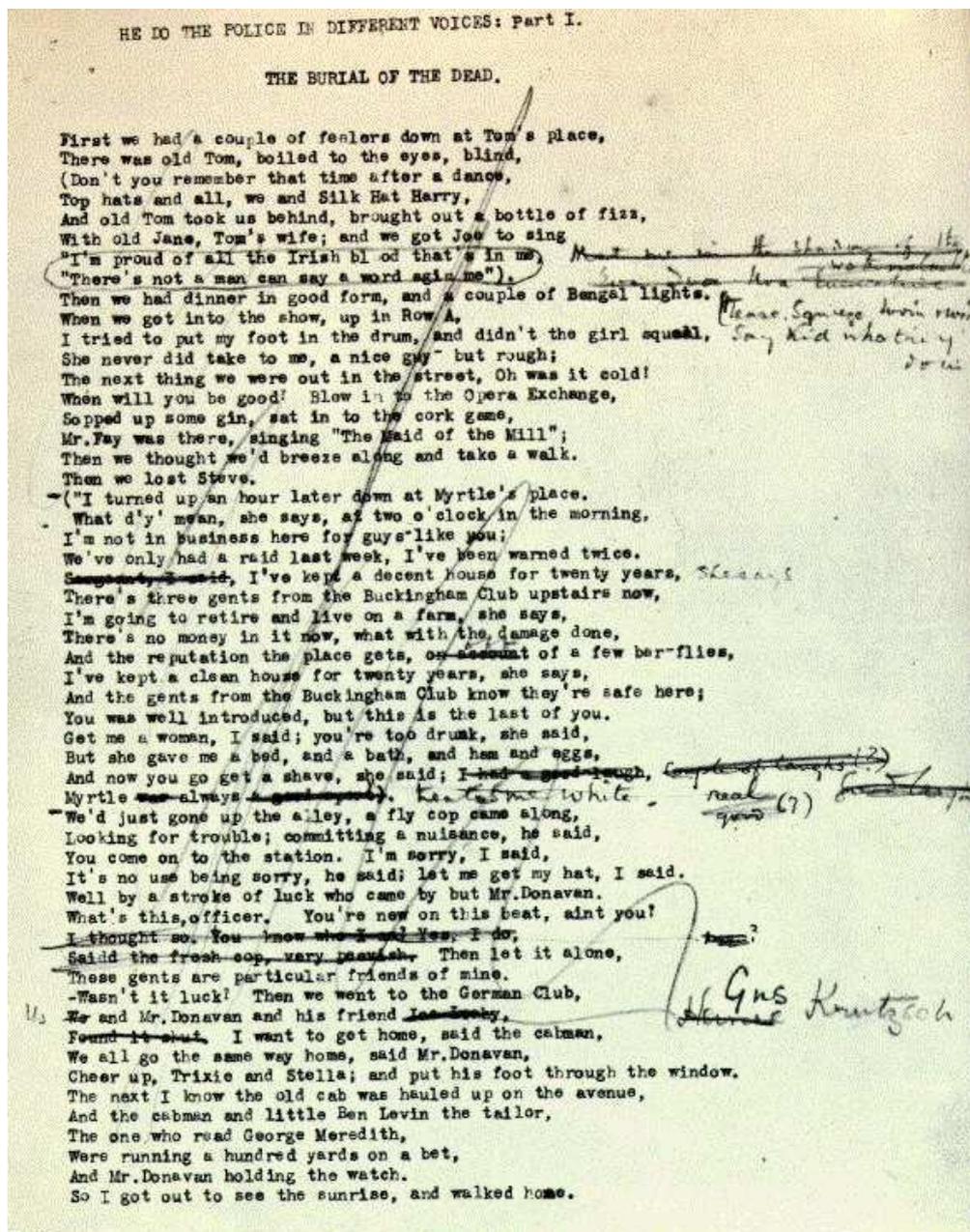
Sempre com humor, Pound faz elogios e comentários sobre o poema, os quais são, com frequência, retomados e discutidos pela crítica eliotiana: a sugestão de descartar Conrad da epígrafe, sua visão de como o poema deveria começar e terminar, a tirada espirituosa sobre a extensão do texto. A esses comentários Eliot responderia com gratidão e concordância integral (“Críticas aceitas plenamente até agora, obrigado”<sup>112</sup>) e incluiria também novas inquietações, agora mais pontuais. A correspondência de ambos documenta, por um lado, um jovem Eliot bastante devedor de Pound; por outro registra também um maduro Pound estupefato diante da leitura do poema. Embora seja indiscutivelmente instigante e do máximo interesse para o crítico de *The Waste Land*, a interlocução entre Pound e Eliot é interpretada de diferentes maneiras pela crítica. Críticos mais entusiastas da edição poundiana creditam a Pound o título de co-autor do poema. Embora os manuscritos mostrem que Eliot também estava editando o poema por conta própria – pois ele mesmo eliminou passagens não apontadas por Pound e manteve versos que ele aconselhou descartar<sup>113</sup> – é comum a afirmação de que Eliot, por sua saúde fragilizada, dependia muito de Pound e possivelmente não teria conseguido dar

<sup>111</sup>“ 24 Saturnus An I //Caro mio://MUCH improved. I think your instinct had led you to put the remaining superfluties at the end. I think you had better leave 'em, abolish 'em altogether or for the present.//If you must keep 'em, put 'em at the beginning before the April cruelest month. The POEM ends with the Shantih, shantih, shantih.//One test is whether anything wd. be lacking if the last three were omitted. I don't think it would.//The song has only two lines which you can use in the body of the poem. The other two, at least the first, does not advance on earlier stuff. And even the sovegna doesnt hold with the rest; which does hold.// (It also, to yr. horror probably, reads aloud very well. Mouthing out his OOOOOze.)/ I doubt if Conrad is weighty enough to stand the citation.// The thing now runs from April... to shantih without break. That is 19 pages, and let us say the longest poem in the English langwidge. Dont try to bust all records by prolonging in three pages further.[...] Complimenti, you bitch. I am wracked by the seven jealousies, and cogitating an excuse for always exuding my deformative secretions in my own stuff, and never getting an outline. I go into nacre and objets d'art. Some day I shall lose my temper, blaspheme Flaubert, lie like a shit-arse and say “Art shd. embellish the umbelicus” [...] It is after all a grrrreat littttterary period/ Thanks for the Aggymemnon” (ELIOT, 1988, p. 497).

<sup>112</sup> “Criticisms accepted so far as understood, with thanks”.Ibid, p. 504

<sup>113</sup> A crítica raramente destaca esse ponto, mas Vivienne Eliot – frequentemente retratada apenas como uma mulher doente e difícil – também fez edições importantes nos manuscritos. Algumas de suas sugestões foram mantidas na última versão.

forma ao poema sozinho. Richard Ellmann resume assim seu ponto de vista: “Essencialmente, Pound fez por Eliot o que Eliot não pôde fazer por si próprio”<sup>114</sup>.



(fig 1)

O *complimenti* de Pound reforça o argumento da necessidade de sua presença: o elogio que faz a Eliot não deixa de ser também um elogio a si próprio: “Ezra realizou a Operação cesárea”<sup>115</sup>. Eliot gosta tanto da imagem que chega a dizer em sua resposta que gostaria de utilizá-la no princípio do poema; Ezra o autoriza a fazê-lo, mas, como se

<sup>114</sup> “Essentially Pound could do for Eliot what Eliot could not do for himself” (ELLMANN In BLOOM, 1985, p. 76).

<sup>115</sup> “Ezra performed the caesarean Operation” (ELIOT, 1988, p. 497).

sabe, ela nunca foi incluída. Pound se define como o obstetra do poema, e o “parto” de *The Waste Land* não foi, por assim dizer, “natural”: a imagem da operação cesárea, cara a Eliot e Pound, aponta para uma intervenção cirúrgica emergencial, sem a qual poderia ter ocorrido um desastre generalizado. É evidente que no pano de fundo dessa conversa está a profunda crise de saúde mental que Eliot atravessara meses antes, mas a imagem da cesárea é também valiosa para pensarmos o esforço coletivo que envolveu o processo da concepção de *The Waste Land* até sua configuração final.

As especulações em torno da presença de Pound, e sobre qual poema *The Waste Land* teria sido sem sua interferência, são reforçadas entres os críticos porque só há registros vagos do projeto inicial de Eliot antes da intervenção de Pound. Eliot trabalharia ativamente no poema pouco mais de um ano antes de sua primeira publicação, mas alguns críticos, como Richard Ellmann acreditam que ele teria iniciado sua escrita muito antes: “Tem-se acreditado que Eliot escreveu *The Waste Land* na Suíça enquanto se recuperava de um colapso. Porém muito da obra foi escrito anteriormente, um pouco em 1914 e um pouco, se acreditarmos em Conrad Aiken, até mesmo antes”<sup>116</sup>. As cartas a outros de seus amigos, já em 1922, apenas mencionam a referência à sua crise de nervos no poema além de sua admirável extensão. “Estou tentando terminar um poema – em torno de 800 ou 1000 versos. *Je ne sais pas si ça tient* [Não sei se se sustenta]”, escreveria ao amigo Sydney Waterlow<sup>117</sup>. A ironia de Pound sobre o excesso de material se aplica sobretudo ao primeiro manuscrito, que de fato continha o dobro de versos da versão definitiva. Eliot havia incluído em seu projeto tantas outras figuras que chegou a ter dúvidas sobre a permanência de passagens que se tornariam cruciais na forma final do poema, como por exemplo a morte de Flebas<sup>118</sup>. Pound responderia aconselhando veementemente a permanência de Flebas, “parte integral do poema”: “Eu aconselho SIM manter Flebas. Na verdade eu mais q aconselho. Flebas é uma parte integral do poema; o baralho de cartas o introduz, o afogado marinheiro fení., e ele é ABSlouuutamente necessário onde está. Deve ficar”

119

<sup>116</sup> “It has been thought that Eliot wrote *The Waste Land* in Switzerland while recovering from a breakdown. But much of it was written earlier, some in 1914 and some, if Conrad Aiken is to be believed, even before” ELLMANN In BLOOM, 1985, p. 74.

<sup>117</sup> “I am trying to finish a poem – about 800 or 1000 lines. *Je ne sais pas si ça tient*.”Ibid, p. 495.

<sup>118</sup> Ibid, p. 504.

<sup>119</sup> “I DO advise keeping Phlebas. In fact I more’n advise. Phlebas is an integral part of the poem; the card pack introduces him, the drowned phoen. sailor, and he is needed ABSolootly where he is. Must stay in” Ibid, p. 505.

As inquietações de Eliot frente à exaustiva tarefa de organizar o material poético que tinha em mãos, as quais o levariam a duvidar das melhores passagens que produziu, dão pistas da experimentação que atravessa a construção de *The Waste Land*: a ausência de um projeto prévio não aponta para uma fraqueza em sua concepção, mas antes para um *work in progress* que não esconde sua hesitação. Ao invés, esta atravessa o próprio tecido fragmentário do texto poético. Essa longa experimentação, que mobiliza menos a aplicação rigorosa de um método previsto que um duro exercício de tentativa e erro, começa a indicar, para além da constatação evidente da combinação heterogênea de fragmentos das mais diversas procedências, as ressonâncias de *The Waste Land* com a colagem modernista. A influência de Pound na construção do poema é tão destacada pela crítica porque seu papel aqui nos remete às categorias de “energia”, “dinâmica” e “vórtex”, abundantes em seus poemas e também em seus ensaios. A especulação sobre diferentes possibilidades do que o poema poderia ter sido pode ser deixada em suspenso se pensarmos, com o apoio nas imagens poundianas da cesárea e do vórtex, o vínculo necessário entre Eliot e Pound, o qual se desdobra nas cartas em outras imagens paternas<sup>120</sup>, como um elo que personifica duas forças diversas e mutuamente dependentes que encontramos no interior do poema: aquela força centrípeta que quer atrair para seu interior a maior quantidade possível de referências (Eliot) e o vetor de que atua no sentido da progressão em linha reta, o qual organiza a trajetória do texto (Pound).

Quais as implicações de pensar *The Waste Land* enquanto colagem? Quais são as tensões que a colagem estabelece? Marjorie Perloff, em seu livro *O momento futurista*, discute, embora infelizmente apenas em uma nota de rodapé, a difícil questão de transpor um vocabulário inicialmente restrito às artes visuais para a literatura. Partindo da obra *Art of Assemblage* de William C. Seitz, ela explora os conceitos de *collage*, *montage* e *assemblage*. Esta última abarcaria todas as técnicas de “junção de partes e de pedaços”, definição que Perloff encara com desconfiança, “porque qualquer poema ou romance poderia ser chamado de *assemblage* no sentido de partes e de pedaços”<sup>121</sup>. Já a *collage* e a *montage*, por vezes definidos de forma imprecisa, são, para Perloff “os dois lados de uma mesma moeda, tendo em vista que o processo artístico envolvido é realmente o mesmo”<sup>122</sup>. O conceito de colagem será, a ela, o mais caro

<sup>120</sup> Pound se refere a Eliot como “filho dileto”. Ibid.

