

Cantam águas em a Terra Desolada de T. S. Eliot?

Maria Cristina Franco Monteiro

RESUMO: Este trabalho pretende ser um aprendizado e uma vivência e não visa de forma alguma esgotar o poema *A Terra Desolada* (*The Waste Land*) de T. S. Eliot. Buscamos uma abordagem a esta obra que não seja lógica, sem ser de todo ilógica, e que seja apropriada ao método mítico usado pelo autor na construção do poema. Para isto, elegemos como objetivo principal, entender os sentimentos que o poema mobiliza, e o próprio sentir humano. O canto insistente das águas no corpo da terra árida constituiu o curso de nossa investigação.

Palavras chaves: Água; Árido; Sentimento.

ABSTRACT: This work intends to bring learning and experience and doesn't clam in any way to exhaust the poem *A Terra Desolada* (*The Waste Land*) of T. S. Eliot. We looked for an approach that, without being logic, would not be completely illogical, and that was also suitable to the mythical method used by the author in the poem's construction. For this, we have selected as our main aim to understand the feelings that the poem mobilizes, and the human feelings itself. The water's insistent chant within the waste land is our course of investigation.

Keywords: Water; Waste; Feeling.

1 - Introdução

A palavra poesia pode nomear as mais diversas situações que mexem com nossa sensibilidade. O sol nascente ou poente, a música, uma flor, a combinação de cores de uma refeição, o sorriso depois do susto, todos esses elementos, quando nos encontram com a disponibilidade para ver e sentir, despertam em nós um estado que chamamos de poético. Normalmente, associamos este estado com algo bonito, prazeroso que nos tira da familiaridade com que passamos pelas coisas e pessoas sem nos relacionar com elas.

O poema é o registro escrito de uma emoção, ou seja, de uma experiência que afetou nosso corpo: acelerou ou desacelerou nosso pulso; abreviou ou ampliou nossa respiração; gelou ou disparou nosso coração. A emoção nos faz sentir

vivos, nos expulsa de nosso cotidiano e nos reintegra a ele. Somos nós mesmos e somos outro, porque aprendemos a relacionar as mudanças externas em nosso corpo com uma reação interna. Conectamos nosso exterior com nosso interior e sentimos a vida correndo em nossas veias. Estamos inteiros aqui e agora, e em casa em nosso próprio corpo.

As emoções, no entanto, podem ser deflagradas por situações que nos tiraram de nós mesmos, nos colocando diante de impulsos conflitantes com os quais não sabemos lidar. A doença, a velhice, a morte, a guerra, um amor perdido são algumas dessas situações. É possível despertar o estado poético nestes contextos em que predomina o desprazer? Nem só do bom, do belo e do verdadeiro vive a poesia.

O poeta T.S. Eliot¹ (1888-1965) tornou-se mundialmente conhecido e exerce até nossos dias influência sobre gerações de artistas ao construir registros poéticos que, em uma primeira leitura, ao invés de nos enleiar, nos chocam e desafiam. Aventurando-se pelo reverso do bom, do belo e do verdadeiro, adequou seu processo de construção, a fim de conduzir o leitor por terras inóspitas como as do poema *A Terra Desolada* (*The Waste Land*).

O poema é dividido em cinco partes: 1- O enterro dos mortos; 2- Uma partida de xadrez; 3- O sermão do fogo; 4- Morte por água, e 5- O que disse o trovão. Fazem também parte da obra as notas escritas por Eliot. O poema possui 444 versos, que podem ser lidos ou declamados em aproximadamente 25 minutos, como é possível verificar nos vídeos disponíveis no *you tube*.

A tentativa de parafrasear o poema resulta em algo como:

Abertura: As crianças perguntaram à Sibila o que ela queria, ela respondeu: morrer.

Dedicatória: a Ezra Pound o melhor artífice.

1. O Enterro dos mortos: o aguaceiro de abril; Maria nas montanhas; nenhum barulho de água a latejar na pedra seca; a menina dos jacintos; a vidente Madame Sosostris; a multidão de mortos pela ponte de Londres.
2. Uma partida de xadrez: descrição de um interior luxuoso e requintado - carcaça submarina e a transformação de Filomel-; monólogo a dois - nada com nada; o diálogo entre “eu” e “ela”- Lil cujo marido regressa do exército - o pernil assado para ser apreciado quente.

¹ Junqueira, 2004. Thomas Stearns Eliot nasceu nos Estados Unidos, passou sua infância e parte da juventude em St.Louis, cidade do Missouri cortada pelo rio Mississipi.Recebeu seus pais a tradição da Igreja Unitária, da cultura, da aristocracia. Estudou literatura e filosofia em Harvard. Estagiou na Sorbonne, em Paris. Mudou-se para Londres quando explodiu a Primeira Guerra Mundial. Nesta cidade lecionou para crianças, foi bancário, editor e colaborou em publicações literárias e outras sobre política e economia bancária. Em 1922 fundou a revista *Criterion*, que circulou pela Europa por dezessete anos, influenciando o pensamento sobre literatura e filosofia. Em 1923, assumiu a diretoria da Faber & Faber, patrocinando vanguardas literárias de língua inglesa e incentivando pesquisas estéticas e formais. Adotou a cidadania inglesa em 1927. Escreveu ensaios e críticas literárias, dentre eles: *Ezra Pound, His Metric and Poetry* (1917); *The Sacred Wood* (1920); *Homage to John Dryden* (1924); *For Lancelot Andrewes* (1928); *Dante* (1929); *Selected Essays* (1932); *The Music of Poetry* (1942)

