

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

GABRIELA BRUSCHINI GRECCA

O MATERIALISMO LACANIANO ENCONTRA *THE WASTE LAND*: REAL,
IMAGINÁRIO E O PAPEL DA IDEOLOGIA

MARINGÁ – PR

2016

GABRIELA BRUSCHINI GRECCA

O MATERIALISMO LACANIANO ENCONTRA *THE WASTE LAND*: REAL,
IMAGINÁRIO E O PAPEL DA IDEOLOGIA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá (Mestrado e Doutorado), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marisa Corrêa Silva

MARINGÁ

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Grecca, Gabriela Bruschini
G789m O materialismo lacaniano encontra *The Waste Land*:
Real, Imaginário e o papel da ideologia / Gabriela
Bruschini Grecca. -- Maringá, 2016.
140 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marisa Corrêa Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2016

1. Thomas Stearns Eliot (T. S. Eliot) - 1888-
1965. 2. Materialismo lacaniano - Poesia inglesa -
Ideologia. 3. Poesia inglesa - Poema (*The Waste
Land*) - Século 20. I. Silva, Marisa Corrêa, orient.
II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de
Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de
Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. III.
Título.

CDD 21.ed. 821

MN-003143

GABRIELA BRUSCHINI GRECCA

O MATERIALISMO LACANIANO ENCONTRA *THE WASTE LAND*: REAL, IMAGINÁRIO E O PAPEL DA IDEOLOGIA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. área de concentração: **Estudos Literários.**

Aprovada em 11 de março de 2016.

BANCA EXAMINADORA



Prof^ª Dr^ª Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof^ª Dr^ª Alba Krishna Topan Feldman
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. André Cechinel
Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC/Criciúma-SC)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha irmã, Giuliana, pelo apoio incondicional de todas as maneiras possíveis, e por terem sempre acreditado em mim e na importância dos meus estudos.

Ao meu namorado, João Vitor, pela cumplicidade, pelo apoio e pela paciência.

Aos meus colegas de graduação e pós-graduação, com quem sempre pude contar nos momentos sérios e nos de descontração, e aos amigos da vida que, durante este percurso, me ajudaram de diferentes maneiras.

À minha orientadora, Marisa Corrêa Silva, por ter compartilhado um pouco de sua sabedoria, tanto pelo modelo de professora quanto por suas explicações, sugestões e ideias inspiradoras. Por também ter me apresentado a filosofia de Žižek, o qual tem sido um marco para o modo como passei a refletir sobre as coisas.

Aos membros da banca examinadora, Prof^a Dr^a Alba Krishna Topan Feldman e Prof. Dr. André Cechinel, cujas perspectivas e abordagens se complementaram tão bem para que eu pudesse dar continuidade aos meus estudos.

Ao Prof. Dr. Joseph Kronick, da Louisiana State University, por ter tornado possível a oportunidade de ir para o exterior para frequentar sua disciplina sobre poesia moderna e por ter me orientado por um mês e meio, aumentando minha segurança ao lidar com T. S. Eliot e *The Waste Land* enquanto objetos de análise.

Aos meus professores de pós-graduação, Alexandre Flory, Clarice Cortez, Luzia Tofalini, Márcio Prado, Alba e Marisa, que tanto me inspiraram e abriram meus horizontes ao ministrar disciplinas que fizeram toda a diferença para a minha formação.

E à CAPES/DS, por ter me apoiado financeiramente todos estes meses.

RESUMO

O presente trabalho visa a exploração de elementos do poema *The Waste Land* (“A Terra Desolada”, 1922), de T. S. Eliot, pelo viés teórico do materialismo lacaniano de Slavoj Žižek, corrente crítica que, no Brasil, recentemente tem sido apropriada por pesquisadores como Marisa Corrêa Silva para estabelecer análises na área de Estudos Literários. A hipótese desenvolvida no estudo é a de que é possível elucidar como a estrutura estética inovadora do poema se encontra em tensão com uma estrutura social conservadora não-sistematizada, pois o Imaginário ocidental sustentado pelo poema esconde um movimento de fuga do Real. Esse Real, nesta dissertação, não deve ser entendido como sinônimo de realidade, mas como o excesso que escapa e resiste a ela. O termo, cunhado pelo psicanalista Jacques Lacan, foi apropriado pelo filósofo Slavoj Žižek, e, em *The Waste Land*, ele pode ser visto na constante repetição de cenas nas quais a fantasia que sustenta uma determinada situação (amparada pelo Imaginário) ameaça se romper e questionar a ordem vigente, mas sempre retorna ao momento anterior e permanece como uma ideia abandonada ou inacabada. Esta inércia fica evidente ao leitor do poema, mas o objetivo da análise é demonstrar que ela só consegue existir porque há um exaustivo movimento cíclico de fuga do Real, de uma fantasia retornando a ela mesma e de pseudoatividades que garantem a ausência de mudanças e fazem com que a ordem das aparências permaneça imóvel. Acredita-se que esta dissertação seja importante para trazer uma nova perspectiva para os estudos sobre este poema (considerado um dos maiores do século XX), os quais debatem acerca da apologia ou da recusa da modernidade presente em *The Waste Land*, considerando, principalmente, se seu final nebuloso transmite um cunho otimista ou pessimista em relação ao futuro da humanidade. Com o auxílio do materialismo lacaniano, foi possível observar que chegar a uma solução para este debate é uma armadilha, e que a vida do poema está em sua tensão entre inversões vazias de oposição, isto é, inversões que acabam se tornando maneiras de se referir à mesma questão, de modo que aquilo que o poema denuncie se torne o que ele mesmo prega, e a transcendência do mundo corrupto buscada pelo percurso das cinco seções acabe, nas palavras de Žižek (2013), com a sensação de um mal-estar metafísico.