<sup>121</sup> PERLOFF, 1993, p. 99.

<sup>122</sup> Ibid, p. 100.

entre os três; ela define ainda de forma similar a colagem em pintura e em poesia: “É central para a colagem a recusa em suprimir a alteridade de elementos temporariamente unidos na sua estrutura”<sup>123</sup>. Segundo Perloff, a colagem poética, mais um legado futurista, é a revolução mais decisiva, aquela que altera de forma mais radical o entendimento do espaço poético, sabotando o entendimento do poema enquanto “objeto”. Seja em Picasso ou em Blaise Cendrars, em Apollinaire ou Gino Severini, a colagem subverte o princípio de composição e representação, “pois cada elemento na colagem tem uma função dual: refere-se a uma realidade externa, ainda que o seu impulso composicional seja o de socavar a própria referencialidade que parece afirmar”<sup>124</sup>. É o caso do jornal, que, recortado, corrompido e inserido no interior da colagem, é ao mesmo tempo, ainda, jornal e, logo, uma outra figura designada pelo recorte e pela sobreposição. A *waste land* foi, em uma de suas versões iniciais, introduzida por uma referência explícita ao jornal. As “diferentes vozes” dramatizadas por um “ele” no título provisório “He do the Police in different voices” são uma citação de Charles Dickens. O órfão Sloppy lê o jornal para Sra. Higden, a semi-analfabeta senhora que dele cuida: “Talvez você não imagine, mas Sloppy é um belo leitor de jornal. Ele lê a seção policial com vozes diferentes”<sup>125</sup>. Assim o garoto entretém a velha senhora, incapaz de ler outra coisa que não alguns fragmentos da Bíblia.

O tratamento banal da seção policial – também presente no começo provisório de *The Waste Land*, no qual se narra um encontro trivial –, transformada quase que em *faits-divers* ou em uma versão arcaica da radio-novela, está em consonância com a violência da *waste land*, sempre *en passant*. Como esclarece Rosalind Krauss, o inchaço dessa seção de crimes, acidentes e outras variedades no começo do século XX se tornou uma espécie de prenúncio dos quinze minutos de fama perpetrados pela televisão. André Gide tomara essa euforia coletiva como ponto de partida de seu romance sobre uma gangue falsificadora de moedas. Os *faits-divers* são já – e os artistas da época o perceberam com lucidez – uma narrativa falsificadora, pois se apropriam da forma romanesca reduzida para tornar vigoroso um acontecimento que, se contado de outra forma, provavelmente não teria qualquer relevância<sup>126</sup>. A partir de alguns *faits-divers* reais, Gide desenvolve a base ficcional de *Os moedeiros falsos*, que mobiliza menos

---

<sup>123</sup> Ibid, p. 22.

<sup>124</sup> Ibid, p. 104.

<sup>125</sup> “You mightn’t think it, but Sloppy is a beautiful reader of a newspaper. He do the Police in different voices” (DICKENS, 2001, p. 321).

<sup>126</sup> FÉNEON In KRAUSS, 2006, p. 28.

uma autoironia em relação à narrativa banal dos jornais do que uma reflexão mais ampla sobre a representação do valor na Europa pré-guerra (na qual ainda circulava a moeda de ouro) e também no pós-guerra (quando a moeda de ouro cai em desuso e surge o papel monetário):

O nó temporal da estrutura temporal de *Os moedeiros falsos* é, assim, o de que a fraude que interessa ao seu autor, embora simbolizada por uma moeda de ouro falsa, é na verdade resultado de um sistema monetário no qual o ouro agora já não tem nenhum papel e no seu lugar o que circula são símbolos abstratos não resgatáveis por nenhum valor concreto. Se pensarmos no próprio modernismo estético como cortando a ligação entre uma representação (em palavras ou imagens) e seu referente na realidade, de forma que os signos circulam agora por um campo abstrato de relações, vemos que há uma estranha convergência cronológica entre o surgimento do dinheiro simbólico inconversível da economia do pós-guerra e o nascimento do símbolo estético não-referencial<sup>127</sup>

Como aponta Krauss, a moeda falsa enquanto símbolo é paradoxal: no instante em que se configura como fraude no sistema monetário ela tem seu valor estético assegurado, “pois o que atinge a pureza abstrata, não-referencial, auto-sustentadora, da obra de arte modernista é o cristal transparente sob a douradura”<sup>128</sup>. No romance de Gide, é a circulação excessiva da moeda falsa que revela inevitavelmente a fraude: a fina camada de ouro não resiste ao constante contato manual e assim seu material “verdadeiro”, o vidro, acaba sendo mostrado. Na colagem poética, os signos estão sob a mesma tensão da moeda falsa: são mobilizados em seu caráter referencial, mas sua incorporação a um todo, por assim dizer, sequestra o excerto de sua função anterior, tornando-o, à primeira vista, integrado ao sistema do novo texto. A “fraude” da colagem, no entanto, está sempre suscetível a ser desmascarada: do contrário, não se configuraria enquanto produção propositalmente heterogênea.

É curioso que Eliot tenha dito, algum tempo depois da publicação de *The Waste Land*, que a inserção das “Notas sobre *The Waste Land*” ao fim do texto poético, desde sua primeira edição em livro, o livraria da acusação de “plagiário”<sup>129</sup>. Após a edição da correspondência de Eliot, tornou-se claro que era seu desejo publicar as notas em livro meses antes da publicação em revistas, muito embora o próprio Eliot tenha mostrado arrependimento por essa decisão alguns anos mais tarde. Vista sob formas muito

---

<sup>127</sup> KRAUSS, 2006, p. 30.

<sup>128</sup> Ibid, p. 30.

<sup>129</sup> ELIOT apud RAINEY 2005.

distintas pela crítica – ora como guia fundamental de leitura, ora como anexo dispensável<sup>130</sup> – a presença das notas não soluciona a dinâmica do “plágio”, não apenas porque alguns fragmentos ambivalentes prescindem de notas, mas também porque muitas notas são tão misteriosas quanto algumas passagens de *The Waste Land*. Embora as divergências no tratamento das notas permaneçam, parece cada vez mais evidente que sua presença não é por si só elucidativa. Para além de sua própria concepção, em um texto que explora de tantas maneiras a proliferação de sentidos, o caráter impreciso das notas deve ser levado em conta. Algumas têm aparência de desleixo – “Não estou familiarizado com a composição exata do baralho de Tarô”; “Os versos a seguir foram estimulados pelo relato de uma expedição à Antártica (Esqueci-me qual, mas acho que uma de Shackleton)” –, outras apenas mencionam o autor e a obra citada na língua original, como em um texto acadêmico. André Cechinel, que dedicou uma tese ao tema, resume assim a ambiguidade das notas:

As “Notas sobre *The Waste Land*” ampliam as vias de acesso à obra de tal modo que, nessa relação parasitária, já não sabemos se são as notas que alimentam os versos, ou os versos que alimentam as notas, isto é, perdemos de vista as próprias fronteiras do objeto de leitura. Nada é simplesmente dado; tudo requer explicação: os versos, as notas, os livros mencionados etc<sup>131</sup>.

Desse modo, o vínculo entre *The Waste Land* e as obras a que se refere – assegurado tanto pelas “Notas” quanto pela “circulação” do poema no universo da crítica – não se dá por meio da “citação”. Nesse sentido, uma observação com a da nota 46 “Não estou familiarizado com a constituição exata do baralho de Tarô, do qual eu obviamente parti para atender minhas próprias conveniências”<sup>132</sup>, pode ser estendida a diversas outras passagens do poema: não há exatidão entre o objeto e sua representação, ou entre o que se poderia chamar de uma representação inicial e sua versão na *waste land*. Todo signo no poema configura, paradoxalmente, uma promessa e uma recusa do vínculo com essas representações prévias. A chamada “colagem” do poema, nesse sentido, opera enquanto ponto de partida: a ambiguidade das imagens poéticas e das notas complica a compreensão do que é o corpo do poema, convidando o leitor a refletir sobre o espaço de forma mais ampla. A abertura da segunda seção, *A game of chess*, é um dos

---

<sup>130</sup> Ver RAINEY In BUSH, 2009.

<sup>131</sup> CECHINEL, 2011, p. 27

<sup>132</sup> “I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own conveniences” ELIOT, 1980, p. 51.

fragmentos que mais evidencia a dinâmica do acúmulo. Há nela uma descrição de um palácio riquíssimo por meio de um vertiginoso jogo de espelhos. O acúmulo de objetos de valor chega a um ponto de saturação que dificulta o inventário e, mais importante, a compreensão do suntuoso aposento como um todo coerente.

The Chair she sat in, like a burnished throne,  
 Glowed on the marble, where the glass  
 Held up by standards wrought with fruited vines  
 From which a golden Cupidon peeped out  
 (Another hid his eyes behind his wing)  
 Doubled the flames of sevenbranched candelabra  
 Reflecting light upon the table as  
 The glitter of her jewels rose to meet it,  
 From satin cases poured in rich profusion;  
 In vials of ivory and coloured glass  
 Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,  
 Unguent, powdered, or liquid—troubled, confused  
 And drowned the sense in odours; stirred by the air  
 That freshened from the window, these ascended  
 In fattening the prolonged candle-flames,  
 Flung their smoke into the laquearia,  
 Stirring the pattern on the coffered ceiling.  
 Huge sea-wood fed with copper  
 Burned green and orange, framed by the coloured stone,  
 In which sad light a carvéd dolphin swam.  
 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 ears.  
 And other withered stumps of time  
 Were told upon the walls; staring forms  
 Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.  
 Footsteps shuffled on the stair.  
 Under the firelight, under the brush, her hair  
 Spread out in fiery points

Glowed into words, then would be savagely still<sup>133</sup>.

Essa passagem, embora muito estática e descritiva, é, como dissemos, particularmente obscura. Há aqui uma outra configuração possível da pilhagem em *The Waste Land*: a lógica do acúmulo agrega joias, cofres, perfumes em um palácio de ouro e mármore. Paralela à riqueza dos objetos de valor, no entanto, diversas imagens de duplicação vão se somando. O assento não é exatamente um trono, este é seu correlato (“like a burnished throne”); há a menção a um Cupido, em seguida surge outro. Frente a essa cena há, também, um espelho, que duplica tudo. O agregado de elementos coloridos, a presença do espelho e de uma janela tornam esse excerto muito próximo do espaço cubista<sup>134</sup>: se a figuração do espelho e da janela foi importante nas artes visuais do período, porque permitiu a entrada de novas fontes de luz e, por consequência, reforçou a mudança radical do espaço na pintura, no poema de Eliot a janela (sobre uma lareira, também como em Picasso) permite a entrada violenta de toda uma outra cena: a da violação de Filomela. O movimento é extremamente elíptico: do interior de um palácio, consegue-se vislumbrar a outra cena que se passa em outro palácio (o palácio clandestino, no meio de um bosque, onde Filomela é encarcerada).

Porém, se em outros fragmentos do poema sugerimos a presença de “correlatos” de alguns elementos centrais, sendo ambos da mesma natureza, nesse trecho a duplicação constantemente aponta para a dinâmica do objeto de valor e de sua falsificação: o espelho e a janela “confundem os sentidos” de forma que já não é possível distinguir a forma de seu reflexo, o objeto de sua sombra ou de sua representação. É o que acontece com as formas naturais, todas convertidas em estátuas

---

<sup>133</sup> O Assento em que ela se sentou, como um trono reluzente./Brilhava sobre o mármore, onde o espelho,/Sustentado em patamares decorados por parreiras/De onde um Cupido dourado espiava/(Um outro ocultou seus olhos atrás das asas)/Fazia dobrar as chamas do candelabro de sete braços,/Refletindo luz sobre a mesa enquanto/O brilho das joias dela cintilava para cima/Dos cofres aveludados, elevavam-se em rica profusão./Frascos de marfim e vidros coloridos/Destampados, dispersavam os perfumes sintéticos dela, /Ungentos, em pó, ou líquidos – atrapalhavam, confundiam/E afogavam os sentidos em aromas; espalhados pelo ar/Refrescante da janela, eles ascendiam Engrossando-se nas chamas alongadas das velas,/ Atiram sua fumaça em laquearia, /Agitando a estampa do teto decorado./Imensas madeiras-do-mar cobertas de cobre./Queimadas de verde e laranja, adornadas pela pedra colorida,/Em cuja luz melancólica nadava um golfinho esculpido./Sobre a antiga lareira se encenava,/Como uma janela que permite ver a paisagem silvestre, /A metamorfose de Filomela, pelo bárbaro rei/Tão rudemente violada; ainda o rouxinol cobre/Todo o deserto com sua voz inviolável,/E ainda ela pranteia, e ainda corre o mundo, ‘Jug Jug’ para ouvidos sujos./E outros tocos mirrados do tempo/Foram cantados além dos muros; observando formas para fora/Lançadas, lançando, cobrindo de silêncio a sala trancada./Passos lentos ressoavam na escada./Sob a luz do fogo, sob um pente, os cabelos dela/Espalhavam-se em pontos flamejantes /Brilhavam em palavras, depois selvagememente silenciadas.