3. O sermão do fogo: os restos de orgia que escorrem pelo rio Tâmisia; ratos e ossos; úmidos solos/seca água furtada; Sweeney e a Sra Porter; a cidade irreal; Tirésias vivendo o encontro da datilógrafa e do balconista; música e marinheiros; a cidade; o encontro de Elizabeth e Leicester no rio; a associação de nada com nada; Cartago.
4. Morte por água: a morte do marinheiro Flebas o Fenício lembrando que também quem é alto e belo morrerá.
5. O que disse o trovão: agonia no horto, um morto e os vivos morrendo; o terceiro que anda ao lado; torres caindo; a relva cantando sobre túmulos; o Ganges esperando pela chuva; generosidade, compaixão, controle; a dúvida se deixou as terras em ordem; a paz que sucede ao entendimento.
6. As notas de Eliot, abertas com o crédito ao livro *From Ritual to Romance* de Jessie L. Weston, sobre a Lenda do Santo Graal. A declaração de que o título, o plano e o simbolismo incidental do poema foram sugeridos por este livro, e de que ele é capaz de elucidar as dificuldades do poema melhor que as notas do autor. Crédito dado, em âmbito mais geral, ao livro *The Golden Bough* de James George Frazer, pela influência que exerceu na geração de Eliot

O poema *A Terra Desolada*, publicado em 1922, era um obra em andamento desde 1914. T. S. Eliot trabalhava em sua criação, quando conheceu Ezra Pound, escritor e crítico reconhecido na Inglaterra, cujo *ABC da Literatura* é, possivelmente, a obra mais conhecida no Brasil. Pound contribuiu decisivamente para que o poema chegasse a sua conformação final. Um grande indicativo dessa contribuição está na declaração de Eliot, na abertura do poema, na qual o autor expressa sua admiração por Pound, a quem chama de “melhor artífice”.

O que burilaram Eliot e Pound durante oito anos até considerarem *A Terra Desolada* pronta? Talvez Eliot buscasse o correlato objetivo (apud JUNQUEIRA, 2004), isto é, a única maneira de expressar emoções estabelecendo uma seqüência de projetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que resultariam na fórmula da emoção almejada. Sendo assim, Eliot buscava um processo artístico que lhe permitisse expressar o equivalente emocional do pensamento.

Talvez Pound (1997) o aconselhasse a condensar, a manter no poema apenas as palavras carregadas ao máximo de significado. E explicava como atingir este objetivo por três vias:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. (fanopéia, melopéia, logopéia) (POUND, 1997, p.63)

O que nos interessa nos dois autores é o equivalente emocional, ou as correlações emocionais: o efeito que o processo de construção pode produzir no leitor. Diria Pound (1997) que neste processo é preciso ter algo a dizer e dizer: uma tese, um todo, seus fragmentos e as relações existentes entre eles. Não se escreveria, por exemplo, uma epopéia para enaltecer a coragem de um povo. A crença na coragem de um povo exigiria a narração como epopéia para ser expressa.

Clareza, segundo Pound (1977), é requisito para mostrar o que um homem sente. Clareza esta intimamente relacionada com a condensação, isto é, com a utilidade de cada palavra usada no processo de construção. A utilidade, por sua vez, tem a ver com o máximo de significação que se pode atingir. Seria um princípio de economia: quanto mais significativas são as palavras, menos palavras são necessárias.

Destas considerações iniciais surgem alguns impasses quando elas são aplicadas a uma primeira leitura de *A Terra Desolada*. Como pode este poema longo, carregado de alusões, ser claro? Que emoções sua leitura desperta? A origem do poema é o próprio sentimento de desolação, de aridez, de infertilidade? Será *A Terra Desolada* a tautologia de si mesma? Ou cantam águas nesta terra estéril?

Para responder estas perguntas, obedecemos Pound (1977): lemos e relemos o poema várias vezes, ou seja olhamos nosso objeto. Lemos a tradução de Ivan Junqueira (2004) e o original em inglês. Acompanhando a leitura do poema em inglês, ouvimos pela internet a declamação de trechos da obra pelo próprio Eliot. Aplicamos sobre o poema nossa experiência como ser humano. Lemos sobre poesia, com destaque para I. A. Richards (1971). Consultamos as notas de Eliot ao poema, e também lemos, seguindo a recomendação de Richards, o Canto XXVI do *Purgatório*, de Dante. O artigo de Roger J. Woolger (1983) nos esclareceu sobre a lenda do Santo Graal. Algumas destas leituras tiveram como trilha sonora as óperas *Percival* e *Tristão e Isolda* de Wagner.

Fazem parte de nosso referencial teórico *Os Upanishads* (1992) e *Pensando Zen* (1998). Buscamos, no primeiro, ouvir “O que o trovão disse” aos deuses, aos homens e aos demônios, no contexto do Brihadaranyaka Upanishad. No segundo, buscamos entender o conceito de koan (LOW, 1998): dito ou ato de um mestre Zen, aparentemente sem sentido ou incompreensível, que funciona como um desafio aos hábitos de pensar e agir.

O koan pode ser usado como metáfora para expressar a precariedade de nossa existência. Precariedade que vem do conflito de duas forças opostas, por exemplo, a esterilidade e a fertilidade. Entretanto, segundo Low (1998), o koan está mais para a ironia que para a metáfora, pois esta nos faz sentir em casa, enquanto aquela nos expulsa. Ver dentro da ironia, isto é, dentro do engano e do logro, é como um salto para um ponto de vista mais alto, mas não para um novo ponto de vista. Como no ditado:

Antes de eu começar a praticar o Zen, as montanhas eram montanhas, as árvores eram árvores. Depois de fazer algum progresso, as montanhas não eram mais montanhas, as árvores não eram mais árvores. Mas, agora, as montanhas voltaram a ser montanhas, as árvores são árvores novamente. (LOW, 1988, p. 99)