Palavras-chave: Literatura inglesa; materialismo lacaniano; *The Waste Land*.

ABSTRACT

This study aims to explore some elements of the poem *The Waste Land* (1922), by T.S. Eliot, with the theoretical mediation of Slavoj Žižek's Lacanian Materialism, critical current in Brazil that has recently been appropriated by researchers, such as Marisa Correa Silva, to establish analysis in the field of Literary Studies. The hypothesis developed in the study is that it is possible to elucidate how the innovative aesthetic structure of the poem is in tension with a conservative social structure not systematized, as there is a Western Imaginary sustained by the poem which hides a movement called "escape from the Real". The Real, in this paper, should not be understood as synonymous with reality, but as the excess that escapes and resists reality. The term, coined by psychoanalyst Jacques Lacan, was appropriated by philosopher Slavoj Žižek, and, in *The Waste Land*, it can be seen in the constant repetition of scenes in which the fantasy that sustains a given situation (supported by Imaginary) threatens to burst and question the existing order. However, it always returns to the previous time and remains an abandoned or unfinished idea. This inertia is evident to the reader of the poem, but the goal of the analysis is to demonstrate that it can only exist because there is a full cyclic movement of escape from the Real, of a fantasy returning to itself and false activities that guarantee the absence of changes and make the order of appearances remain still. It is believed that this thesis is important to bring a new perspective to the critical studies of this poem (considered one of the greatest of the twentieth century), which have been discussing about the apology or refusal towards modern time in *The Waste Land*, considering mainly if its elusive end transmits an optimistic or pessimistic approach to the future of humanity. With the help of Lacanian materialism, it was observed that reaching a solution to this debate is a pitfall, and that the life of the poem remains in the tension between inversions that are empty from oppositions, i.e. investments that end up as ways of referring the same issue, so that what the poem denounces become what he preaches, and the transcendence of the corrupt world sought by the course of the five sections end up, in the words of Žižek (2013), with the feeling of a metaphysical malaise.

Keywords: English Literature; Lacanian Materialism; The Waste Land

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A POESIA ELIOTIANA: CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO E INFLUÊNCIAS.....	22
2. O MATERIALISMO LACANIANO	39
3. <i>THE WASTE LAND</i> E AS TENSÕES CONTIDAS NA INTERSECÇÃO ENTRE IMAGINÁRIO E REAL.....	54
3.1 “The Burial of the Dead”	56
3.2 “A Game of Chess”.....	70
3.3 “The Fire Sermon”	82
3.4. “Death by Water”	99
3.5 “What the Thunder Said”.....	102
4. O PRESENÇA E O FUNCIONAMENTO DA IDEOLOGIA EM <i>THE WASTE LAND</i> ...	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134

INTRODUÇÃO

As obras poéticas e ensaísticas de Thomas Stearns Eliot têm sido analisadas pelos críticos literários desde as primeiras décadas do século XX até os dias atuais. Elas já eram objeto de estudo para Ezra Pound, contemporâneo e amigo próximo de Eliot, como se pode perceber pelas correspondências trocadas entre os autores, antes mesmo de *Prufrock and Other Observations* – o primeiro livro de poemas do autor, publicado pela primeira vez em 1917 – existir. Porém, perscrutar a fortuna crítica que tem sido escrita sobre o autor e sua obra tende a revelar ao leitor que os estudos raramente são uniformes quando se trata de atribuir um estatuto definitivo sobre o significado do poeta para a história. O mesmo conjunto de fatores que destaca a produção de T. S. Eliot – principalmente *The Love Song of J. Alfred Prufrock* e *The Waste Land* – como um marco histórico, logo nos meados do século XX, ao encerrar um ciclo de poesia retórico-moralizante, é visto com ressalvas por outros críticos, que veem estes fatores como potenciais nunca completamente realizados, pois, para estes, permanece mais evidente a falta de articulação dos ideais clássicos, expressos em versos desconexos, com o público receptor que Eliot, de fato, possuía.

De forma análoga, a inovação estética, para alguns autores, é o suficiente para o reconhecimento do mérito de Eliot por ter criado um modo diferenciado de encarar a modernidade no momento em que vivia. Para estes, isto se justifica por, na mesma época do expressionismo e do surrealismo, Eliot ter se dedicado à recuperação da tradição clássica e ao voltar-se a repensar nas coisas permanentes, isto é, ideais que teriam uma essência ou uma espécie de “aura” que atravessa os tempos, apesar da mutabilidade das instituições nas quais a essência de algo pode se manifestar. Por outro lado, sua popularidade no século atual tem sido reduzida em comparação à supervalorização da tradição de ruptura, “a visão do modernismo como interminável, permanente revolução contra a totalidade da existência” (BERMAN, 1976, p. 29), iniciada pelo Dadaísmo. Logo, com exceção de concordarem na importância e na singularidade da existência dos poemas e dos ensaios de T. S. Eliot, mesmo os críticos que possuem maior reputação nos estudos eliotianos são distintos em seus pontos de vista e apontam para diferentes caminhos, cujas nuances se tornam cruciais para a defesa de cada perspectiva.