<sup>134</sup> BENTLEY; BROOKER, 1990.

petrificadas<sup>135</sup>. As imagens fraudulentas, assim, não são as citadas: são reverberações de objetos de valor da *waste land*, os quais, no entanto, não circulam enquanto moeda de troca. Marjorie Perloff resume a relação intrínseca entre a colagem e a simulação:

E aqui seria útil lembrar que a *collage*, literalmente o ato de colar, é também um termo de gíria para duas pessoas que vivem (grudadas) juntas – quer dizer, uma união sexual ilícita – e que o participio passado *collé* significa ‘falsificado’ ou ‘simulado’. Assim, a própria palavra *collage* torna-se um emblema do ‘jogo sistemático da diferença’, a *mise en question* da representação que é inerente a sua estrutura verbo-visual<sup>136</sup>

Como sugerimos, a própria ideia de cópia está em seu embrião, e o fragmento do palácio de *The Waste Land* dramatiza esse movimento. A “união sexual ilícita” é também performatizada pela violação de Filomela, amante forçada do marido de sua irmã. É Procne, rainha legítima, que se senta na cadeira reluzente? Ou é Filomela, estuprada, que como um holograma invade inadvertidamente o palácio real? Ou, ainda, nenhuma das duas, mas a mulher urbana com crise de nervos que surge em seguida: “‘Estou mal dos nervos esta noite. Sim, mal. Fica comigo./Fala comigo. Por que você nunca fala. Fala.’”?

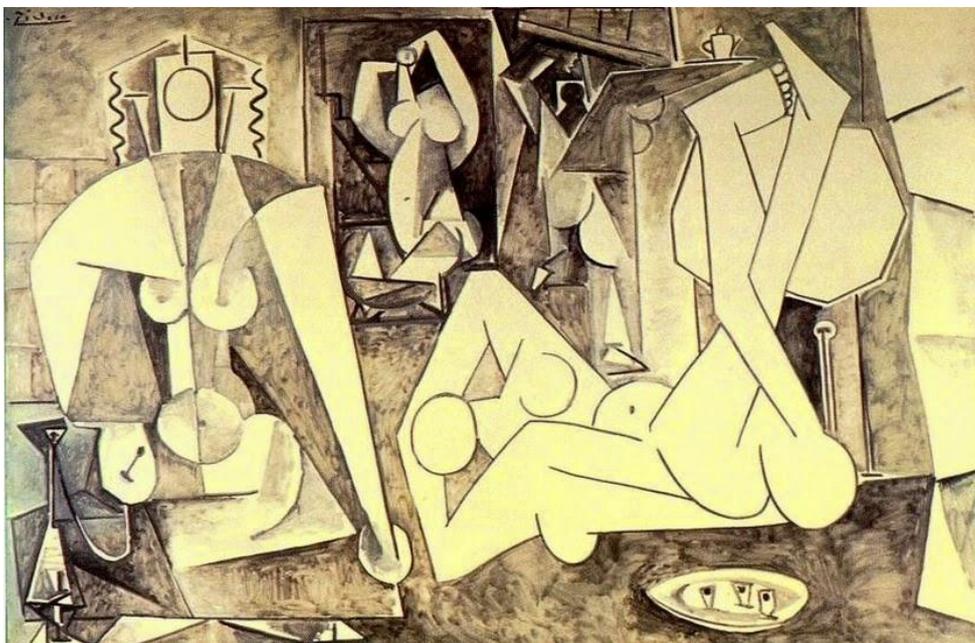
As semelhanças desse trecho com o cubismo vão muito além do que os críticos de Eliot costumam explorar. Para além da afinidade com os temas míticos – minotauros, ninfas e faunos abundam nas obras de Picasso –, há um desmembramento da mulher – no trecho que lemos em *The Waste Land*, além de estuprada, ela tem os cabelos espalhados e a língua cortada – que se assemelha aos cortes cubistas do espanhol. Leo Steinberg, que dedicou um longo ensaio à fragmentação progressiva do corpo da mulher na série *Mulheres de Argel* de Picasso – a partir da qual deduz a evolução da representação no cubismo –, demonstra como a figura feminina em Picasso é submetida ao olhar imaginativo que é tão erótico quanto brutal. O desejo de posse – em toda sua ambiguidade – seria, dessa forma, o tema de Picasso por excelência, aquilo que o motiva a buscar a apresentação “de todos os lados”<sup>137</sup>. Steinberg comenta atentamente *Mulheres de Argel, M*, (fig 2), de 1955, na qual a mulher deitada sofrera uma torção tão

<sup>135</sup> A tensão entre orgânico e petrificado nesse fragmento é destacada com frequência. Ver KENNER, 1965; BENTLEY, BROOKER, 1990.

<sup>136</sup> PERLOFF, 1993, p. 107.

<sup>137</sup> STEINBERG, 2008.

violenta – em sua representação particular de dois lados esquerdos de um corpo – que sua consequência inevitável é um desmembramento fatal.



(fig 2)

Pensar *The Waste Land* enquanto colagem nos conduz a mapear novamente as imagens de violência a que o corpo feminino se sujeita. Kathrin Rosenfield, como dissemos, reconhece a degradação do corpo como um tema central na construção do poema: “Lembrança efêmera e rapidamente rechaçada, as deliciosas metáforas do corpo erótico – jacintos, uvas, mandrágoras e barcos – aparecem todas em conexões equívocas, onde o charme sensual se metamorfoseia em repulsa”<sup>138</sup>. Essa tensão, para Rosenfield, perpassa toda a construção da *waste land*; ela parece ser particularmente explorada na seção “A game of chess”, a qual reúne as figuras da misteriosa rainha no palácio cubista; Filomela; uma voz que pronuncia um lamento neurótico; Lil e sua falsa amiga. No entanto, essa tensão se desdobra também em outras passagens, como no assédio sexual à datilógrafa – quando o pássaro de Filomela reaparece – até a aparição de um “lamento maternal”, o qual coincide com o aparecimento de estranhos morcegos com caras de bebês. Se, como dissemos, no mito do Rei Pescador a senilidade do monarca coincide inequivocamente com a esterilidade da terra, em *The Waste Land* não apenas o trágico destino do rei se multiplica – pois ele enuncia a queda de seu pai e seu

<sup>138</sup> ROSENFELD, 2005, p. 83.

irmão –, mas também o corpo feminino é constantemente violado: pelos abortos, pela sede, pelos estupros. De modo mais amplo, seja na metrópole alucinada, seja no meio natural desregulado, o corpo na *waste land* é a moeda de troca mais frequente no escambo cotidiano. Na primeira seção, o cadáver é o objeto que deve ser preservado, pois pode assegurar a renovação vegetal. Na segunda seção, Lil é confrontada com sua má aparência (“You ought to be ashamed, I said, to look so antique”), pois seu desleixo, no contexto da disputa inflacionada pela atenção masculina, pode lhe custar o abandono (“But if Albert makes off, it won’t be for lack of telling”). Há também na seção seguinte a disparidade entre o valor do corpo feminino e do masculino: a datilógrafa se vê completamente vulnerável às investidas de um medíocre gerente de loja. Na quarta seção, o cadáver jovem de Flebas é a imagem que sintetiza a moral sobre a efemeridade da juventude. Em outras passagens, temos os corpos sem qualquer valor: são aqueles indiscerníveis nas multidões, nas pilhas de dejetos e nos montes cadáveres brancos sob a terra. Esses corpos não são apenas detalhes na *waste land*: eles podem ser centrais em uma leitura que busque compreender as tensões da terra arrasada no corpo de seus personagens.

A metamorfose extrema na *waste land* é aquela que personifica os cenários mais arrasados do poema com apoio em descrições humanas já mobilizadas: é o caso da cena do palácio real que, logo antes da menção a Filomela, mostra também através da janela os “*tocos mutilados do tempo*”; ou da montanha seca que tem uma “boca de *dentecariados*” (assim como Lil). Desse modo, o último movimento da colagem em *The Waste Land* é aquele que diminui a distância entre a figura e o cenário no qual ela aparece, de forma que, em algumas fendas do texto, elementos do corpo humano possam pertencer ao espaço e vice-versa. Seja no corpo sacrificado pelo aborto, ou na rainha que se envolve em perfumes sintéticos, ou ainda mesmo no corpo desfigurado do andrógino Tirésias, a composição do humano e da terra é híbrida. Sob o signo da violência ou da passividade, do horror que há na tradição ou da banalidade do moderno, as tensões são constantes: elas atravessam os cenários naturais e urbanos, bem como os personagens. De tais mutilações, enxertos, adornos e pulsões é feito o corpo do poema.

## Terra produtiva: as traduções de *The Waste Land* no Brasil

No Brasil, há traduções dos principais poemas, ensaios e peças de T. S. Eliot. É bastante difundida a antologia poética organizada por Ivan Junqueira – que traduziu toda a poesia de Eliot – mas também existem a antologia poética de Idelma Ribeiro de Faria, a tradução das peças por Maria da Saudade Cortesão e a tradução *Os gatos* da autoria de Ivo Barroso. Ivan Junqueira compilou e traduziu também ensaios de Eliot. Em 2015 foi publicada também uma tradução, feita por Cecília Prada, das conferências Norton – *O uso da poesia e o uso da crítica*. Recentemente, ainda, o monumental *A era de T. S. Eliot*, de Russell Kirk, foi lançado no Brasil.

*The Waste Land* foi traduzido por Ivan Junqueira (“A terra desolada”), Idelma Ribeiro de Faria (“A terra gasta”), Lawrence Flores Pereira (“The Waste Land”) Paulo Mendes Campos (“A terra inútil”), Paulo Vizioli (“A terra gasta”), Thiago de Mello (“A terra devastada”). Ivo Barroso traduziu a primeira seção do poema, “The Burial of the Dead”, por encomenda de uma editora que não chegou a publicá-la. A tradução de Lawrence Flores Pereira, mais recente, surge acompanhada de traduções e ensaios de Kathrin Rosenfield sobre Eliot e Baudelaire. São relativamente acessíveis ao leitor brasileiro, ainda, as traduções portuguesas de Gualter Cunha (“A Terra Devastada” e “Quatro Quartetos”), publicadas pela Editora Relógio D’água. No entanto, as traduções de Ivan Junqueira são sem dúvida as mais conhecidas e amplamente reeditadas. A tradução de *The Waste Land* de Idelma de Faria surge na década de 1950 de forma independente e teve reedições esparsas depois. A tradução de Paulo Mendes Campos, publicada em uma edição de colecionador (“Coleção Maldoror”) pela editora Civilização Brasileira, é hoje artigo de luxo em sebos e casas de leilões<sup>139</sup>. A tradução de Thiago de Mello está desaparecida<sup>140</sup>. Para além da boa reputação de Ivan Junqueira

<sup>139</sup> Levantamos, após rápida pesquisa, que duas casas de leilões, Babel Leilões e Levy Leiloeiro, leiloaram exemplares dessa rara edição, respectivamente nos anos de 2013 e 2015. Os valores dos livros não foram divulgados. No portal Estante Virtual, um exemplar da mesma edição custa entre R\$ 700,00 e R\$ 1.000,00. Dados disponíveis em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=218389&ctd=12&tot=21&tipo=88&dia=&pesq=>; <http://www.babelleiloes.com.br/peca.asp?ID=59028&ctd=92&tot=105> e <http://www.estantevirtual.com.br/busca?q=terra+in%FAtil>. Todos os links foram acessados no dia 05 de janeiro de 2016, às 00h29.