Esta incursão pelo Budismo, e dentro dele, pelo Zen, é provocada por Eliot não só nas alusões ao já citado “O que o Trovão disse”, mas também ao “Sermão do Fogo” de Buda. Eliot dedicou-se (JUNQUEIRA, 2004) nos anos de 1911 a 1913, que antecederam a escritura de *A Terra Desolada*, aos estudos da literatura sânscrita e da filosofia indiana. Questionando estas fontes, dentre as tantas usadas pelo autor, procuramos um ponto de ver² o cerne do poema, desconfiando que a ambiguidade e a ironia são fundamentais para este processo. Desconfiando também que o poema, mais que um sentido fixo, tenha ele mesmo um centro móvel e seja um convite a ver, ou talvez a ouvir o canto fluido das águas na terra estéril. Em seu minucioso estudo sobre *A Terra Desolada* Junqueira (2004) registra a enorme influência que esta obra exerceu no pensamento poético do século XX. Avalia o vanguardismo técnico e formal do poema composto de fragmentos, que Eliot teria buscado em múltiplas fontes e raízes. Cita dentre elas: passado sânscrito, escritores gregos, latinos, escritores franceses até Mallarmé, escritores italianos partindo de Dante, a poesia inglesa e muito do simbolista Jules Laforgue. Analisa que o relacionamento do poeta com estas fontes se deu em um “processo de eliotização”:

Ao assimilar suas multiformes influências, Eliot desenvolve um sutilíssimo processo de globalização literária que, mediante complexas operações mimético-metafóricas vai aos poucos revitalizando o material “tomado de empréstimo” a este ou àquele autor, de modo a torná-los “estranhamente eliotianos”, quando o oposto é que seria plausível. (JUNQUEIRA, 2004, p.16)

Seguindo o mesmo autor, esta “eliotização” do estilo de outros é uma demonstração da crença de Eliot na poesia como processo de manter viva a herança de épocas anteriores. O talento individual, a marca registrada do autor, está onde os poetas mortos revelam com mais força sua imortalidade.

Esta multiplicidade de fontes e a forma como Eliot insere nelas a sua marca, pode, num primeiro momento, amedrontar o leitor. Seria preciso refazer todas as leituras do poeta para entendê-lo? Sem dúvida é preciso alguma pesquisa para se aproximar do poema. Este exercício faz parte da leitura. Saber das inúmeras fontes disponíveis e escolher aquelas que falam mais de perto ao leitor é também a procura de um ponto de ver, que implica abandonar o medo de tudo que não se leu. Talvez o medo do próprio desconhecimento da literatura.

Como no enfrentamento de todo medo, é preciso coragem para aceitar os vários centros que estruturam o poema. O primeiro contato com *A Terra Desolada*

² Low, 1998, p. 48 e seguintes. Ponto-de-ver é a tradução usada para *view point* em *Pensando Zen*. A expressão pretende evitar a confusão de ponto-de-vista com opinião, e ir mais além ao considerar que o cerne da ambigüidade reside em nossa crença de ser o centro das impressões, como se fossemos o ponto a partir do qual tudo é visto. Cada indivíduo, grupo, nação almeja ser o centro, o escolhido, o melhor. Cada um que se assume como centro assume tudo o mais como periferia. O conflito advém da escolha por dominar o outro transformando-o em objeto; enquanto o equilíbrio advém de aceitar que somos o centro e a periferia, assim aceitamos o outro como constituinte de nós mesmos e que a ambigüidade é a essência da vida.

é, em si, desestruturante. É um não saber. Para saber é preciso segurar firme no trenó e deslizar pela neve montanha abaixo, com a Maria do poema, descobrindo que o conhecimento pode se dar como emoção.

A busca por um centro no qual as ambiguidades e seus conflitos inerentes cessem é, segundo Low (1988), o que faz da vida uma jornada sem fim. A literatura está repleta de obras centradas nesta jornada em busca de um centro: O Judeu Errante, Ulysses, a busca do Santo Graal, a Terra Prometida, Shangri-lá. Entretanto, todo centro é como uma fortaleza que precisa ser defendida, pois sua destruição desloca o homem para a periferia onde prevalece a morte.

Ambiguidade são dois extremos no abraço da Unicidade, um abraço que pode ser o abraço da morte através da luta de comer ou ser comido. O abraço então se torna uma submersão do eu-como-‘centro’ no eu-como-‘periferia’, e vice-versa. A ambiguidade então vira oposição e conflito. O centro traz paz; traz um ponto em torno do qual o dois pode girar numa roda de nascimento e morte. O centro é o significado compartilhado por dois extremos. É a Unicidade formando a base da duicidade. O centro, ou ponto, é posição sem conteúdo. Significado é “dois-se-tornado-um”, um centro de gravidade singular em torno do qual a ambiguidade rodopia, e o abraço da morte se torna a dança da vida em volta de um ponto imóvel. (LOW, 1988, p. 72)

Onde há dois lutando entre si, o conflito instaura a busca pelo centro. Um deve ser derrotado para que o outro prevaleça. Onde dois concordam, instauram um centro provisório, de posições não fixas, e que, por isso mesmo, não precisam ser defendidas. A ambiguidade de ver-se separado das coisas em busca de um centro que dê sentido à vida e a ambiguidade como o princípio da diversidade que se concilia quando dois se encontram. Dois pontos de ver que são o ponto de partida desde o mais cotidiano dos desentendimentos até a mais acirrada das guerras. A conciliação de dois em um não pode ser demonstrada pela lógica ou provada por fatos científicos.

Confiamos tanto no pensamento lógico, naquilo que pode ser verificado e demonstrado que desconfiamos do conhecimento intuitivo proveniente da emoção. Segundo Richards (1971), a emoção é uma forma de conhecimento primário de nossas atitudes. Reações orgânicas emocionais são uma maneira indireta de adquirirmos consciência da natureza específica do mundo externo. As diferentes reações orgânicas são indicadores da sensibilidade para notar mais aspectos das coisas. A pessoa mais sensível, ao contrário da mais racional, aprendeu a dar um significado sistemático às mudanças nas suas reações, assim ela consegue relacionar uma mudança no seu sistema visceral e vascular com um estado de prazer ou desprazer, ou seja, com um sentimento.