Estes levantamentos são alguns dos motivos pelos quais a dependência da palavra do crítico literário (ainda quando este seja o próprio autor ou poeta), para decodificar pistas ou estruturas que deveriam estar por trás das obras (projeto dos formalistas, da crítica biográfica e da Nova Crítica¹) não é um padrão para o qual há uma correspondência exata do que a literatura é e que tipo de efeito ela desencadeia. E, pela mesma razão, novos caminhos devem ser sempre buscados, pois a manutenção do texto literário e de quaisquer outras formas de arte depende de indivíduos que se empenhem em ajudar na sobrevivência da obra através dos tempos, não apenas no ato da apreciação, como também no pensamento a respeito do objeto apreciado. Os debates possíveis entre obras críticas de autores e textos são um exercício constante e importante para a revitalização de certos questionamentos, sem, contudo, almejar concluir os debates com uma contenção de sentidos.

Da mesma forma, as perspectivas de interpretação, quando empregadas com propriedade, não confundem ou correm o risco de se estender sobre um objeto sem importância ou “inventá-lo” por intermédio da teoria, pois a relação é de complementariedade: ao mesmo tempo em que uma obra modifica o acervo teórico, este último também se adapta para enriquecer o diálogo com a literatura. Esta postura encontrou, e ainda encontra, grandes resistências para aqueles que consideram a obra literária como autônoma ou que esta possui uma esfera própria de objetos com os quais pode se relacionar, principalmente para os campos da pesquisa que se baseiam nas correntes críticas mencionadas no parágrafo anterior (formalismo e ramificações). Northrop Frye, expoente da Nova Crítica, assumiu enquanto teórico uma postura estritamente contra a incorporação de princípios de outras áreas do conhecimento para aplicar na literatura, como se este processo reduzisse uma obra a um comportamento dedutivo:

Subordinar a crítica a uma atitude crítica proveniente de fora é exagerar os valores literários que podem relacionar-se com a fonte externa, seja esta qual for. É fácil demais impor à literatura um arranjo extraliterário, uma espécie de filtro de cor, religioso-político, que faz alguns poetas saltarem à preeminência e outros surgirem como obscuros e censuráveis. Tudo o que o crítico desinteressado pode fazer com tal filtro de cor é resmungar polidamente que ele mostra as coisas a uma nova luz e é de fato uma constituição muito estimulante para a crítica (FRYE, 1973, p. 15).

¹*New Criticism* (ou Nova Crítica): teoria que ganhou força durante os anos 20, principalmente nos Estados Unidos. Ela objetivava estudar a literatura sem a “contaminação da história” (EAGLETON, 1997a, p. 127), centrando o texto como objeto e separando-o também da instância do autor. T. S. Eliot, inclusive, foi um dos maiores contribuintes para a corrente, mas veio a alegar, na década de 50, que falhou ao defendê-la e nela tentar reconhecer-se (N. A.).

O temor de Frye, e dos estudiosos desta linha, é de que o emprego de artifícios de outras áreas pode tornar a crítica uma arte de “resmungar” sobre aquilo que uma obra poderia ser, mas este impasse pode ser resolvido ao entender aquilo que é “de fora” como formas de análise da realidade, e que esta última é a principal fonte para recriação da qual a literatura se serve. Portanto, não se tratam de filosofias e obras que falem sobre coisas diferentes, mas que respondem, por diferentes recursos, a estímulos do mundo que representam. Nas palavras de Eagleton (1997b, p. 172), é interessante verificar ideologias como “um conjunto particular de *efeitos* dentro dos discursos”, sendo um deles a literatura – e definindo ideologia como aquilo que aparece na forma de conceitos apropriados por correntes críticas, não como pregações intencionais de um autor. Se a ideologia é feita de signos, os signos também não podem ser jamais privados de suas possíveis “formas concretas de intercâmbio social” (*ibidem*, p. 172).

Tantos balanços a se fazer a respeito de autor e obras (literárias e não-literárias) possibilitaram que diversas vertentes lançassem diferentes olhares a Eliot. Por vezes, como brevemente mencionado no início desta Introdução, os méritos revolucionários do poeta são destacados. Para citar apenas três deles, vale ressaltar que, em primeiro lugar, tanto a crítica e a produção literária escritas por Eliot tinham uma autonomia estilística que ultrapassava movimentos da época, pois não se restringiam à rigidez de tratados. Isto não o tornava um poeta “superior”, mas permitiu que suas obras ultrapassassem décadas, independente da força ou extensão de manifestos (imagistas, surrealistas, entre outros). Em segundo lugar, o uso do verso livre também era um feito recente até aquele momento (precedido, como se verá no capítulo seguinte, pela proposta poética de Walt Whitman), e foi utilizado pelo autor como instrumento de combate à poesia retórica do período que antecedeu o século XX, a Era Vitoriana². Por último, sua poesia foi uma manifestação modernista na qual houve apropriação da linguagem vernácula e dos temas cotidianos e banais para torná-los poéticos – na verdade, o Imagismo³ foi o marco do Modernismo que deu liberdade à inclusão destas

² Período do reinado da Rainha Vitória (1837-1901), no qual a Inglaterra se reafirmou como nação mais poderosa do mundo, tendo colonizado 25% dos países do mundo. Foi um tempo de doutrinas fortemente conservadoras, do papel da mulher à arquitetura e à literatura, esta última aparecendo comumente em formas moralizantes e retóricas (N.A.).