<sup>140</sup> Segundo a página do autor no portal Jornal de Poesia, uma tradução de *The Waste Land* e *The Hollow Men* (“A Terra Devastada e os Homens Ocos”) foi editada em Santiago do Chile, 1964. Segundo a própria página, a edição encontra-se “fora do comércio”. In: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/tmello.html>. Acessado no dia 06 de janeiro de 2016, às 09h00.

– membro da Academia Brasileira de Letras, ensaísta respeitado e tradutor também de Proust, Baudelaire e Dylan Thomas –, a marginalidade das demais traduções sem dúvida destaca ainda mais o protagonismo da sua *terra desolada*. Embora as traduções não sejam poucas, apenas uma delas tem seu valor de mercado assegurado: Ivan Junqueira ocupa o posto, não oficial, mas simbólico, de tradutor por excelência de Eliot no Brasil<sup>141</sup>.

É um lugar-comum a constatação de que todo trabalho de tradução tem algum valor. Porém, com frequência não sabemos dizer qual é de fato o valor de uma tradução específica, o que não apenas dificulta a apreciação da própria tradução como também das demais existentes. O cotejo entre o original e todas as traduções a que se tem acesso é, com frequência, enfadonho, sobretudo no caso de um poema da extensão de *The Waste Land*. No entanto, é tarefa indispensável ao tradutor e ao tradutólogo. Como esse trabalho não é um trabalho de tradução, mas um trabalho crítico que contém uma tradução, tal cotejo será breve.

Quais dificuldades o tradutor de *The Waste Land* enfrenta? Diversas. Falando genericamente, antes de começar a apontar dificuldades pontuais, um desafio é o de traduzir – ou “transpor”, “criar”, “recriar” – aquilo que é um dos pilares de fundação do poema: Eliot incorpora na *waste land* matéria que horroriza e repele, tanto no nível temático – temos abortos malsucedidos, estupros, pilhas de lixo – quanto no nível linguístico – abundam gerúndios, redundâncias, gírias estranhas, gagueiras. No entanto, seus versos têm uma beleza particular, uma dicção que, apesar das lacunas, possui fluidez, encantando leitores há gerações. A abertura do poema desorienta o leitor semântica e metricamente, com a pluralidade de estações e a proliferação de enjambements. A abertura da segunda seção (“The chair she sat in, like a burnished throne, / [...] / Held up by standards wrought with fruited vines”), começa a sugerir um metro tradicional, que logo se deteriora. Se versos assim reforçam a impressão de que tudo no poema pode se desfazer, a repetição presente nas canções populares (“London bridge is falling down”), e até mesmo os mantras (“Shantih Shantih Shantih”) sugere mais estabilidade. “Quando se trata de traduzir *Waste Land*”, afirma o tradutor Lawrence Flores Pereira, “o tradutor deve nutrir certa desconfiança em relação a tudo o que aprendeu em poesia, seus trejeitos, suas expressões, suas inflexões características, pois nestes versos há algo de ríspido e cru que tolera pouco os torneios mais tradicionais

---

<sup>141</sup> Ivan Junqueira recebeu inúmeros tributos enquanto tradutor de Eliot. Sua página no site da Academia Brasileira de Letras compila grande parte deles, desde os anos 1980 até sua morte em 2014.

da poesia”<sup>142</sup>. Na verdade, o conflito do tradutor não é muito diferente do do leitor: não há linha discernível entre a necessidade e o fascínio das referências externas. Não há terreno seguro em relação ao que pode ser priorizado na tradução. As ambiguidades latentes do poema conduzem os tradutores a escolhas diversas. Um trecho mais informal pode, em outras traduções, possuir um tom mais formal e vice-versa.

Nesse sentido, uma tradução de *The Waste Land* deve contemplar a heterogeneidade do poema, buscando traduzir seus aspectos mais horrendos e mais sublimes. Foram selecionadas três passagens centrais que, acredita-se, contemplam essa heterogeneidade, a fim de melhor compreender as opções adotadas por cada tradutor:

<p>April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain./ Winter kept us warm, covering/ Earth in forgetful snow, feeding/ A little life with dried tubers. (T. S. Eliot)</p>	<p>Abril é o mais cruel dos meses, germina/ Lilases da terra morta, mistura/ Memória e desejo, aviva/ Agônicas raízes com a chuva da primavera./ O inverno nos agasalhava, envolvendo/ A terra em neve deslembada, nutrindo/ Com secos tubérculos o que ainda restava de vida. (Ivan Junqueira)</p>	<p>Abril é o mais cruel dos meses, gerando/ Lilases na terra morta, mesclando/ A memória e o desejo, atijando/ Raízes langues com as primeiras chuvas./ O inverno serviu-nos de abrigo, cobrindo/ A terra com neve esquecida, nutrindo/ Uma vida ínfima com bulbos murchos (Lawrence Flores Pereira).</p>
<p>Abril é o mais cruel dos meses, germinando/ Lilases na terra morta, misturando/ Lembranças e desejos, excitando/ Com chuva primaveril a tórpida raiz./ Aquecia-nos o inverno recobrando/ A terra de esquecedora neve, alimentando/ Com tubérculos secos uma vida mínima. (Idelma Ribeiro de Faria).</p>	<p>Abril é o mês mais cruel, gerando/ Lilases na terra morta, entretecendo/ Memória e desejo, compelindo/ Raízes preguiçosas com chuvas primaveris/ O inverno aquecia-nos, cobrindo/ A terra com neve esquecida, alimentando/ Com tubérculos secos um pouco de vida. (Paulo Vizioli)</p>	<p>Abril é o mês mais cruel, gera/ Lilases da terra morta, mistura/ A memória e o desejo, agita/ Raízes dormentes com chuva da Primavera./O inverno aconchegou-nos, cobriu/ A terra com o esquecimento da neve, alimentou/ Uma pequena vida com bulbos ressequidos. (Gualter Cunha).</p>

A abertura do poema aparece nas traduções como “Abril é o mês mais cruel” ou “Abril é o mais cruel dos meses”; a primeira forma parece privilegiar a ordem direta, mais próxima do inglês, enquanto a segunda forma compõe um verso mais alongado. Semanticamente, no entanto, as duas opções são próximas. Isso não ocorre adiante, na tradução dos verbos desse fragmento. Na tradução de Ivan Junqueira não há padrão na tradução dos gerúndios presentes na primeira seção: as primeiras ocorrências são traduzidas no presente simples e as demais no gerúndio. Gualter Cunha opta por manter os verbos no presente provavelmente porque o gerúndio no português falado em Portugal é pouco recorrente. Nas demais traduções, opta-se pelo gerúndio, o que indica o entendimento de que a escolha de Eliot por esse recurso, a princípio pouco poético,

<sup>142</sup> PEREIRA in ROSENFELD, 2005, p. 66.

seja significativa. Há também outra diferença entre a tradução de Junqueira e as demais, um acréscimo que carrega a cena com uma dramaticidade que é apenas sugerida no poema de Eliot: a tradução de “little life” por “o que ainda restava da vida”. Na verdade, não é possível saber se essa vida é um restante, um resquício ou um potencial de vida que é alimentado pela primavera cruel. Essa ambiguidade está presente nas demais traduções, que optam por “vida ínfima”, “vida mínima”, “um pouco de vida”, “pequena vida”. Nota-se no cotejo, além disso, as diversas traduções possíveis do adjetivo *dull*: em nenhuma das cinco traduções a opção adotada coincidiu. As raízes são “agônicas”, “langues”, “tórpidas”, “preguiçosas”, “dormentes”. Nas diferentes opções, privilegiou-se um sentido possível entre diferentes significados de *dull*, os quais podem sugerir lentidão motora ou de raciocínio, além de sombra e horror.

<p>When Lil’s husband got demobbed, I said, I didn’t mince my words, I said to her myself, HURRY UP PLEASE ITS TIME /Now Albert’s coming back, make yourself a bit smart./ He’ll want to know what you done with that money he gave you/ To get yourself some teeth. /He did, I was there. You have them all out, Lil, and get a nice set, He said, I swear, I can’t bear to look at you. (T. S. Eliot)</p>	<p>Quando o marido de Lil deu baixa, eu disse/- Não sabia então medir minhas palavras, eu mesmo disse a ela/ DEPRESSA POR FAVOR É TARDE/ Agora que Alberto está para voltar, vê se te cuida um pouco./ Ele vai querer saber o que fez você com o dinheiro que ele deu/ Para ajeitar esses seus dentes. / Foi isso o que ele fez, eu estava lá./ Arranca logo todos eles, Lil, e põe na boca uma dentadura decente./ Foi isso o que ele disse, juro, já não agüento ver você assim. (Ivan Junqueira)</p>	<p>Quando o marido de Lil deu baixa, eu disse – / Eu não medi palavras, falei francamente./ DEPRESSA POR FAVOR É TARDE/ Agora que Alberto está voltando, te ajeita um pouquinho/ Ele vai querer saber daquele dinheiro que te deu/ Para arrumar os dentes. Deu sim. Eu estava lá/ Lil, arranca tudo e arranja uma dentadura./ Juro, ele disse, eu mal consigo te olhar (Lawrence Flores Pereira)</p>
<p>Quando o marido de Lil deu baixa eu disse.../ No duro, disse a ela eu mesma,/ FAVOR ESTÁ NA HORA/ Agora que Alberto chega vê se te arranja um pouco./ Ele vai perguntar o que você fez do dinheiro que te deu/ Pros dentes./ Deu, eu estava lá./ Arranque todos Lil, põe uma dentadura bacana./ Ele disse, juro: não aguento olhar para você (Idelma Ribeiro de Faria).</p>	<p>Quando o marido de Lil voltou da guerra, eu disse.../ Não medi minhas palavras, eu disse a ela no duro./ DEPRESSA POR FAVOR ESTÁ NA HORA/ O Alberto vai voltar, vê se fica mais bonita./ Vai perguntar que fez você com o dinheiro que lhe deu/ Pra pôr os dentes./ Deu, eu ‘tava lá/ Arranque tudo, Lil, ponha uma boa dentadura./ Juro que disse, já não posso olhar você. (Paulo Vizioli).</p>	<p>Quando o marido da Lil saiu da tropa eu disse –/ Não tive papas na língua, fui eu mesma que lhe disse, / VAMOS EMBORA POR FAVOR ESTÀ NA HORA/ Agora que o Albert vem aí, vê lá se te pões jeitosa./ Há-de querer saber o que fizeste ao dinheiro que te deu/ Para te pões uns dentes. Deu-te, sim, eu estava lá/ Trata de tirá-los todos, Lil, arranja uma dentadura bonita./ Disse ele, juro, nem sequer aguento olhar para ti. (Gualter Cunha).</p>

Esse fragmento integra uma passagem particularmente coloquial do poema, na qual Lil e uma amiga conversam em um *pub* londrino. Em todas as traduções nota-se uma maior

liberdade quanto à linguagem empregada: nas falas das figuras, predomina um tom coloquial. Logo no começo da descrição do diálogo, as expressões “no duro” e “não tive papas na língua”, opções de Faria, Vizioli e Cunha, reforçam a informalidade. A tradução de Pereira “falei francamente”, em relação às demais, é mais formal. A opção de Junqueira, “medir palavras” como tradução de “to mince words”, é muito próxima do sentido original. Há um acréscimo, no entanto, que sugere um arrependimento por parte da amiga invejosa que não consta no poema de Eliot: “Não *sabia então* medir minhas palavras”. Na verdade, não há sugestão de culpa ou de uma reflexão mais profunda: a amiga parece até orgulhosa de sua franqueza, a qual não lhe custa a amizade. Lil não leva adiante a ofensa pelas grosserias e convida a amiga para jantar em família. As diferentes traduções de “Hurry up please its time” – “Depressa por favor é tarde”, “Favor está na hora”, “Depressa por favor está na hora”, “Vamos embora por favor está na hora” – embora pareçam muito diversas, cumprem a mesma função no contexto. Como se sabe, o pedido urgente é uma referência ao pedido de retirada nos *pubs* londrinos, à hora do fechamento.