Emoção e razão se encontram na mente, que não é uma entidade sobrenatural, mas sim (RICHARDS, 1971) uma parte da atividade do sistema nervoso. Este sistema é o meio pelo qual os estímulos do meio ambiente ou do interior

do corpo se transformam em comportamento adequado. Para que um estímulo se transforme em um impulso, ou seja, em uma tendência para a ação, é necessário que exista alguma necessidade ou algum desequilíbrio orgânico.

A arte organiza um sistema de impulsos que está em desarmonia consigo mesmo ou mal adaptado ao mundo e que a vida social não consegue resolver. A satisfação dos impulsos é o prazer resultante do objetivo atingido; a adaptação ao mundo está relacionada à organização de vida de modo a reduzir frustrações e perdas dentro do sistema social, isto é: desprezando limitações impostas por códigos ultrapassados, e valorizando os direitos dos outros.

Segundo Richards (1971), a função das artes é comunicar experiências que ampliam as possibilidades da vida e que sem elas seriam mudas. O poeta é uma “pessoa excepcional”, pois consegue captar estímulos das mais variadas fontes, ordená-los em impulsos e tornar suas experiências acessíveis.

Estes impulsos que agem no artista se modificam mutuamente e assim se ordenam de uma maneira que só é encontrada no homem normal em momentos raros, por exemplo, sob o choque duma grande perda ou uma felicidade inesperada; por instantes, quando “o filme da familiaridade e solicitude egoísta” que comumente lhe esconde nove décimos da vida parece suspenso, ele se sente estranhamente vivo e consciente da existência. Nestes momentos, suas múltiplas inibições ficam debilitadas; suas reações, canalizadas – para usar uma metáfora inapropriada – pela rotina e pela conveniência prática mas limitada, desprendem-se e formam uma nova ordem umas com as outras; ele sente como se tudo estivesse começando novamente. (RICHARDS, 1971, p. 210-11)

Para comunicar esta sensação de renascimento da vida, de frescor dos acontecimentos, o poeta usa elementos formais: o ritmo, o metro e a melodia ou cadência. Estes elementos são os estímulos usados para provocar reações uniformes nos leitores sem as quais a experiência do poeta permaneceria muda. Os elementos formais são a parte segura da experiência que sustentam e controlam a parte ambígua do desenvolvimento imaginativo.

A parte principal do trabalho do poeta é feita mediante os impulsos mais uniformes e comuns, provocados pelos elementos formais. Estes impulsos mais primitivos são os mais reprimidos. Richards (1971) diz que dificilmente deixamos uma cor nos afetar só como uma cor, logo a usamos como signo que nos remeta a algo familiar. O poeta combina todos os vários efeitos dos elementos formais em uma reação unificada produzida na imaginação. A síntese imaginativa concilia os impulsos discordantes que desperta, resolvendo-os em uma sensação de alívio e equilíbrio.

A tragédia, de acordo com o mesmo autor, é o melhor exemplo da resolução de tensões opostas. Nela, a mente enfrenta tudo que a assusta e resiste sem temor, só é autoconfiante. Não recorre a subterfúgios que bloqueiam o desenvolvimento completo da experiência. Encara inibições sem medo de ser desorientada

pelo desfecho da ação. Assim, a tragédia liberta o leitor das supressões e sublimações que são as barreiras para a alegria.

A alegria, que é tão estranhamente o coração da experiência, não é uma indicação de que “tudo está direito no mundo” ou que “em algum lugar, de alguma maneira, existe Justiça”; é uma indicação de que tudo está direito aqui e agora no sistema nervoso. (RICHARDS, 1971, p.212)

A sensação de equilíbrio, proporcionada em grau mais elevado pela tragédia, é característica das experiências artísticas de valor. A conciliação de impulsos opostos mobiliza de forma mais ampla a personalidade do leitor, orienta sua mente em várias direções, desperta a sensibilidade para ver as coisas de vários pontos de vista e reagir a elas desinteressadamente. Quando as coisas são vistas sem a interferência dos medos e inibições, por uma personalidade amplamente desperta, elas voltam a ser o que são. Assim, segundo Richards, quando somos impessoais nossa personalidade está mais completamente envolvida.

2 - A Terra Desolada

Junqueira (2004) analisa a poesia de Eliot a partir da estética do fragmento, encontrando aí, ao que nos parece, um veículo adequado para uma “ambivalência psicológica”. O dilaceramento entre fragmento e soma dá conta do “isolamento e incomunicabilidade” do ser presente diante do passado, atormentado por tudo que é alimentado pela Queda e pelo extravio.

Já em *Prufrock e outras observações*, aliás, podem-se vislumbrar os primeiros signos desse procedimento alienatório, dessa insistência em afirmar a solidão e o desconcerto humanos; e, desde aí, imagens e metáforas, aforismos e conceitos, fragmentos e paráfrases não fazem senão convergir para aqueles nódulos apicais, verdadeiros nós dramáticos de toda uma intriga ontológica, torcidos ou retorcidos à força do vazio e da ruína espirituais do homem ocidental contemporâneo. (JUNQUEIRA, 2004, p.19)

Entendemos que Junqueira considera o isolamento e a incomunicabilidade características marcantes dos poemas *Prufrock e outras observações*, *A terra desolada* e *Os homens ociosos*. O título dos poemas antecipa e concentra a ideia nuclear de desolação, que não é resolvida nos poemas, mas vagamente nas peças finais do poeta. Esta resolução estaria relacionada à possibilidade de diálogo entre gerações diferentes.

Richards (1971) discorda dos leitores que pensam que Eliot os leva para *A Terra Desolada* e os abandona à própria sorte. Para ele, a amargura e a desolação constituem uma camada superficial do poema, são reações aos estímulos conflitantes que desorientam toda a geração do pós-guerra. *A Terra Desolada* se estrutura para compartilhar com o leitor novos pontos de compreender tais sentimentos.

Nem a lógica, nem a busca de uma sequência linear de ideias, nem a aplicação de uma doutrina salvadora têm o dom de tirar o leitor da terra árida. Mas a experiência de quem atravessou os domínios devastados do Rei Pescador, sentiu tudo com Tirésias e organizou tal experiência, pode ser compartilhada pelos leitores.