³ Movimento poético anglo-americano que seguia os princípios do Manifesto Imagista (1912), escrito por Ezra Pound. O principal objetivo dos imagistas era livrar a poesia da “verborragia” retórico-discursiva, característica da poesia da Era Vitoriana (mais ou menos, da metade do século XIX aos primeiros anos de 1900). Para eles, o poema deveria ser conciso e construído de forma a alcançar uma imagem, conceito concebido por eles como

propriedades no projeto modernista inglês, mas é a abordagem que os diferencia (o moderno presente na concisão imagista *versus* a descontinuidade e incomunicabilidade em Eliot).

Por trás deste percurso estético inovador, a fama reacionária de Eliot, para outros pesquisadores, tem se sobreposto às transformações no âmbito da poesia das quais ele foi um dos incentivadores, levando até a questionar a extensão e as propriedades destes dispositivos de inovação. Criado por uma família fiel ao Unitarismo⁴ em St. Louis, Missouri (Estados Unidos), T. S. Eliot foi afetado desde o início pela religiosidade e pelos ensinamentos cristãos sempre estiveram presentes em sua vida e obra. O senso de pecado original e a especulação sobre a natureza da crença são alguns dos fatores que fortalecem as tensões em sua poesia, principalmente quando estes dois elementos se encontram em conflito com um mundo sem fé, indesejado pelo autor (MOODY, 2007). Em síntese, o questionamento predominante em suas obras é se é possível, e como, encontrar a salvação da humanidade em um mundo corrupto e em um contexto pós-romântico, onde não importa o quanto a subjetividade seja distorcida e exagerada, ela já se prova um caminho insuficiente para a alteração da ordem e da inflexibilidade das leis que regem a sociedade do capitalismo liberal – e no qual também não importa ater-se à reprodutibilidade exata e realista para tentar reter as coisas como são de verdade.

Este novo modo de viver adaptado ao século XX já está presente nos primeiros poemas de T. S. Eliot, como em “Preludes” (1911), “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (1915) e “Portrait of a Lady” (1920). Depois, a salvação passa a ser vista em conjuntura com a recuperação do senso de história e tradição, movimento que pode ser observado em “Gerontion” (1920), “The Waste Land” (1922) e “The Hollow Men” (1925), nos quais as frustrações passam a serem entendidas como caminhos para a transcendência; o negativo é atingido através do positivo, com a devida dificuldade de

uma experiência emocional obtida em um instante de tempo. A busca da palavra “exata”, assim, era para eles o propósito principal, pois é na concretude da experiência que estaria o entendimento das coisas; a abstração seria uma barreira para o verdadeiro conhecimento (POUND, 1974). Pela discordância entre seus membros em relação aos princípios da imagem e à função da poesia, o movimento não tardou a se dissolver. Além de Pound, entre seus principais nomes estão Richard Aldington, Hilda Doolittle (que assinava seus poemas como H. D.) e William Carlos Williams. T. S. Eliot foi influenciado pelo convívio e por contribuições do Imagismo (o uso da linguagem coloquial, a liberdade de assunto, o verso livre), mas trilhou um caminho independente que impede categorizá-lo como imagista (N.A.).

⁴ Doutrina de origem cristã que concebe Deus como unidade absoluta. No entanto, quando chegou aos Estados Unidos no século XIX, ela representava um combate à Trindade e a dogmas, pregando o crescimento espiritual sem necessariamente haver devoção a uma doutrina (N.A.).

manter a esperança o tempo todo acompanhando este processo. É neste aspecto que o presente trabalho se irá deter na análise do poema (se que encontra no capítulo três), e com o qual pretende se defrontar, a fim de estabelecer uma releitura de *The Waste Land*. Ela deverá ocorrer no sentido de como esta ideia de salvação ortodoxa, que passa por todo o texto pretendendo-se como solução, através da proposição da transcendência do universo sórdido e corrupto que compõe modernidade (na visão de Eliot), pôde ser interpretado pela pesquisadora como sintomas da manifestação de um segundo nível de significado nas entrelinhas do texto, da interligação da cultura ocidental com seus escritos canônicos e episódios históricos – que será referida posteriormente em termos lacanianos como Imaginário – ao ato de o poema tender a almejar uma esfera supra-histórica.