By the waters of Leman I sat down and wept.../ Sweet Thames, run softly till I end my song./ Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long./ But at my back in a cold blast I hear/ The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear. (T. S. Eliot)	Às margens do Léman sentei-me e lá chorei . . ./Doce Tâmis, corre suave, até que meu canto eu termine,/Doce Tâmis, corre suave, pois falarei baixinho e quase nada te direi./Atrás de mim, porém, numa rajada fria, escuto/ O chocalhar dos ossos, e um riso ressequido tangencia o rio. (Ivan Junqueira)	À margem do Leman, sentei-me e então chorei.../ Corre, doce Tâmis, até que eu finde o canto./ Corre, que minha fala é baixa e curta por enquanto./Mas ao meu dorso num sopro frio eu ouço/ O trepidar de ossos e um riso rasteiro atravessando o rosto. (Lawrence Flores Pereira)
Às margens do Leman me sentei e chorei.../ Sweet Thames, run softly till I end my song./ Suave, pois meu falar não será alto ou longo./ Mas em fria raja em minhas costas ouço/ O riso que se estende de um ao outro ouvido e a matraca dos ossos (Idelma Ribeiro de Faria).	Às margens do Leman sentei-me e chorei.../ Tâmis, corre manso até findar-se o canto./ Tâmis, corre manso, pois nem alto falo, nem tanto./ Atrás de mim, porém, num vento frio é ouvido/ O estrépito da ossada, e o rir que vai de ouvido a ouvido (Paulo Vizioli)	Junto às águas do Leman assentado eu chorei.../Gentil Tâmis, corre lento até eu findar meu canto,/Gentil Tâmis, corre lento, que eu não falo nem alto nem muito/ Mas por detrás de mim num estrondo frio eu ouço/ O restolhar dos ossos, e a risada aberta de uma orelha à outra (Gualter Cunha)

As rimas binárias e o tentâmetro jâmbico – que fazem com que a referência a Andrew Marvell literalmente ressoe, mais do que a repetição da citação “at my back” – impõem torções ao tradutor: acréscimos, omissões e adaptações podem ser necessários para manter a rima e o metro. Gualter Cunha abre mão da rima, optando por uma

tradução que prioriza o conteúdo semântico. Idelma Faria opta por manter um dos versos em inglês – destacando assim o recurso da colagem –, procedimento que adota em outros momentos da tradução. No verso seguinte, ela mantém uma rima ao fazer uma inversão. Nas demais traduções, as opções são diversas: os tradutores buscam a rima em português empregando recursos diferentes. Paulo Vizioli repte “ouvido”, Lawrence Pereira altera ligeiramente o sentido de “orelha a orelha” para “riso atravessando o rosto”. Ivan Junqueira cria a primeira ocorrência da rima e depois opta por uma aliteração “riso ressequido tangenciando o rio” que altera o sentido (o rio é mencionado no lugar do riso de orelha a orelha).

O cotejo entre as traduções é uma visão parcial do trabalho desenvolvido por cada tradutor. Trata-se de um recurso que pode ser tendencioso e não fazer justiça às melhores qualidades de cada tradução. No entanto, trata-se de um exercício comparativo válido, que pode destacar méritos difíceis de reconhecer na leitura corrente. Nesse momento, procurei destacar a pluralidade de opções e estratégias adotadas nas traduções de *The Waste Land* para a língua portuguesa, porque com frequência essa pluralidade é desconhecida ou subestimada. Embora a tradução de Ivan Junqueira possua méritos e, não sem razão, seu destaque se deva à posição de renome de Junqueira enquanto poeta e crítico, há inconsistências e opções questionáveis pouco comentadas devido à impressão de que não há outra tradução do poema de Eliot disponível, ou que as demais sejam muito inferiores. Na verdade, a vida clandestina das traduções de Idelma Ribeiro de Faria, Paulo Vizioli e Paulo Mendes Campos não tem relação com suas qualidades, que são muitas, mas com circuntâncias editoriais. Qualquer uma delas pode ser considerada melhor que a tradução de Junqueira, dependendo dos critérios estabelecidos e de preferências mais subjetivas, que orientam o gosto dos leitores em relação à tradução e, de modo mais amplo, à literatura. Na verdade, com a recente popularização de vídeo aulas, blogs e sites especializados em divulgação de poemas, de crítica e tradução literária, há um cenário favorável ao aparecimento de novas leituras e traduções de poesia. Em relação a *The Waste Land*, é possível encontrar virtualmente leituras com comentários verso a verso, discussões sobre diferentes traduções, algumas leituras declamatórias e até mesmo adaptações audiovisuais em curta metragens experimentais que lançam olhares renovados a esse texto pético.

## A TERRA DEVASTADA

## I. O Enterro dos Mortos

Abril é o mês mais cruel, fecundando  
 Lilases na terra morta, misturando  
 Memória e desejo, agitando  
 Raízes lentas com a chuva da primavera.  
 O inverno nos aqueceu, cobrindo  
 Terra com neve esquecida, alimentando  
 Uma vida mínima com tubérculos secos.  
 O verão nos surpreendeu, vindo sobre Starnbergersee  
 Em uma pancada de chuva; nós paramos entre as colunas,  
 E atravessamos sob a luz do sol o Hofgarten,  
 E bebemos café, e conversamos por um tempo.  
 Bin gar Keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch  
 E quando éramos crianças, hospedados na casa do arquiduque,  
 Meu primo, ele me levou de trenó,  
 E eu estava apavorada. Ele disse, Maria,  
 Maria, aguenta firme. E fomos descendo.  
 Nas montanhas, lá onde se sente livre.  
 Eu leio, quase toda a noite, e vou para o sul no inverno.

Quais são as raízes que agarram, quais galhos crescem  
 Desses dejetos petrificados? Filho do homem,  
 Não podes dizer, ou supor, porque apenas conheces  
 Uma pilha de imagens quebradas, onde o sol bate,  
 E a árvore morta não dá abrigo, o grilo nenhum consolo,  
 E a pedra seca nenhum som de água. Há  
 Apenas sombra sob essa rocha rubra,  
 (Venha para baixo da sombra dessa rocha rubra)  
 E eu te mostrarei algo diferente da  
 Tua sombra pela manhã alongando-se atrás de ti, ou de  
 Tua sombra ao entardecer nascendo ao teu encontro;  
 Eu te mostrarei o medo em um punhado de pó

*Frisch weht der Wind  
 Der Heimat zu  
 Mein Irisch Kind  
 Wo weilest du?*

‘Tu me deste jacintos há um ano,  
 ‘Eles me chamavam de menina dos jacintos.’  
 – Mas quando voltamos, tarde, do Jardim dos jacintos  
 Teus braços carregados, e teu cabelo úmido, eu não podia  
 Falar, e meus olhos se turvaram, eu não estava

Vivo ou morto, e de nada sabia,  
Olhando no coração da luz, o silêncio.  
*Oed' und leer das Meer.*

Madame Sosostriis, famosa cartomante,  
Esteve muito gripada, não obstante,  
É conhecida como a mulher mais sábia da Europa,  
Com seu baralho sinistro. Aqui, ela disse,  
Está tua carta, o afogado Marinheiro Fenício,  
(Estas são as pérolas que foram os seus olhos. Veja!)  
Aqui está Beladona, a Madona das Rochas,  
A senhora das situações.  
Aqui o homem dos três bastões, e aqui a Roda,  
E aqui o mercador caolho, e esta carta,  
Que está em branco, é algo que ele carrega nas costas,  
Que estou proibida de ver. Eu não encontro  
O Enforcado. Tema morte por água.  
Eu vejo multidões, caminhando em círculos.  
Obrigada. Se encontrar a querida Sra. Equitone,  
Diga a ela que eu mesma levarei o horóscopo:  
Devemos ter muito cuidado nesses tempos.

#### Cidade Irreal

Coberta por névoa marrom em um amanhecer de inverno,  
A multidão se espalhava sobre London Bridge, tantos,  
Nunca pensei que a morte liquidara tantos.  
Suspiros, curtos e esparsos, eram exalados,  
E todos tinham os olhos fixos no chão.  
Espalhava-se sobre a colina e King William Street abaixo,  
Até onde Saint Mary Woolnoth dava as horas  
Com um som surdo no toque final das nove.  
Lá encontrei um conhecido, e o chamei gritando 'Stetson!'  
'Você que esteve comigo nos navios em Mylae!'  
'Aquele cadáver que você plantou ano passado no jardim,  
'Já começou a germinar? Vai florescer este ano?  
'Ou a geada súbita corrompeu seu leito?  
'Oh, mantenha o Cão afastado, este fiel amigo,  
'Ou com suas unhas outra vez cavará o seu jazigo!  
'You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!

#### II. *Uma Partida de Xadrez*

O Assento em que ela se sentou, como um trono reluzente,  
Brilhava sobre o mármore, onde o espelho,  
Sustentado em patamares decorados por parreiras  
De onde um Cupido dourado espiava  
(Um outro ocultou seus olhos atrás das asas)  
Duplicava as chamas do candelabro de sete braços,  
Refletindo luz sobre a mesa enquanto  
O brilho das joias dela cintilava para cima,

Dos estojos de cetim, elevava-se em rica profusão;  
 Frascos de marfim e vidros coloridos  
 Destampados, dispersavam os perfumes sintéticos dela,  
 Ungentos, em pó, ou líquidos – atrapalhavam, confundiam  
 E afogavam os sentidos em aromas; espalhados pelo ar  
 Refrescante da janela, eles ascendiam  
 Engrossando-se nas chamas alongadas das velas,  
 Atiram sua fumaça em laquearia,  
 Agitando a estampa do teto decorado.  
 Imensas madeiras-do-mar cobertas de cobre,  
 Queimadas de verde e laranja, adornadas pela pedra colorida,  
 Em cuja luz melancólica nadava um golfinho esculpido.  
 Sobre a antiga lareira se encenava  
 Como uma janela que permite ver a paisagem silvestre  
 A transformação de Filomela, pelo bárbaro rei  
 Tão rudemente violentada; ainda o rouxinol cobria  
 Todo o deserto com sua voz inviolável,  
 E ainda ela gritava, e ainda corre o mundo,  
 ‘Jug Jug’ para ouvidos sujos.  
 E outros tocos mirrados do tempo  
 Foram cantados além dos muros; formas que encaravam  
 Espreitavam inclinadas, silenciando a sala trancada.  
 Passos arrastados na escada.  
 Sob a luz do fogo, sob a escova, os cabelos dela  
 Espalhavam-se em pontos flamejantes  
 Brilhavam em palavras, depois selvagememente silenciadas.

‘Estou mal dos nervos esta noite. Sim, mal. Fica comigo.  
 ‘Fala comigo. Por que você nunca fala. Fala.  
 ‘O que você está pensando? Pensando quê? Quê?  
 ‘Eu nunca sei o que você está pensando. Pense.’

Acho que estamos na toca dos ratos  
 Onde os mortos perderam os seus ossos.

‘Que barulho é esse?’  
 O vento debaixo da porta.  
 ‘E agora? Que barulho é esse? O que o vento está fazendo?’  
 Nada mais uma vez nada.  
 ‘Você  
 ‘Sabe de alguma coisa? Vê alguma coisa? Se lembra de  
 ‘Alguma coisa?’

Eu me lembro  
 Destas pérolas que foram os seus olhos.  
 ‘Você está vivo ou não? Você não tem nada na cabeça?’  
 Mas  
 O O O O esse Rag Shakespeariano

É tão elegante  
 Tão inteligente  
 ‘O que eu vou fazer agora? O que eu vou fazer?’  
 ‘Eu vou correr para fora como sou, e sair na rua  
 ‘Com o cabelo solto, também. O que vamos fazer amanhã?  
 ‘O que vamos fazer para sempre?’

A água quente às dez.

E se chover, um carro coberto às quatro.  
 E vamos jogar uma partida de xadrez,  
 Apertando olhos sem pálpebras e esperando uma batida na porta.

Quando o marido da Lil foi dispensado, eu disse –  
 Eu não medi minhas palavras, eu mesma disse pra ela,  
**DEPRESSA POR FAVOR É TARDE**  
 Agora que o Alberto está de volta, vê se se arruma,  
 Ele vai querer saber o que você fez com aquele dinheiro que ele te deu  
 Pra você arrumar uns dentes. Ele te deu, eu vi.  
 Arranca eles todos, Lil, e compra uma dentadura boa,  
 Ele disse, eu juro, eu não consigo nem olhar pra você.  
 E nem eu consigo, eu disse, e pensa no coitado do Alberto,  
 Ele ficou quatro anos no exército, ele quer se divertir,  
 E se você não der isso pra ele outras vão dar, eu disse.  
 Ah então é assim, ela disse. Algo assim, eu disse.  
 Então saberei a quem agradecer, ela disse, e me olhou diretamente.  
**DEPRESSA POR FAVOR É TARDE**  
 Se você não gosta disso você pode seguir em frente, eu disse.  
 Outras podem pegar e ficar, se você não quer.  
 Mas se o Alberto sair fora, não vai ser por falta de aviso.  
 Você devia ter vergonha, eu disse, de parecer tão velha.  
 (E ela só tem trinta e um anos)  
 Eu não posso fazer nada, ela disse, com uma cara triste,  
 Foi aquelas pílulas que eu tomei, pra abortar, ela disse.  
 (Ela já teve cinco, e quase morreu no parto do George)  
 O doutor disse que ia ficar tudo bem, mas eu nunca mais fui a mesma.  
 Você é mesmo uma tonta, eu disse.  
 Bom, se o Alberto não te abandonar, de todo jeito, eu disse,  
 Pra que você se casou se você não queria filhos?  
**DEPRESSA POR FAVOR É TARDE**  
 Bom, no domingo o Alberto já estava em casa, eles jantaram um pernil assado,  
 E eles me convidaram pra jantar, pra comer ainda quentinho –  
**DEPRESSA POR FAVOR É TARDE**  
**DEPRESSA POR FAVOR É TARDE**  
 Bonoite Bill. Bonoite Lou. Bonoite May. Bonoite.  
 ‘Té Té. Bonoite. Bonoite.  
 Boa noite, senhoras, boa noite gentis senhoras, boa noite,  
 boa noite.