É notável a ausência de um fio condutor que unifique os fragmentos de *A Terra Desolada* em uma história com começo, meio e fim. Mesmo assim, algumas possibilidades se esboçam. Pode-se refazer a história de Londres, começando pela Lenda do Graal, passando pela tradição marítima, pela revolução industrial que gerou Sweeny Toddy e transformou o rio Tâmisa em um grande esgoto, pelas guerras santas ou não. Pode-se pensar na história da língua inglesa: na sua origem alemã, nas influências do latim, levado às terras conquistadas pelos romanos que fundaram a vila de Londinium.

As figuras femininas, quer as que são apenas aludidas, quer as que atuam nos diálogos, poderiam ser selecionadas como linhas mestras do poema. Maria, a criança, deslizando temerosa e livre montanha abaixo, e a garota dos jacintos, tocando o indizível no coração de seu enamorado. Madame Sosostris, vidente acometida de um resfriado incurável, mas cuja leitura do tarô revela pouco além da advertência para temer a morte pela água. E a dama sugerida pelo ambiente quente e inebriante que a contém, mas no qual convive com a representação de Filomel: enganada, raptada, violentada, emudecida pelo cunhado Tereu e afinal, depois de vingar-se, transformada em rouxinol. A mulher do casal elegante e inteligente, mas sem diálogo, presa no tédio e na mesmice.

Ou Lil, núcleo da intriga do “eu disse”, “ela disse”, “ele disse”, pressionada a se compor para divertir o marido Albert, desmobilizado do exército. A voz do outro a coloca contra a parede: se ela não der o que o marido quer, outras darão; mas se der, deve assumir o risco de mais uma gravidez – ela com quatro filhos e que quase morreu ao abortar o quinto –. Há também as ninfas que abandonaram o Tâmisa, substituídas pelas que esquentam as noites de verão. E a Sra. Porter abrigando o barbeiro assassino em sua espelunca. E a datilógrafa pobre improvisando seu jantar em latas de conserva e recebendo o insignificante balconista, para um encontro da indiferença com a vaidade. E a rainha Elizabeth em seus encontros engalanados com o amante Leicester. E a mulher que toca uma ária nas cordas de seus longos cabelos negros.

Daria para fazer a história das mulheres em *A Terra Desolada*. Cada uma delas é vista em um fragmento do poema. Tudo o que precisava ser dito sobre elas está ali, como se fossem flagradas no momento que mais as caracteriza. Suas histórias não são retomadas, elas surgem, instauram múltiplas vozes, suscitam sentimentos: amor, empatia, paixão, repulsa. Entretanto, embora não possamos estabelecer relações entre o aparecimento destas personagens no poema, cada uma delas, ou melhor, cada fragmento no qual surgem, toca algo de nossa experiência.

“Faz agora um ano que me deste os primeiros jacintos;
Chamavam-me a menina dos jacintos.”

-- Mas ao voltarmos, tarde, do Jardim dos Jacintos,

Teus braços cheios de jacintos e teus cabelos úmidos, não pude
Falar, e meus olhos se enevoaram, eu não sabia
Se estava vivo ou morto, e tudo ignorava
Ao inquirir o coração da luz, o silêncio. (JUNQUEIRA, 2004, p.
140)
Vazio e desolado está o mar. (tradução do autor)

Quem já experimentou a perda de centro provocada pelo amor, pode reviver o frescor da sensação nas palavras do jovem enamorado. Vê-se que, no fragmento acima, a fala citada entre aspas da menina dos jacintos desencadeia o diálogo, em que as emoções estão no jovem. Não sabemos o que ela sente, mas o que ela faz com que ele sinta, e, que, por conta desse sentimento a torna tão presente. É marcante o contraste como diálogo abaixo:

“Estou mal dos nervos esta noite. Sim, mal. Fica comigo.
Fala comigo. Por que nunca falas? Fala.
Em que estás pensando? Em que pensas? Em quê?
Jamais sei o que pensas. Pensa.”

Penso que estamos no beco dos ratos
Onde os mortos seus ossos deixaram.

“Que rumor é este?”
O vento sob a porta.
“E que rumor é este agora? Que anda a fazer o vento lá fora?”
Nada, como sempre. Nada.
“Não sabes?”
“Nada? Nada vês? Nada recordas
Nada?”

Recordo-me
Daquelas pérolas que eram os seus olhos.
“Estás ou não estás vivo? Nada existe em tua cabeça?”
Mas este Rag shakespeaéreo
-Tão elegante
Tão inteligente
“Que farei agora? Que farei?
Sairei às pressas, assim como estou, e andarei pelas ruas
Com meu cabelo em desalinho. Que faremos amanhã?
Que faremos jamais?”

O banho quente às dez.
E, caso chova, um carro às quatro. Fechado.
E jogaremos uma partida de xadrez, apertando olhos sem pálpebras
À espera de uma batida na porta. (JUNQUEIRA, 2004, p. 147)

Ocorre no fragmento acima outra modalidade do estado de “não estar vivo nem morto”. Os participantes do diálogo parecem estar focados demais em si mesmos, e presos ao outro. De dentro desta prisão, eles esperam uma batida na porta que os liberte. Podemos dizer que se no primeiro fragmento correm águas na terra desolada, no segundo fragmento, a terra é árida.

Entretanto, olhando do ponto de vista dos elementos formais (RICHARDS, 1971), podemos apreciar cada componente do fragmento como indispensável ao efeito de sentido que provoca. Desde a disposição dos versos no papel, em que a linha de conversação dele começa onde termina a dela; na repetição das negativas na fala dela, e nas respostas curtas e secas dele que criam o clima de um tédio elegante e bem comportado, tudo está perfeitamente organizado. Compartilhamos a experiência dessa convivência de estímulos conflitantes, e aceitamos que eles não se resolvem nem se aniquilam. Ouvimos águas sussurrarem e dizemos a nós mesmos: sim, consigo sentir como eles suportam serem infelizes juntos.