Para colocar as raízes deste movimento na poesia eliotiana, é preciso indagar-se o porquê de a transcendência quase sempre aparecer com uma conotação positiva quando se trata de descrever *The Waste Land*, tanto para o próprio Eliot quanto para os críticos que, posteriormente, vieram a destacar este ponto como tendo cunho positivo. A. D. Moody define a necessidade de transcender, encontrada nos escritos do poeta, da seguinte forma:

A poet struggling to transcend himself – a poet of his time who was yet deeply opposed to it – such paradoxes are of the essence of the Eliot who emerges in this study. In the crises of his life he sought the solution of self-transcendence; and in the crisis of his society it was again to the way of self-transcendence that he bore witness. He wished to achieve what Yeats called ‘Unity of Being’; and he knew, as Yeats did, that this was inseparable from ‘Unity of Culture’. But because he was divided in himself, and because his culture was alien to his spirit, he was driven to devote much of his energy to what he termed the ‘negative aspect of the impulse toward the pursuit of beauty’ – that is, to the intensification of ‘the death motive (...) the loathing and horror of life itself’ (MOODY, 2007, p. 14-5).⁵

A necessidade de escapar de um mundo que o poeta não consegue reconhecer e que não segue os padrões por ele idealizados faz lembrar o Romantismo que Eliot tanto explicitamente repudiou, porém, na perspectiva deste poeta, esta demanda por

⁵ Um poeta que lutava para transcender a si próprio – um poeta de seu tempo, embora se opusesse profundamente a ele – tais paradoxos são a essência do Eliot que emerge neste estudo. Na crise de sua vida, ele procurou a solução em transcender-se; e, na crise de sua sociedade, foi também em transcender-se que ele arcou com o testemunho. Ele desejava atingir o que Yeats chamava de ‘Unidade do Ser’, e ele sabia, assim como Yeats, que esta era inseparável da ‘Unidade da Cultura’. Mas por estar dividido dentro dele mesmo, e por sua cultura estar alienada de seu espírito, ele foi levado a dedicar a maior parte de sua energia ao que ele cunhou como o ‘aspecto negativo do impulso em direção à busca pela beleza’ – isto é, à intensificação do ‘causador da morte (...) o ódio e o horror da própria vida’ (tradução livre).

uma organização social não-corrompida se diferencia pelo tipo de respaldo no qual a ideia se apoia: no conservadorismo político, religioso e literário. Por esta razão, não se trata mais de questionar a busca pela transcendência do mesmo modo como foi feito no Romantismo, ou seja, em termos de oposição realidade *versus* sonho, objetividade *versus* subjetividade. Um pouco mais além, trata-se de reconhecer um desejo por parte do eu-lírico de negar outras formas de atividade que poderiam impulsionar a vida em outra direção. Isto não significa impor uma prática da atualidade a um contexto do passado, mas um apontamento para outras lutas que aconteciam naquele momento, por exemplo, a revolução de 1917 na Rússia – e perceber que a poesia eliotiana, revolucionária em sua estética, é, ao mesmo tempo, conservadora no modo como remete aos aspectos sociais, os quais, como se verá adiante, são tratados em seu retraimento e sua imobilidade.

Após a fase de transição (como já apontados, a fase de *The Waste Land* e *The Hollow Man*), os últimos poemas do autor – que, apesar de ter vivido até 1965, parou de escrever poesia no início da década de quarenta – se encontram e se fortificam na religiosidade declaradamente cristã e na defesa da preservação da cultura através das classes dominantes, como se fosse a fase de “conclusão” e solidificação de ideais mais estreitos, em *Ash Wednesday* (1927) e *Four Quartets*, cujos poemas que o constituem – *Burnt Norton*, *Liddle Gidding*, *The Dry Salvages* e *East Cocker*– foram publicados juntos pela primeira vez em 1943. Esta defesa da estratificação da sociedade culmina em seus livros *After Strange Gods* (1934) e *Notes towards the Definition of Culture* (1948), e está presente no tom mais moralizante de seus cinco textos dramáticos, sendo os mais conhecidos *Murder In The Cathedral* (1935) e *The Cocktail Party* (1948). A aproximação ao Deus cristão e à rigidez de valores torna-se resolução inegável para todos os problemas por Eliot vistos como os que levam o indivíduo e a sociedade modernos ao desespero, ao horror e à falta de compaixão.

T. S. Eliot chegou a declarar-se monarquista na política, classicista na literatura e anglo-católico na religião. Quando comparado a autores do mesmo período, como Williams Carlos Williams, William Faulkner e Ernest Hemingway, é possível reconhecer como Eliot atuou de forma quase independente, ao lado da Geração Perdida (*The Lost Generation*, do qual faziam parte F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e John dos Passos), os desiludidos com a Primeira Guerra Mundial. Sua poesia também é porta-voz deste desapontamento, porém permaneceu sempre direcionado ao conservadorismo, como se, ainda que inovador, Eliot fosse um

antimoderno, posto que estivesse, nas palavras de Compagnon (2011, p. 18), “na retaguarda da vanguarda (...) o antimoderno como moderno, incluído no movimento da história, mas incapaz de concluir seu luto pelo passado”. Traços de antissemitismo chegaram a ser apontados por alguns críticos em sua poesia, porém sem evidência concreta. Houve declarações deste cunho em um artigo escrito por ele, mas Eliot desistiu da publicação no dia seguinte à escrita deste texto, não tendo nunca se retratado ou feito menção do assunto. Porém, a partir dos anos 1960, os críticos passaram a abordar o reacionarismo de Eliot, e este trabalho ambiciona dar continuidade aos estudos desta vertente, estendendo-se ao como o reacionarismo social, em choque com sua estética revolucionária, também está presente nas nuances de sua poética.