### III. *O Sermão do Fogo*

A tenda do rio se rompeu; os últimos dedos das folhas  
 Agarram-se e afundam nas margens úmidas. O vento  
 Cruza a terra escura, despercebido. As ninfas se foram.  
 Doce Tâmis, corre suave, até que eu termine meu canto.  
 O rio não suporta tais garrafas, papéis de sanduíche, lenços baratos,  
 Caixas de papelão, tocos de cigarros, ou qualquer  
 Outro resquício das noites de verão. As ninfas se foram.  
 E seus amigos, vadios herdeiros dos diretores da cidade;  
 Se foram, sem deixar contato.  
 Às águas do Lemman me sentei e derramei meu pranto...  
 Doce Tâmis, corre suave, até que eu termine meu canto,  
 Doce Tâmis, corre suave, eu não falo nem alto e nem tanto.  
 Mas às minhas costas ouço uma fria rajada  
 E o chacoalhar dos ossos, que sussurram suas risadas.

Um rato arrastou-se suavemente pela vegetação  
 Rastejando seu ventre pegajoso sobre as margens  
 Enquanto eu pescava em um monótono canal,  
 Numa tarde de inverno, atrás do gasômetro,  
 Lembrei o naufrágio do rei meu irmão  
 E a morte do rei meu pai antes dele.  
 Corpos brancos e nus no solo baixo e úmido.  
 E ossos restavam em um sótão baixo e seco,  
 Chacoalhados pelos ratos, ano a ano, em tal calabouço.  
 Porém às minhas costas de quando em quando ouço  
 Sons de buzinas e motores, que na primavera vão levar  
 Sweeney da Sra. Porter de volta ao lar.  
 Ó lua que ilumina a Sra. Porter  
 E também sua filha  
 Elas lavam os pés na soda que brilha.  
*Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!*

Twit Twit Twit  
 Jug jug jug jug jug jug  
 Tão rudemente violada  
 Tereu

#### Cidade Irreal

Sob a névoa escura de um meio-dia de inverno  
 Sr. Eugenides, o mercador de Smyrna  
 Barbado, e com o bolso cheio de passas,  
 C.i.f. London: documentos à vista,  
 Convidou-me em demótico francês  
 Para um almoço no Cannon Street Hotel  
 Seguido de um fim de semana no Metropole.

Em hora violácea, quando os olhos e o corpo  
 Se erguem das mesas, quando a máquina humana espera  
 Como um táxi pulsando e esperando,  
 Eu, Tiresias, mesmo cego, pulsando entre duas vidas,  
 Velho de tetas enrugadas, vejo em hora clara  
 O entardecer que conduz por avenidas  
 O marinheiro, da orla até seu lar, enquanto a datilógrafa prepara  
 Sua casa à hora do chá, e joga fora as sobras, acende  
 O forno, esquenta a comida enlatada.  
 Periculosamente expostas, à janela,  
 Suas roupas são secas pelos últimos raios de sol,  
 E empilhadas no divã (a cama dela),  
 Meias, camisolas, sutiãs, sobre o lençol.  
 Eu, Tiresias, velho de tetas enrugadas,  
 Observei a cena e previ o que fora arranjado –  
 Também esperava o homem convidado.  
 Ele, o jovem bexiguento, chegou,  
 Um corretor de imóveis salafrário,  
 Um tipo baixo em quem a presunção assenta  
 Como a cartola que em Bradford adorna um milionário.  
 O momento é propício, ele calcula,  
 O jantar acabou, ela está exausta e entediada,  
 Com a intenção de envolvê-la em carícias  
 Que não foram repelidas, se não eram desejadas.  
 Corado e decidido, ele a ataca com malícia;  
 Mãos exploradoras não encontram barreiras;  
 O vaidoso não precisa da correspondência,  
 Pois se contenta com a mera indiferença.  
 (E eu, Tirésias, já havia sofrido tudo  
 O que foi nesse divã ou cama encenado  
 Eu que me sentei em Tebas junto aos muros  
 E que caminhei entre os mortos mais baixos.)  
 Concede-lhe um último beijo paternal,  
 E tateou para sair, encontrando as escadas escuras...

Ela se vira e olha o espelho por um momento,  
 Sem perceber que o amante escapou;  
 Seu cérebro esboça um difuso pensamento:  
 ‘Bom, agora está feito: bom que acabou.’  
 Uma bela mulher, depois do desvario,  
 Passeia a sós pelo quarto, insone.  
 Com mão automática alisa o cabelo macio,  
 E coloca um disco no gramofone.

‘Essa música ondulou em mim sobre as águas’  
 E ao longo de Strand, acima da Queen Victoria Street.  
 Ó Cidade cidade, às vezes posso ouvir  
 Ao lado de um bar na Lower Thames Street  
 O agradável lamento do bandolim,

E alarde e algazarra no botequim  
 Onde os pescadores descansam, durante o almoço:  
 onde nos muros da Magnus Martyr é sustentado  
 Inexplicável esplendor jônio, branco e dourado.

O rio transpira  
 Óleo e alcatrão  
 Os barcos derivam  
 Na maré que muda  
 Velas rubras  
 Vastas  
 A sotavento, balançam no pesado mastro.  
 Os barcos enxaguam  
 Toras à deriva  
 Ao largo Greenwich vão  
 Além da Ilha dos Cães  
                   Weialala leia  
                   Weialala leialala

Elizabeth e Leicester  
 Batendo remos  
 A popa formava  
 Uma concha banhada  
 Vermelha e dourada  
 A maré ativa  
 Ondulava nas margens  
 Vento sudoeste  
 Levava rio abaixo  
 O soar dos sinos  
 Torres brancas  
                   Weialala leia  
                   Weialala leialala

‘Bondes e árvores empoeiradas.  
 Highbury me criou. Richmond e Kew  
 Arruinaram-me. Em Richmond sucumbi  
 De joelhos em uma canoa delgada.’

‘Meus pés estão em Moorgate, e sob os pés  
 Meu coração. Depois do evento, com ardor  
 Ele chorou. Prometeu “começar outra vez”.  
 Nada respondi. Para que guardar rancor?’

‘Nas areias de Margate.  
 Eu ligo  
 Nada com nada.  
 Unhas quebradas de mãos imundas.  
 Meu povo humilhado povo que espera  
 Nada.’

la la

A Cartago então eu vim

Queimando queimando queimando queimando  
 Ó Senhor Tu me arrebatas  
 Ó Senhor Tu arrebatas

queimando

#### *IV. Morte por água*

Flebas, o fenício, morto há quinze dias,  
 Esqueceu o lamento das gaivotas, e a maré do mar profundo,  
 E as perdas e os ganhos.

Uma corrente submarina  
 Tomou seus ossos aos sussurros. Enquanto ele se elevava e caía,  
 Atravessou as fases de sua maturidade e juventude,  
 Entrando no torvelinho.

Pagão ou judeu  
 Ó tu que conduzes o leme e observas o barlavento  
 Recorda Flebas, que um dia foi belo e alto como tu,

#### *V. O que disse o trovão*

Após a tocha de fogo sobre rostos suados  
 Após o silêncio glacial nos jardins  
 Após a agonia em lugares pedregosos  
 Os gritos e os prantos  
 Prisão e palácio e reverberação  
 Do trovão da primavera em distantes montanhas  
 Ele que vivia hoje está morto  
 Nós que vivíamos hoje morremos  
 Com mínima paciência

Aqui não tem água mas só rocha  
 Rocha e não água e a estrada arenosa  
 A estrada tortuosa por cima e entre as montanhas  
 Que são montanhas de rocha sem água  
 Se tivesse água íamos parar e beber  
 Entre as rochas não se pode parar nem pensar  
 O suor é seco e os pés estão na areia  
 Se tivesse só água entre as rochas  
 Boca morta montanhosa de dentes cariados que não pode cuspir  
 Aqui não se pode nem parar nem deitar nem sentar  
 Não tem nem silêncio nas montanhas

Mas trovão seco e estéril sem chuva  
 Não tem nem solidão nas montanhas  
 Mas caras ranzinzas que rosnam e riem  
 Nas portas de casas de barro fissuradas

Se tivesse água

E não rocha  
 Se tivesse rocha  
 E também água  
 E água  
 Uma nascente  
 Uma poça entre a rocha  
 Se tivesse só o som da água  
 Não a cigarra  
 E a grama seca cantando  
 Mas som de água sobre a rocha  
 Onde o sapo eremita canta nos pinheiros  
 Drip drop drip drop drop drop drop  
 Mas não tem água

Quem é este terceiro que anda sempre a seu lado?

Quando conto só há você e eu juntos  
 Mas quando olho adiante a estrada branca  
 Há sempre um a mais andando a seu lado  
 Deslizando envolto em um manto escuro, encapuzado  
 Não sei se um homem ou uma mulher,  
 – Mas quem é esse que caminha ao outro lado seu?

O que é esse som alto no ar  
 Murmúrio de lamentação maternal  
 Que hordas encapuzadas são essas apinhando  
 Em planícies infinitas, cambaleando em terra fissurada  
 Circulando apenas no horizonte estreito  
 Qual é a cidade acima das montanhas  
 Fissuras e reformas e explosões no ar violáceo  
 Torres caindo  
 Jerusalém Atenas Alexandria  
 Viena Londres  
 Irreais

Uma mulher soltou seu negro cabelo do laço  
 E dedilhou uma canção sussurrada  
 E morcegos com cabeças de bebês à hora violácea  
 Sibilavam, batiam as asas em debandada  
 E rastejavam para baixo do rebaixado muro negro  
 E rodopiavam no ar onde torres  
 Soavam os sinos reminiscentes, que davam as horas  
 E vozes cantando de cisternas vazias e poços esgotados.

Nesse buraco decaído entre as montanhas  
 Ao luar tênue, a relva canta sobre

As tumbas sepultas, em torno da capela  
 Há a capela vazia, onde só o vento mora.  
 Ela não tem janelas, e a porta balança,  
 Ossos secos não fazem mal algum.  
 Só um galo ficou na cumeeira  
 Co co rico co co rico  
 Em um clarão de luz. Então uma rajada úmida  
 Trazendo chuva

Ganga estava baixo, e as folhas frágeis  
 Esperavam por chuvas, enquanto as nuvens negras  
 Aglomeravam-se ao longe, sobre Himavant.  
 A selva encolheu, curvada em silêncio.  
 Então disse o trovão:

D A

*Datta:* o que demos nós?

Meu amigo, o sangue me treme o coração  
 A terrível ousadia de um momento de rendição  
 Que uma era de prudência jamais reparará.  
 Por isso, e por isso apenas, nós existimos  
 O que não consta em nossos obituários  
 Ou em memórias tecidas pela aranha benéfica,  
 Ou sob lacres rompidos pelo magro procurador  
 Em nossos quartos vazios.

D A

*Dayadhvam:* Eu ouvi a chave

Girar na porta uma vez e girar uma vez só  
 Pensamos na chave, cada um em sua prisão  
 Pensando na chave, cada um confirma sua prisão  
 Somente ao cair da noite, rumores etéreos  
 Revivem por um momento um Coriolano destruído

D A

*Damyata:* O barco respondeu

Alegre, à mão experiente em navegações e remos  
 O mar estava calmo, teu coração responderia  
 Alegre, quando convidado, batendo obediente  
 A mãos controladoras.