Mas, como nosso objetivo não é esgotarmos as personagens femininas do poema, passemos a dois personagens masculinos: o Rei Pescador e Tirsias.

O Rei Pescador aparece na lenda da busca do Santo Graal que recebeu forma literária pela primeira vez no fim do século XII, graças ao poeta Chretien de Troyes. A obra intitulada *Percival* ou *A História do Graal*, segundo Woolger (1983), é um romance palaciano criado em torno da Questão da Grã Bretanha, longa tradição oral que celebra o Rei Artur e seus cavaleiros no reino de Avalon.

A lenda do Graal e os romances arturianos são elaborados na sociedade feudal, de caráter patriarcal, dominada pelo lorde, o cavaleiro e o vassalo. As mulheres, conforme Woolger (1983) ocupavam a escala mais baixa, sendo meros objetos de posse. Nesta sociedade surgiram os trovadores, responsáveis pela criação de um código de humildade, cortesia e devoção à dama. Por um lado, havia as Cruzadas, as artes sangrentas de Marte; por outro, e compensando o primeiro, as artes suaves e sensuais de Venus, cultivadas pelos trovadores.

Segundo a lenda (WOOLGER, 1983), Percival era um galês nobre e simples que cresceu isolado no campo. Decide tornar-se um cavaleiro quando conhece um deles. Recebe a permissão da mãe, com as condições de que respeite as donzelas, vá diariamente à igreja e de que não faça perguntas. Lorde Gornamant o instrui no combate e na filosofia cavalheira e também o aconselha a falar pouco. Percival parte, então, à procura de aventuras. Defende as terras de Lady Blanchflor, por quem se apaixona, sendo correspondido. Antes de propor-lhe casamento, empreende uma jornada para rever sua mãe. Ao longo desta jornada encontra o misterioso castelo do Rei Pescador, que reina sobre uma terra árida. O Rei está muito ferido na coxa e só encontra alívio quando está pescando. No castelo, durante uma marcha solene, Percival vê uma lança coberta de sangue e uma taça brilhante, mas nada pergunta sobre o rei. Mais tarde, uma virgem lhe diz que se tivesse feito as perguntas certas teria curado o rei. Na manhã seguinte, rei, castelo e seus habitantes haviam desaparecido.

O herói segue em suas aventuras, esquecendo-se da mãe, da amada e do Graal. Anos depois, um eremita o faz lembrar-se de sua busca e o culpa pela morte

da mãe. O ermitão conta também sobre o pai do Rei Pescador a quem o Graal é destinado e que vive sozinho no interior do castelo, comendo apenas hóstias. Neste ponto a história é interrompida, permanecendo inacabada.

Eliot conheceu a lenda no livro de Jeesie Weston, *From Ritual do Romance*, como relata em suas notas a *The Waste Land*. Mesmo não tendo lido este livro, encontramos no poema fragmentos que aludem ao Rei Pescador. Primeiro, no “Sermão do Fogo”:

Atrás de mim, porém, numa rajada fria, escuto
O chocalhar dos ossos, e um riso ressequido tangencia o rio.
Um rato rasteja macio entre as ervas daninhas,
Arrastando seu viscoso ventre sobre a margem
Enquanto eu pesco no canal sombrio
Durante um crepúsculo de inverno, rodeando os fundos do gasômetro,
A meditar sobre o naufrágio do rei meu irmão
E sobre a morte do rei meu pai que antes dele pereceu.
Branços corpos nus sobre úmidos solos pegajosos
E ossos dispersos numa seca e estreita água-furtada,
Que apenas vez por outra os pés dos ratos embaralham. (JUNQUEIRA, 2004, p. 151)

Neste fragmento estão presentes alguns dos elementos constantes no poema: ossos, ratos, morte. Pensamos que eles têm tudo a ver com uma terra infértil e estimulam uma sensação desagradável da qual queremos nos afastar. Mas, por outro lado, desconfiamos da presença de tanta água nesta terra seca. Uma terra árida, desolada, infértil está associada a uma terra sem a água que a vivifica. O deserto é a primeira imagem que nos vem à mente. Mas, em *A Terra Desolada* de Eliot correm águas em abundância.

“O Sermão do Fogo”³ acontece nas margens do rio Tâmis, nas águas que recebem todo o lixo das noites de verão. Destas águas as ninfas, que na mitologia grega eram espíritos da natureza responsáveis pela fertilidade, partiram sem deixar endereço. Os versos iniciais parecem acalentar o rio com uma canção curta e suave. A suavidade é então dissipada por um vento frio que traz o chacoalhar de ossos e o riso ressequido. A hora é crepuscular, quando os sentidos estão meio adormecidos, entre o que finda e o que começa. O abrandamento do fogo dos sentidos intensifica a dor, cujo alívio está em pescar. As águas correm pelos domínios do rei, mas não fertilizam suas terras, nem curam sua ferida.

A segunda alusão ao Rei Pescador está no fim de “O Que Disse o Trovão” (JUNQUEIRA, 2004, p. 165-66), que é também a última parte do poema.

³ O Sermão do Fogo de Buda discorre sobre os sentidos e as impressões depositadas na mente. Tudo captado pelos sentidos e levados à mente está em chamas com o fogo do sofrimento no ciclo de nascimento, envelhecimento e morte. Conhecendo isso, o discípulo se desencanta dos sentidos e se desapega deles, deste modo liberta a mente e atinge o conhecimento. <http://www.acaoinsight.net/sutta/SNXXXV.28.php>

Sentei-me junto às margens a pescar
Deixando atrás de mim a árida planície
Terei ao menos minhas terras posto em ordem?
A Ponte de Londres está caindo caindo caindo
E se escondeu no fogo que os afina
Quando serei como a andorinha
O príncipe de Aquitania na Torre abandonada
Com tais fragmentos foi que escorei minhas ruínas
Pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu.
Generosidade. Compaixão. Auto-controle,
A paz que se segue ao entendimento.