Portanto, a exploração de alguns elementos de *The Waste Land* (1922) que, para a pesquisadora, apontam uma estrutura social sintomática na poesia de T. S. Eliot, em constante tensão com a estética que apresenta os versos, mostra que o resgate da configuração social é trazido como necessidade pelo próprio texto, no lugar de permitir que a pesquisa receba a interferência dos aspectos biográficos do poeta. Tem-se o propósito de tratar o texto de 1922 como o resultado de um ponto de vista que reagia contra os primeiros indícios de um mundo social, filosófico e epistemologicamente modificado e em crise, posto que a turbulência que se iniciou mesmo antes da Primeira Guerra Mundial não afetou apenas o âmbito geográfico. De acordo com Brooker & Bentley (1990), a relatividade de Einstein, o princípio de incerteza de Heisenberg e outras descobertas da Física Moderna deram início às indagações sobre as ciências mais exatas. Indeterminações passaram a serem identificadas não mais como erros, mas como condição intrínseca de algumas partículas e que novas teorias só poderiam surgir se contassem com a aproximação e a simulação. Em suma, todo sistema que envolve completude seria passível de desconstrução, situação tão penosa para aqueles, como T. S. Eliot, que não conseguiam superpor a positividade da modernidade a tanta incerteza, fugacidade e destruição.

Da mesma maneira como aconteceu na física e nas ciências em geral, o ser determinado totalmente pelo meio logo foi rejeitado pelos teóricos e filósofos do século XX, visto como ideia mecanicista e simplista do que é um indivíduo. A psicanálise de Freud traz ao conhecimento pela primeira vez o papel do inconsciente e a chocante constatação de quanto o nível consciente é pequeno demais para explicar os

chistes, desejos, lapsos e processos misteriosos da mente e simplesmente reduzir todos estes elementos à razão, a qual já foi uma vez vista como símbolo de superioridade e certeza na qual o ser humano pode se amparar. A filosofia de Nietzsche tampouco deixou intacta a instância metafísica em todo este panorama, tornando difícil para os intelectuais da época tentarem um retorno aos ensinamentos do medievalismo, e os colocou em conflitos resolvidos por posicionamentos diversos – neutralidade, positivismo e negativismo, e variações que, por sua vez, ganharam vida e não se reduziram a esta tríade, “na tentativa de expressar e agarrar um mundo onde tudo está impregnado de seu contrário, um mundo onde ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 1986, p. 22).

A união do materialismo lacaniano à análise de *The Waste Land*, além de oferecer uma leitura inovadora com relação ao que já foi feito, também vem para distanciar a leitura do poema das críticas mais idealistas que têm visto o retraimento de Eliot na tradição quase como um ato de fé ao qual o autor se dedicou, intencionando a retenção na fugacidade dos novos tempos da estima por valores primordiais para a civilização, incluindo a escrita como um ato de celebração e consagração do cânone, portanto, uma defesa da “alta literatura”. Nesta linha, o poema *The Waste Land* poderia ser visto como uma colagem de várias representações de terras desoladas do século XX, caminhando para o momento em que o trovão, na quinta seção do poema, com as três palavras em sânscrito (*Datta, Dayadhvam e Damyata*), ditaria as palavras-chave para a salvação do mundo e a manutenção da cultura, que se encontrava nas mãos de uma sociedade medíocre e arruinada, leitura esta que pode ser contestada pela sugestão de incomunicabilidade deixada nos doze versos finais, apesar de a primeira leitura ter sido até hoje das direções principais para onde os críticos apontam. Um deles, Russell Kirk (2008), manifesta ao definir o recurso de expressão poética de Eliot como “imaginação moral”:

O que chamamos de “imaginação moral” tem relação com o “sentido ilativo” de Newman. Os indícios podem ser fragmentários e irregulares, mas são numerosos; e, ao se inscreverem na mentalidade por um longo período, podem levar à convicção. A imaginação moral, ao abraçar a tradição, olha para a teologia e a história e para as humanidades, em especial, em busca de indícios da natureza humana e das coisas permanentes (...) A geração que estava surgindo revoltara-se. A prima Nancy⁶ rebelou-se na ignorância, mas Eliot rebelou-se metafisicamente. A revolta contra o teísmo comovido e o moralismo do século XIX fez com que Eliot buscasse por certezas mais antigas (KIRK, 1985, p. 184-5).

⁶ Referência ao poema *Cousin Nancy*, escrito por Eliot em 1920 (ELIOT, 1998).

É esta confiança de que a contracorrente de Eliot seria especialmente diferente das outras buscadas pelos modernistas da época que caracteriza o crítico não apenas idealista, como também, ao menos neste caso, liberal, ao abrir mão de examinar no que se baseia esta construção ideológica eliotiana para destacar seus méritos e enaltecer sua erudição. No viés buscado por esta pesquisa, é possível encarar o poema, em uma perspectiva materialista lacaniana, de uma maneira inversa: como uma colagem de cenas de falta de atividade, de imobilidade, que tenta se justificar pela paciente esperança de uma salvação, mas que não deixa de denunciar um impasse insolúvel porque o problema está nos valores da sociedade retratada, e não em algo externo que a prende em uma redoma.