Eu me sentei sobre a margem  
 Pescando, com a árida planície às minhas costas,  
 Devo ao menos deixar minhas terras em ordem?  
 London Bridge está caindo está caindo está caindo  
*Poi s'acose nel foco che gli affina*  
*Quando fiam uti chelidon* – O andorinha andorinha  
*Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*  
 Tais fragmentos escorei contra minhas ruínas  
 Por que então Ile te serviu. Jerônimo está louco novamente.  
 Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih

Notas de *The Waste Land*:

Não somente o título, mas o planejamento e uma boa parte do simbolismo incidental presentes no poema foram sugeridos pelo livro *From Ritual to Romance* (Cambridge) da Sr<sup>a</sup> Jessie L. Weston sobre a lenda do Graal. De fato meu débito para com a obra é tão grande que o livro poderá elucidar as dificuldades do poema muito melhor do que minhas notas; e eu o recomendo (aparte o grande interesse do livro por si só) a qualquer pessoa que considere que a elucidação do poema valha tamanho esforço. Devo muito a outro trabalho de antropologia de modo geral, que influenciou nossa geração profundamente; me refiro a *The Golden Bough*; eu utilizei sobretudo os dois volumes *Adonis, Attis, Osiris*. Qualquer um que esteja familiarizado com essas obras reconhecerá imediatamente no poema as referências às cerimônias da vegetação

#### O ENTERRO DOS MORTOS

Verso 20. Cf. Ezequiel II, i.

23. Cf. Eclesiastes XII, v.

31. V. Tristão e Isolda, I, versos 5-8.

42. Id. III, verso 24.

46. Não estou familiarizado com a composição exata do baralho de Tarô, do qual eu obviamente me aproximei conforme meus objetivos. O Enforcado, um membro do baralho tradicional, se encaixa na minha proposta de duas maneiras: porque em minha mente ele está associado ao Deus Enforcado, e porque eu o associei à figura encapuzada na passagem dos discípulos de Emaús na parte V. O Marujo Fenício e o Mercador aparecem depois; também as “multidões”, e a Morte por Água é executada na parte IV. O Homem dos Três Bastões (um membro autêntico do baralho de Tarô) eu associei, um tanto arbitrariamente, ao próprio Rei Pescador.

60. Cf. Baudelaire:

“Fourmillante cité, cité pleine de rêves,

“Où le spectre em plein jour raccroche le passant”

63. Cf. Inferno III, 55-57:

“ si lunga tratta

di gente, ch'io non avrei mai creduto

che morte tanta n'avesse disfatta.”

64. Cf. Inferno IV, 25-27:

“Quivi, secondo che per ascoltare ,  
 “non avea pianto, ma’ che di sospiri,  
 “che l’aura eterna facevan tremare.”

68. Um fenômeno que tenho notado com frequência.

74. Cf. Dirge em *White Devil* de Webster.

76. V. Baudelaire, Prefácio de *Fleurs du Mal*.

### UMA PARTIDA DE XADREZ

77. Cf. *Antony and Cleopatra*, II, ii, 1. 190.

92. Laquearia. V. *Eneida*, I, 726:

Dependent lychni laquearibus aureis incensi, et noctem flammis funalia vincunt.

98. Paisagem silvestre. V. Milton, *Paradise Lost*, IV, 140.

99. V. Ovídio, *Metamorfoses*, Filomela.

100. Cf. Parte III, 1. 204.

115. Cf. Parte III, 1. 195.

118. Cf. Webster: “O vento ainda está àquela porta?”

126. Cf. Parte I, 1. 37, 48.

138. Cf. a partida de xadrez de *Women beware women*, de Middleton.

### III. O SERMÃO DO FOGO

176. v. Spenser, *Prothalamion*.

192. Cf. *The Tempest*, I, ii.

196. Cf. Marvell, *To His Coy Mistress*.

197. Cf. Day, *Parliament of Bees*:

“When of the sudden, listening, you shall hear,  
 “A noise of horns and hunting, which shall bring  
 “Actaeon to Diana in the spring,  
 “Where all shall see her naked skin ...”

199. Não conheço a origem da balada de onde foram retirados esses versos: disseram-me que de Sydney, Austrália.

202. V. Verlaine, *Parsifal*.

210. As passas de Corinto eram cotadas a um preço “de custo seguro e frete para Londres”; e o bilhete de embarque etc., deveriam ser dados ao comprador quando do pagamento à vista.

218. Tirésias, ainda que mero espectador e não propriamente um ‘personagem’, é contudo o personagem mais importante do poema, unindo todo o resto. Assim como o mercador caolho, vendedor de passas, se mescla com o Marujo Fenício, não sendo este totalmente distinto do Príncipe Fernando de Nápoles, também todas as mulheres são uma mulher, e os dois sexos se encontram em Tirésias. O que Tirésias vê, realmente, é a substância do poema. Toda a passagem tirada de Ovídio é de grande interesse antropológico:

‘... Cum Iunone iocos et maior vestra profecto est  
Quam, quae contigit maribus,’ dixisse, ‘voluptas’.

Illa negat; placuit quae sit sententia docti

Quarere Tiresiae : venus huic erat utraque nota.

Nam duo magnorum viridi coeuntia silva

Corpora serpentum baculi violaverat ictu

Deque viro factus, mirabile, femina septem

Egerat autumnos; octavo rursus eosdem

Vidit et ‘est vestrae si tanta potentia plagae’,

Dixit ‘ut auctoris sortem in contraria mutet,

Nunc quoque vos feriam!’ percussis anguibus isdem

Forma prior rediit genetivaque venit imago.

Arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa

Dicta lovis firmat; gravius Saturnia iusto

Nec pro material fertur doluisse sui que

Ludicis aeterna damnavit lumina nocte,

At pater omnipotens (neque enim licet inritia cuiquam

Facta dei fecisse deo) pro lumine adempto

Scire futura dedit poenamque levavit honore”.

221. Isso pode não aparecer tão preciso quanto nas linhas de Safo, mas eu tinha em mente o pescador “da costa” ou “do barco a remo”, que retorna ao cair da noite.

253. V. Goldsmith, a canção de *The Vicar of Wakefield*

257. V. *The Tempest*, como acima.

264. O interior de St. Magnus Martyr é para mim um dos mais belos entre os interiores de Wren. Ver *The Proposed Demolition of the Nineteen City Churches:* )

(P. S. King & Son, Ltd)

266. A canção das (três) filhas do Tâmis começa aqui. Do verso 292 até o 306, inclusive, elas falam alternadamente. V. *Götterdämmerung*, III, i: as filhas do Reno.

279. V. Froude, *Elizabeth*, vol. I, cap. iv, carta de De Quadra a Filipe da Espanha:

“Ao fim da tarde estávamos em uma barca, observando os jogos no rio. (A rainha) estava sozinha com Lord Robert e comigo na popa, quando começaram a falar frivolidades, e andaram tão longe que Lord Robert por fim disse, na minha presença, que não havia razão para que não se casassem, se a rainha assim o desejasse.”

293. Cf. *Purgatório*, V. 133.

“Recorditi di me, che son la Pia;  
Siena mi fe”, disfecimi Maremma”

307. V. As *Confissões* de Santo Agostinho: “A Cartago então eu vim, onde um caldeirão de amores profanos cantou em meus ouvidos”.

308. O texto completo do Sermão do Fogo de Buda (que corresponde em importância ao Sermão da Montanha) de onde essas palavras foram retiradas, serão encontradas em *Buddhism in Translation* (Harvard Oriental Series), de Henry Clarke Warren. O Sr. Warren foi um dos pioneiros dos estudos budistas no ocidente.

309. Das *Confissões* de Santo Agostinho, novamente. A inserção desses dois representantes do ascetismo oriental e ocidental, assim como a culminação nessa parte do poema, não é acidental.

## V. O QUE DISSE O TROVÃO

Nesta primeira parte da Parte V, três temas foram empregados: a jornada a Emaú, a chegada à Capela Perigosa (ver o livro da Sra. Weston) e a presente decadência da Europa oriental.

357. Este é *Turdus aonalaschkae pallasii*, o tordo-ermitão que ouvi na Província do Quebec. Chapman disse (*Handbook of Birds of Eastern North America*)

“está na maior parte das vezes em casa, em bosques isolados e em matagais abrigados... suas notas não são notáveis por variedade ou volume, mas pela pureza e doçura de tom e pela extraordinária modulação são inigualáveis”. Essa “canção da água pingando” é justamente celebrada.

360. Os versos a seguir foram estimulados pelo relato de uma expedição à Antártica (esqueci-me qual, mas acho que uma de Shackleton): foi relatado que o conjunto de exploradores, no limite de suas forças, tinha a ilusão constante de que havia *um membro a mais* que poderia de fato ser contado.

367-77. Cf. Hermann Hesse, *Blick ins Chaos*:

“Schon ist halb Europa, schon ist zumindest der halbe Osten Europas auf dem Wege zum Chaos, fährt betrunken im heiligen Wahn am Abgrund entlang und singt betrunken und hymnisch wie Dmitri Karamasoff sang. Uebe diese Lieder lancht der Bürger beleidigt, der Heilige und Seher hört sie mit Tränen.”

402. “Datta, dayadhvam, damyata” (Dá, simpatiza, controle-se). A fábula do significado do trovão se encontra no *Brihadaranyak – Upanishad*, 5, I. Há uma tradução em *Sechzig Upanishads des Veda*, de Deussen, p. 489.

408. Cf. Webster, *The White Devil*, V, vi.

“... they’ll remarry

Ere the worm piece your winding-sheet, ere the spider

Make a thin curtain for your epitaphs”.

412. Cf. *Inferno*, XXXIII, 46:

“ed io senti chiavar l’uscio di sotto

all’ orribile torre”.

Também F.H. Bradley, *Appearance and Reality*, p. 346.

“Minhas sensações externas não são menos privadas para mim do que meus pensamentos ou sentimentos. Em ambos os casos minha experiência se volta para meu próprio círculo, um círculo fechado por fora; e, com todos estes elementos semelhantes, cada esfera é opaca para as outras que a cercam... em resumo, consideradas como uma existência que aparece em uma alma, o mundo inteiro por isso é peculiar e privado a esta alma”.

426. V. Weston: *From Ritual to Romance*; capítulo sobre o Rei Pescador.

428. V. *Purgatorio*, XXVI, 148.

“Ara vos prec per aquella valor  
que vos condus al som de l’escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor  
Poi s’ascese nel foco che li affina.”

429. V. *Pervigilium Veneris*. Cf. Filomela nas partes II e III.

430. V. Gérard de Nerval, soneto *El Desdichado*.

432. V. *Spanish Tragedy*, de Kyd.

433. Shantih. Repetido como aqui, um fim formal para um Upanishad. “A Paz que ultrapassa o entendimento” é o nosso equivalente a essa palavra.

Notas de *The Waste Land*:

Não somente o título, mas o planejamento e uma boa parte do simbolismo incidental presentes no poema foram sugeridos pelo livro *From Ritual to Romance* (Cambridge) da Sr<sup>a</sup> Jessie L. Weston sobre a lenda do Graal. De fato meu débito para com a obra é tão grande que o livro poderá elucidar as dificuldades do poema muito melhor do que minhas notas; e eu o recomendo (aparte o grande interesse do livro por si só) a qualquer pessoa que considere que a elucidação do poema valha tamanho esforço. Devo muito a outro trabalho de antropologia de modo geral, que influenciou nossa geração profundamente; me refiro a *The Golden Bough*; eu utilizei sobretudo os dois volumes *Adonis, Attis, Osiris*. Qualquer um que esteja familiarizado com essas obras reconhecerá imediatamente no poema as referências às cerimônias da vegetação

## I. O ENTERRO DOS MORTOS

Verso 20. Cf. Ezequiel II, i.

23. Cf. Eclesiastes XII, v.

31. V. Tristão e Isolda, I, versos 5-8.

42. Id. III, verso 24.

46. Não estou familiarizado com a composição exata do baralho de Tarô, do qual eu obviamente me aproximei conforme meus objetivos. O Enforcado, um membro tradicional do baralho, se encaixa na minha proposta de duas maneiras: porque em minha mente ele está associado ao Deus Enforcado, e porque eu o associo à figura encapuzada na passagem dos discípulos de Emaús na parte V. O Marujo Fenício e o Mercador aparecem depois; também as “multidões”, e a Morte por Água é executada na parte IV. O Homem dos Três Bastões (um membro autêntico do baralho de Tarô) eu associo, um tanto arbitrariamente, ao próprio Rei Pescador.

60. Cf. Baudelaire:

“Fourmillante cité, cité pleine de rêves,

“Où le spectre em plein jour raccroche le passant”

63. Cf. Inferno III, 55-57:

“ si lunga tratta

di gente, ch'io non avrei mai creduto  
che morte tanta n'avesse disfatta.”