Os versos em negrito aparecem em *The Waste Land* e na tradução de Junqueira em italiano, francês e sânscrito. Eles foram traduzidos do inglês ao pesquisarmos aqui e ali na internet e nos *Upanishads*. Não nos deteremos agora no Canto XVII do *Purgatório* de Dante, ou nas *Metamorfoses* de Ovídio, ou em “El Desdichado” de Gerard de Nerval. O eu-lírico termina o poema pescando, a mesma forma de alívio usada pelo Rei Pescador. Sussurra o rio onde ele pesca, sussurram as águas sob a ponte de Londres. O que dói no poeta, cujo alívio está em pescar?

No Rei Pescador doía a ferida na coxa, que Woolger (1983) interpreta como uma ferida sexual. Ou melhor, o rei rico e infértil foi a imagem que os trovadores criaram para o homem cristão do seu tempo. O homem sexualmente morto, uma vez que as mulheres eram diabólicas, devia buscar sua cura embaixo, onde doía. Mas no baixo queimava o fogo do inferno. Então o Graal foi imaginado abaixo do inferno, no mais primordial do corpo suave, gentil e fértil da mãe.

A sexualidade impotente é a degradação final de Marte, o espírito imperialista impositivo. Marte era originalmente para os romanos um deus “Dionísíaco”, da fertilidade, cujo falo era acharrua que engravidava Venus, a Mãe Terra, mas que também, com sua espada, protegia a terra dos invasores. Devido à insegurança e a ânsia por poder, primeiro da Grécia colonial e depois da Roma Imperial, a relha transformou-se permanentemente na espada, e a ígnea semente da criação transformou-se em chamas da destruição. Isso porque Marte, quando é unicamente deus da guerra (como o Ares grego), perde sua conexão com a terra e se torna o bruto e voraz agressor sexual que não conhece limites, a não ser que seja refreado pelas leis rigorosas de uma autoridade maior. (WOOLGER, 1983, p.17)

A degradação do instinto pelo medo entorpece a sensibilidade do homem. Ele se move não pelo que sente, mas por aquilo que é determinado por uma autoridade maior, segundo a qual é preciso eliminar o monstro interior. A mulher é, ao mesmo tempo, desejada e repudiada, pois o enreda em suas tentações, mas o prazer o torna fraco e afasta de sua missão de guerreiro. Apossar-se sem se entregar, com temor, suspeita e desprezo afastava o cristão medieval não só

da mulher, mas também de si mesmo. O homem alienado, onde a brandura não podia florescer, era a terra estéril.

Segundo Richards (1971), *A Terra Desolada* se ocupa de muitos aspectos do fato sexo, sem que sexo seja a questão fundamental. Eliot, em suas notas, diz que Tírésias é o personagem mais importante do poema, pois une todo o resto. Os personagens masculinos se confundem em um só, assim como as mulheres são uma só e os dois sexos se fundem em Tírésias. O profeta, segundo Eliot, vê a substância do poema.

Eliot transcreve em suas notas a passagem de *As metamorfoses*, na qual Ovídio conta a história de Tírésias, que lemos em Junqueira (2004) na tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Os deuses Jove e June questionavam se é o homem ou a mulher que sente mais prazer no sexo. Invocaram a Tírésias que havia experimentado ambos os prazeres, pois almejava com um bordão duas serpentes que regozijavam no sexo e então transformou-se de homem em mulher, assim permanecendo por sete anos. No oitavo ano viu as serpentes praticando o mesmo ato, e aplicando sua experiência, as golpeou de novo com o bordão para voltar a ser homem. Brincando, os deuses o castigaram com a cegueira eterna, mas Nume deu-lhe a ciência de desvendar o futuro.

Em *A Terra Desolada*, Tírésias aparece em um longo trecho como expectador do encontro de uma datilógrafa com um balconista. O encontro é uma das cenas prosaicas que o autor conjuga com momentos de tensão. Intercalar momentos de tensão e de calma, de explosão e de suavidade é um dos vários recursos usados pelo poeta para dar ao poema uma estrutura musical.

À hora violácea, quando os olhos e as costas
Renunciam às mesas de trabalho, quando a máquina humana aguarda
Como um trepidante táxi à espera,
Eu Tírésias, embora cego, palpitando entre duas vidas,
Um velho com as tetas engelhadas, posso ver,
Nessa hora violácea, o momento crepuscular que luta
Rumo ao lar, e que do mar devolve o marinheiro à sua casa;
A datilógrafa que regressa ao lar à hora do chá,
Recolhe as sobras do café da manhã, acende
O fogueiro e improvisa seu jantar em latas de conserva.
Suspensas perigosamente na janela, suas combinações
Secam ao toque dos últimos raios solares.
Sobre o divã (à noite, sua cama) empilham-se
Meias, chinelos, batas e sutiãs.
Eu, Tírésias, um velho de tetas enrugadas,
Percebo a cena e antevejo o resto.
-- Também eu aguardava o esperado convidado.
Chega então um rapaz com marcas de bexiga,
Um insignificante balconista de olhar atrevido,
Um desses tipos à-toa em que a arrogância assenta tão bem
Quanto a cartola na cabeça de um milionário de Bradford.
O momento é agora propício, ele calcula,

O jantar acabou, ela está exausta e entediada.
Ele procura então envolvê-la em suas carícias,
Não de todo repelidas, mas tampouco desejadas.
Excitado e resoluto, ele afinal investe.
Mãos aventureiras não encontram resistência;
Sua vaidade dispensa resposta,
E faz da indiferença uma dádiva. (JUNQUEIRA, 2004, p. 153)

A cena se passa na hora crepuscular, quando, à luz violácea, os sentidos estão incertos sobre a identidade das coisas. Tirésias espera com a datilógrafa pelo balconista. Mas, ele espera antevendo o que acontecerá. Não porque ele tem o dom da vidência. São as experiências passadas que tiram qualquer novidade da cena. Assim, até onde percebemos, apesar de a hora ser crepuscular, não há suspensão dos sentidos convencionais. Porque o encontro, ainda que esperado, é tremendamente frustrante. Ou, em outras palavras, é árido. Se como os deuses, perguntássemos quem sentiu mais prazer, a resposta, provavelmente, seria nenhum dos dois.