A leitura materialista lacaniana também ultrapassa, sem se opor completamente, ao marxismo histórico, que poderia olhar para o conflito em *The Waste Land* como um impasse de uma época específica, quando, na verdade, ele significa tanto para o momento atual. Assim, a corrente que a presente pesquisadora propõe utilizar como teoria e instrumento constitui-se dos conceitos do psicanalista Jacques Lacan (1901-1981) da forma como têm sido relidos pelo esloveno Slavoj Žižek (1949–), filósofo e pesquisador sênior do Instituto de Sociologia da Universidade de Liubliana, cuja tese de doutorado explorou conceitos e relações entre Marx, Hegel e Lacan, e sua teoria, assim, segue com apropriações principalmente destes três filósofos para organizar e propor releituras de fenômenos da atualidade – o onze de setembro de 2001, o fundamentalismo, o capitalismo, o fracasso da esquerda soviética – e materiais culturais (cinema, literatura, entre outros). Outro nome importante para a fundamentação teórica do materialismo lacaniano é Alain Badiou (1937–), filósofo marroquino que se propõe a tratar da importância de estabelecer posicionamentos de esquerda perante o cenário social-econômico atual, e também possui releituras de termos da psicanálise para entender o modo como coletividades funcionam.

Uma das maiores características desta corrente é a ênfase na aplicação de seus conceitos no âmbito social, o que a diferencia da crítica psicanalítica, a qual busca parâmetros para discorrer apenas sobre indivíduos, ao colocar personagens “no divã”. O próprio Lacan possuía este olhar diferenciado de estender a psicanálise para a coletividade, antes mesmo de surgir a apropriação žižekiana; esta última, ao seguir em frente com a necessidade de se apropriar e transformar termos e conceitos já os

remove de sua exclusividade para com o campo psicanalítico, e podem ser aplicados às outras áreas do conhecimento. Žižek (1992a), porém, lembra seus leitores de que a união do marxismo à psicanálise não pode visar eliminar as idiossincrasias de cada um dos âmbitos, pois o inconsciente nunca se dissolve totalmente na socialização. Portanto, o objetivo do estudo žižekiano é conservar a tensão que existe entre ambas as dinâmicas, ressaltando-a como parte da estrutura, sem pretender eliminá-la.

Uma das contribuições de se utilizar destas apropriações e adaptá-las para a Teoria Literária é a de retirar obras de análises engessadas e colocá-las novamente em foco ao deter-se em pontos ou estratégias adotadas nunca antes aprofundados por forma e conteúdo de romances, poemas e textos dramáticos, ou pensados por outro viés senão o que a história da literatura e da crítica literária já tomou como consagrado. Assim, este trabalho se inicia com a suposição inicial de que *The Waste Land* possui tanto em sua estrutura artístico-estética quanto nos retratos sociais que descreve uma estrutura de fuga do Real, conceito que será melhor detalhado no capítulo dois desta Dissertação e que é o termo laciano mais importante no caso desta análise. Por ora, pode-se brevemente dizer que o Real não é sinônimo para realidade na terminologia laciana/žižekiana, mas seu contrário: o Real é tudo aquilo que não pode ser incorporado à realidade do ser humano, escapando-lhe toda vez que tenta apreendê-lo, pois, se defrontado, transforma-se no embate entre homem e trauma, no qual este último sempre vence e destrói aquilo que o indivíduo acreditava ser um âmbito seguro em sua vida. Real e Imaginário são duas das três camadas – a outra seria o Simbólico – que constituem a realidade, segundo Jacques Lacan, e que serão os mais mencionados e abordados no processo interpretativo de *The Waste Land*, acreditando ser possível verificar vários reflexos do século XX espelhados nos sintomas da fuga do Real no poema, que remetem a tudo aquilo que é omitido por uma sociedade em seu dia-a-dia, mas que permanece enviando indícios de sua permanência e irresolução, fazendo com que cada indivíduo ou coletividade seja levado a criar formas de como lidar com este “excesso” no cotidiano (sendo a fuga um dos modos como isto pode vir a acontecer).

Harriet Davidson (2005) chama a atenção para recentes estudos similares a estes, no sentido de que se dispõem a sobrepor o lado classicista ao revolucionário na poesia de Eliot ou, em suas palavras, do próprio ao impróprio. Próprio, para Davidson, refere-se ao academicismo e à erudição presentes em *The Waste Land*, que delimitam a maior parte das referências e intertextos, e o respeito à tradição ocidental que

permeia estes elementos. Já o lado impróprio do poema é a inclinação que ele possui para o caos, a mutação, a fragmentação e para, em nível temático, a degradação humana e sexual, que iria na contracorrente daquilo que o lado próprio prega. Segundo a estudiosa, esta coexistência dos contrários é o que faz com que os críticos debatam tanto a radicalidade *versus* o conservadorismo em Eliot, e atenta para os perigos de concluir a discussão com a segunda opção, pois vê a transcendência e a salvação ortodoxa como elementos que não passam sem crítica pelo poeta, e a terra desolada seria não a metáfora, mas a dramatização da alternativa ao caos da modernidade.