64. Cf. Inferno IV, 25-27:

“Quivi, secondo che per ascoltare ,  
“non avea pianto, ma’ che di sospiri,  
“che l’aura eterna facevan tremare.”

68. Um fenômeno que tenho notado com frequência.

74. Cf. Dirge em *White Devil* de Webster.

76. V. Baudelaire, Prefácio de *Fleurs du Mal*.

## II. UMA PARTIDA DE XADREZ

77. Cf. *Antony and Cleopatra*, II, ii, 1. 190.

92. Laquearia. V. *Eneida*, I, 726:

Dependent lychni laquearibus aureis incensi, et noctem flammis funalia vincunt.

98. Paisagem silvestre. V. Milton, *Paradise Lost*, IV, 140.

99. V. Ovídio, *Metamorfoses*, Filomela.

100. Cf. Parte III, 1. 204.

115. Cf. Parte III, 1. 195.

118. Cf. Webster: “O vento ainda está àquela porta?”

126. Cf. Parte I, 1. 37, 48.

138. Cf. a partida de xadrez de *Women beware women*, de Middleton.

## III. O SERMÃO DO FOGO

176. v. Spenser, *Prothalamion*.

192. Cf. *The Tempest*, I, ii.

196. Cf. Marvell, *To His Coy Mistress*.

197. Cf. Day, *Parliament of Bees*:

“When of the sudden, listening, you shall hear,

“A noise of horns and hunting, which shall bring

“Actaeon to Diana in the spring,

“Where all shall see her naked skin ...”

199. Não conheço a origem da balada de onde foram retirados esses versos: eu a conheci em Sydney, Austrália.

202. V. Verlaine, *Parsifal*.

210. As passas de Corinto foram cotadas a um preço “de custo, de frete e seguro para Londres”; e o bilhete de embarque etc., deveriam ser dados ao comprador quando do pagamento à vista.

218. Tirésias, ainda que mero espectador e não um ‘personagem’, é de fato o personagem mais importante do poema, unindo todo o resto. Assim como o mercador caolho, vendedor de passas, se mescla com o Marujo Fenício, não sendo este totalmente distinto do Príncipe Fernando de Nápoles, portanto todas as mulheres são uma mulher, e os dois sexos se encontram em Tirésias. O que Tirésias vê, realmente, é a substância do poema. Toda a passagem tirada de Ovídio é de grande interesse antropológico:

‘... Cum Iunone iocos et maior vestra profecto est  
Quam, quae contigit maribus,’ dixisse, ‘voluptas’.

Illa negat; placuit quae sit sententia docti

Quarere Tiresiae : venus huic erat utraque nota.

Nam duo magnorum viridi coeuntia silva

Corpora serpentum baculi violaverat ictu

Deque viro factus, mirabile, femina septem

Egerat autumnos; octavo rursus eosdem

Vidit et ‘est vestrae si tanta potentia plagae’,

Dixit ‘ut auctoris sortem in contraria mutet,

Nunc quoque vos feriam!’ percussis anguibus isdem

Forma prior rediit genetivaque venit imago.

Arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa

Dicta lovis firmat; gravius Saturnia iusto

Nec pro material fertur doluisse suique

Ludicis aeterna damnavit lumina nocte,

At pater omnipotens (neque enim licet inritia cuiquam

Facta dei fecisse deo) pro lumine adempto

Scire futura dedit poenamque levavit honore”.

221. Isso pode não aparecer tão preciso quanto nas linhas de Safo, mas eu tinha em mente o pescador “da costa” ou “do barco a remo”, que retorna ao cair da noite.

253. V. Goldsmith, a canção de *The Vicar of Wakefield*

257. V. *The Tempest*, como acima.

264. O interior de St. Magnus Martyr é para mim um dos mais belos entre os interiores de Wren. Ver *The Proposed Demolition of the Nineteen City Churches:* ) (P. S. King & Son, Ltd)

266. A canção das (três) filhas do Tâmis começa aqui. Do verso 292 até o 306, inclusive, elas falam alternadamente. V. *Götterdämmerung*, III, i: as filhas do Reno.

279. V. Froude, *Elizabeth*, vol. I, cap. iv, carta de De Quadra a Filipe da Espanha:

“Ao fim da tarde estávamos em uma barca, observando os jogos no rio. (A rainha) estava sozinha com Lord Robert e comigo na popa, quando começaram a falar frivolidades, e andaram tão longe que Lord Robert por fim disse, na minha presença, que não havia razão para que não se casassem, se a rainha assim o desejasse.”

293. Cf. *Purgatório*, V. 133.

“Recorditi di me, che son la Pia;  
Siena mi fe”, disfecimi Maremma”

307. V. As *Confissões* de Santo Agostinho: “A Cartago então eu vim, onde um caldeirão de amores profanos cantou em meus ouvidos”.

308. O texto completo do Sermão do Fogo de Buda (que corresponde em importância ao Sermão da Montanha) de onde essas palavras foram retiradas, serão encontradas em *Buddhism in Translation* (Harvard Oriental Series), de Henry Clarke Warren. O Sr. Warren foi um dos pioneiros dos estudos budistas no ocidente.

309. Das *Confissões* de Santo Agostinho, novamente. A inserção desses dois representantes do ascetismo oriental e ocidental, assim como a culminação nessa parte do poema, não é acidental.

## V. O QUE DISSE O TROVÃO

Nesta primeira parte da Parte V, três temas foram empregados: a jornada a Emaú, a chegada à Capela Perigosa (ver o livro da Sra. Weston) e a presente decadência da Europa oriental.

357. Isto é *Turdus aonalaschkae pallasii*, o tordo-ermitão que ouvi na Província do Quebec. Chapman disse (*Handbook of Birds of Eastern North America*)

“ocorre na maior parte das vezes em casa, em bosques isolados e em matagais abrigados... suas notas não são notáveis por variedade ou volume, mas pela pureza e doçura de tom e pela extraordinária modulação são inegaláveis”. Essa “canção da água pingando” é justamente celebrada.

360. Os versos a seguir foram estimulados pelo relato de uma expedição à Antártica (Esqueci-me qual, mas acho que uma de Shackleton): foi relatado que o conjunto de exploradores, nos limites da fraqueza, tinha a ilusão constante de que havia realmente *um membro a mais* que poderia de fato ser contado.

367-77. Cf. Hermann Hesse, *Blick ins Chaos*:

“Schon ist halb Europa, schon ist zumindest der halbe Osten Europas auf dem Wege zum Chaos, fährt betrunken im heiligen Wahn am Abgrund entlang und singt betrunken und hymnisch wie Dmitri Karamasoff sang. Uebe diese Lieder lancht der Bürger beleidigt, der Heilige und Seher hört sie mit Tränen.”

402. “Datta, dayadhvam, damyata” (Dá, simpatiza, controle-se). A fábula do significado do trovão se encontra no *Brihadaranyak – Upanishad*, 5, I. Há uma tradução em *Sechzig Upanishads des Veda*, de Deussen, p. 489.

408. Cf. Webster, *The White Devil*, V, vi.

“... they’ll remarry

Ere the worm piece your winding-sheet, ere the spider

Make a thin curtain for your epitaphs”.

412. Cf. *Inferno*, XXXIII, 46:

“ed io senti chiavar l’uscio di sotto

all’ orribile torre”.

Também F.H. Bradley, *Appearance and Reality*, p. 346.

“Minhas sensações externas não são menos privadas para mim do que meus pensamentos ou sentimentos. Em ambos os casos minha experiência se volta para meu próprio círculo, um círculo fechado por fora; e, com todos estes elementos semelhantes, cada esfera é opaca para as outras que a cercam... em resumo, consideradas como uma existência que aparece em uma alma, o mundo inteiro por isso é peculiar e privado a esta alma”.

426. V. Weston: *From Ritual to Romance*; capítulo sobre o Rei Pescador.

428. V. *Purgatorio*, XXVI, 148.

“Ara vos prec per aquella valor  
que vos condus al som de l’escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor  
Poi s’ascose nel foco che li affina.”

429. V. *Pervigilium Veneris*. Cf. Filomela nas partes II e III.

430. V. Gérard de Nerval, soneto *El Desdichado*.

432. V. *Spanish Tragedy*, de Kyd.

433. Shantih. Repetidamente como aqui, um fim formal para o Upanishad. “A Paz que ultrapassa o entendimento” é o equivalente a essa palavra.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução: Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BELTING, Hans. *The invisible masterpiece*. Translation by Helen Atkins. The University of Chicago Press, 2001.

BENTLEY, Joseph; BROOKER, Jewel Spears. *Reading The Waste Land – modernism and the limits of interpretation*. The University of Massachusetts Press, 1990.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-europeias*. Tradução: Denise Bottmann. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, vol. 1.

\_\_\_\_\_. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução: Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLOOM, Harold (ed). *T. S. Eliot*. Chelsea: Chelsea House Publishers, 1985.

\_\_\_\_\_. *T. S. Eliot's The Waste Land*. Chelsea: Chelsea House Publishers, 1986.

BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROOKS, Cleanth. *Modern Poetry and The Tradition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976.

\_\_\_\_\_. *The Hidden God* – studies on Hemingway, Faulkner, Yeats, Eliot, and Warren. New Haven: Yale University Press, 1976.

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding Poetry: an anthology for college students*. New York: Henry Holt and Company, 1944.

BROOKS, Cleanth; WIMSATT, William K. *Crítica Literária: breve história*. Tradução: Ivette Centeno e Armando de Morais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

BUSH, Ronald (ed). *T. S. Eliot: the modernist in History*. Cambridge University Press, 2009.

CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CECHINEL, André. *O espaço tensionado em The Waste Land*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

\_\_\_\_\_. *The Waste Land e sua máquina de teses*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

CHINITZ, David (ed). *A companion to T. S. Eliot*. Chichester, U.K. ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2009.

CIANCI, Giovanni; HARDING, Jason. *T. S. Eliot and the concept of tradition*. Cambridge University Press, 2009.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Tradução: Sergio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

CRAWFORD, Robert. *Young Eliot: from St. Louis to The Waste Land*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução: Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza, Pedro Leite Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *O monolinguismo do outro – ou a prótese de origem*. Tradução: Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Papel-máquina*. Tradução: Evaldo Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada – seguido de “A obra-prima desconhecida” de Honoré de Balzac*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila Aguiar da Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

ELIOT, T. S. *A terra devastada*. Tradução: Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D’água, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ensaio*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. *Ensaio Escolhidos*. Tradução: Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 2002.

\_\_\_\_\_. *O uso da poesia e o uso da crítica*. Tradução: Cecília Prada. São Paulo: É realizações, 2015.

\_\_\_\_\_. *On poetry and poets*. London: Faber & Faber, 1986.

\_\_\_\_\_. *Poemas 1910 – 1930*. Tradução: Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo: Hucitec, 1980.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Quatro Quartetos*. Tradução: Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'água, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Waste Land: a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*. London: Faber & Faber, 1988.

\_\_\_\_\_. *To criticize the critic and other writings*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.

ELIOT, Valerie (ed). *The Letters of T. S. Eliot – 1898-1922*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARDNER, Helen. *The Art of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber, 1980.

GORDON, Lyndall. *T. S. Eliot: an imperfect life*. New York: W.W. Norton & Company, 2000.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KENNER, Hugh. *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. Methuen & Co, 1969.

KERMODE, Frank. *Selected Prose of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber, 1975.

\_\_\_\_\_. *Um apetite pela poesia: ensaios de interpretação literária*. Tradução: Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. Tradução: Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2011.

MAFFEI, Marcos (org). *Os Escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Tradução: Alberto Alexandre Martins; Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MAN, Paul de. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rosseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Tradução: Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia; Angelus Novus, 1999.

MOODY, David A (org). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

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

\_\_\_\_\_. *The annotated Waste Land with Eliot's contemporary prose*. New Haven: Yale University Press, 2006.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poetas de Inglaterra*. Tradução e colaboração: Paulo Vizioli. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, 1970.

ROSENFELD, Kathrin. *Poesia em tempo de prosa – T. S. Eliot e Charles Baudelaire*. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras; Porto Alegre: FAPERGS, 2005.

SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SOUTHAM, B. C. *A student's guide to the selected poems of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber, 1985.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas: Autores Associados, 2013.

\_\_\_\_\_. *Poesia e Crise: ensaios sobre a 'crise da poesia' como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SCOFIELD, Martin. *T. S. Eliot: the poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WESTON, Jessie L. *From Ritual to Romance*. Princeton University Press, 1993.

WILLIAMSON, George. *A reader's guide to The Waste Land: a poem by poem analysis*. London: Thames & Hudson, 1967.