Caminhamos afinal, para um certo entendimento, que vem após as cenas prosaicas focadas no relacionamento dos casais. E então, agora, a questão não parece ser mais os desencontros entre o quente e o frio, o desejo e a indiferença. O trecho encontra-se na última parte do poema “O que disse o Trovão”, cujos versos iniciais já foram interpretados como uma alusão à morte de Cristo na cruz.

Aqui não há água, mas apenas rocha
Rocha. Água nenhuma. E o caminho arenoso
O coleante caminho que sobe entre as montanhas
Que são montanhas de rocha inaquosa
Se houvesse água por aqui, nos deteríamos a bebê-la
Não se pode parar ou pensar em meio às rochas
Seco o suor nos poros e os pés postos na areia
Se aqui houvesse água em meio às rochas
Montanha morta, boca de dentes cariados que já não pode cuspir
Aqui não se fica de pé e ninguém se deita ou senta
Nem o silêncio vibra nas montanhas
Apenas o áspero e seco trovão sem chuva
Sequer a solidão floresce nas montanhas
Apenas rubras faces taciturnas que escarnecem e rosnam
A espreitar nas portas de casebres calcinados
Se houvesse água por aqui
E não rocha
Se aqui houvesse rocha
Que água também fosse
E água
Uma nascente
Uma poça entre as rochas
Se ao menos aqui se ouvisse um sussurro de água (JUNQUEIRA, 2004, p. 161)

Os trinta e oito versos iniciais de “O que disse o Trovão”, sem desmerecer a tradução de Junqueira, são melhor sentidos se lidos e ouvidos em inglês. A escolha de palavras, as rimas, o som das palavras tudo parece perfeitamente relacionado. Não há sinais de pontuação, assim, quando se ouve os versos lidos por Eliot, lembramos uma ladainha ou um mantra budista. A sensação proveniente da descoberta gradativa desta conjugação de elementos tão artisticamente trabalhados é muito prazerosa.

Ao mesmo tempo em que admiramos os elementos formais, nos damos conta de que eles são veículos para a construção de um cenário de falta. E o que se lamenta, e o que o eu lírico reitera praticamente em todos os versos é que não há água. Entretanto, mais uma vez somos surpreendidos pela descoberta de que existe água em praticamente todos os versos. Ela está em abundância e em formas variadas: água, suor, cuspe, chuva, nascente, poça. Quando o último verso do trecho diz “Se ao menos aqui se ouvisse um sussurro de água”, percebemos que se lamenta o que se tem, porque a água sussurra ao longo de todo o trecho.

3 - Considerações finais

Certamente correm águas em *A Terra Desolada*. Não estamos mirando paisagens desertas, mas cidades cortadas por rios, banhadas pelo mar e habitadas por pessoas. As pessoas são o alvo do interesse do poema. Mortos e vivos compartilham o mesmo espaço. E os vivos compartilham o sentimento de não estar vivo nem morto, seja ele o resultado do amor, do desejo, ou da indiferença.

O par fertilidade-infertilidade não é construído em oposição. Na personagem Lil, a fertilidade sem controle gera filhos indesejados e o envelhecimento precoce. As gestações são o resultado do esforço para manter o marido sexualmente satisfeito e preservar o casamento. Na mulher do casal elegante e sem filhos, assim como na datilógrafa e seus pecadilhos, a infertilidade, assim como o sexo, é uma dádiva indesejada, mas bem-vinda. Tédio e indiferença, elegância, luxúria, jogos intelectuais aliviam a intensidade da dor de estar vivo.

No Rei Pescador, o poder e a riqueza não conseguem curar a ferida sexual. As ninfas partiram de suas águas sem deixar endereço, talvez residindo provisoriamente com a datilógrafa. Mas é pescando nas mesmas águas que o Rei encontra alívio. Em Tirésias, o poder da vidência é suplantado pela experiência de quem já viveu tudo na própria carne. Mesmo assim, ele espera o convidado, e mesmo a hora sendo propícia e a luz crepuscular, não há prazer. Ou há o prazer que alivia, mas não cura.

Provavelmente, este seja o aprendizado propiciado pelo poema. De que existe dor, guerra e morte. Contra a morte não há cura, mas alívio, e este é a vida, o prazer, a alegria, as outras pessoas. Sussurram águas na terra árida, mas talvez seja preciso mudar o ponto de vê-las, para senti-las cantar. Talvez para isto seja preciso aprender com o trovão a generosidade, o autocontrole e a compaixão que nos libertem dos centros de poder.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia: purgatório**. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 169-175.
- EASWARAN, Eknath. **The Upanishads**. California: Nilgiri Press, 1992.
- ELIOT, T.S. **Selected Poems**. London: Faber, 1975.
- JUNQUEIRA, Ivan. **T.S. Eliot**. 2 ed. São Paulo: Arx, 2004. VI Poesia.
- LOW, Albert. **Pensando Zen: a vaca de ferro do zen**. Trad. Tamas Virage. São Francisco de Paula (RS): Bodigaya, 1998.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.
- RICHARDS, I. A. **Princípios de crítica literária**. 2 ed. Trad. Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.
- WOOLGER, Roger. J. **O Santo Graal: curando a ferida sexual na psique ocidental**. Trad. Thais Maurmo. 1983. Disponível em: <http://dmpbrasil.com/santo_graal.pdf> Acesso em: 20 jan. 2015.

* **María Cristina Franco Monteiro:**

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/0567184780292333>