De fato, a transcendência também aparece como infactível no poema, tanto quanto o clímax que nunca acontece e a expectativa que não se transforma em nenhuma outra forma de manifestação, senão a da volta à inércia. Mas, na visão da presente pesquisadora, é necessário ver a ausência de realização das duas propostas de uma maneira dialética, e como ambas são postas em movimento pela mesma motivação, o Real. O excesso traumático que atua como justificativa para a fuga também impede que esta seja bem-sucedida, o que leva a concordar com Davidson de que não há sobreposição de nenhum dos lados, mas que, ainda assim, é necessário justamente expor aquilo que permanece criando conflito entre ambos. A ideia central que move o percurso de análise desta Dissertação, assim, é tomar a constituição do poema como feita de tensão e ambivalência por excelência, e que a escolha de um lado para a sobreposição ou a tentativa de encontrar um valor para todo o cenário a partir dos últimos versos de *The Waste Land* não consegue apagar sua composição pelas duas palavras-chaves mencionadas.

Assim, a hipótese projetada para o desenvolvimento desta pesquisa é a de que o conflito entre um presente vazio e estéril e um passado cheio de referências, onde Eliot busca representações de um Imaginário ocidental, seria caracterizado por inversões, desde as figuras de linguagem e poéticas até os indícios sociais inconscientes, e a forma como Eliot direciona este Imaginário para, de certa forma, idealizar a sociedade em decadência acabaria por artificializar aquilo que ele descreve. Pelo contrário, acaba por destacar mais ainda como esta inércia das personagens e situações é, na verdade, um movimento cíclico de fuga do Real, sustentado por uma fantasia⁷ que nunca é atravessada. O objetivo desta Dissertação, portanto, se sustenta em verificar a validade

⁷ O termo “fantasia”, quando referido pelo viés lacaniano, é diferente da fantasia freudiana, que está ligada à erotização e à realização de uma dimensão ilusória, fora da realidade. Fantasia, para Jacques Lacan, é a estrutura que sustenta e camufla a esfera do Real (explorado no capítulo dois desta Dissertação), para que não haja imersão total e direta nele (ŽIŽEK, 2003).

da leitura proposta nas cinco seções do poema, tendo como o intento mais relevante a demonstração dos procedimentos e dos questionamentos envolvidos ao lidar com cada construção social que vem por trás da estética, à medida que forem identificadas.

Para o cumprimento do objetivo, convencionou-se que a análise seria melhor explanada obedecendo à ordem de capítulos proposta. O primeiro capítulo inicia-se com um breve panorama do lugar do gênero lírico dentro da história, ou seja, o modo como ele foi trazido pelos diversos tipos de estudos e teorias ao longo do tempo, a fim de mostrar o quanto este gênero – assim como o épico e o dramático – não corresponde a nenhum tipo de forma e temática fixas. Os aspectos selecionados destes dois grupos são aqueles que correspondam didaticamente à análise, e que apareçam mais fortemente por alguma razão que deva ser explicada e aliada à releitura da obra. Após as considerações sobre o gênero, no mesmo capítulo, volta-se para o caso específico da poética de T. S. Eliot. Fez-se necessário discorrer sobre o contexto de produção, a fortuna crítica que se voltou para a interpretação dos poemas, as “fases” de escrita do autor, suas inovações e seus principais componentes estilísticos.

O segundo capítulo, por sua vez, serve à compreensão da teoria materialista lacaniana. Primeiramente, ela é diferenciada do materialismo histórico-dialético, ou marxista, para entender em que medida eles bebem, à sua maneira, das mesmas formas e o ponto em que diferem – e que também tornou possível a entrada do Inconsciente na análise do coletivo, sem que a tensão necessária e ineliminável entre ambos deixe de existir. A seguir, discorre-se acerca da perspectiva de Slavoj Žižek, destacando suas contribuições e a maneira como seu ponto de vista marca a análise de *The Waste Land*, além de serem pontuados os principais conceitos que são importantes para esta releitura – Real, Imaginário, fantasia e objeto *a*, principalmente.

O terceiro é a análise em si do poema, subdividido em cinco partes que correspondem às seções em que *The Waste Land* se divide – ““The Burial of the Dead””, “A Game of Chess”, “The Fire Sermon”, “Death by Water” e “What the Thunder Said”. O trajeto da interpretação alia, em todos os casos, a forma e o conteúdo do poema, no que eles concordam e no que se contradizem, e gradualmente segue do nível textual para o ideológico, a partir de questionamentos que podem ser feitos ao captar algumas entrelinhas do texto usando o materialismo lacaniano como metodologia teórica e bibliográfica. Finalmente, o capítulo quatro transporta os aspectos ideológicos encontrados para uma discussão no âmbito da crítica de ideologia, para, por fim, evidenciar o quanto eles encontram reflexo no modo de

organização social da vida do século XXI, e como o texto funciona como uma previsão inconsciente desta repercussão atual.

1. A POESIA ELIOTIANA: CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO E INFLUÊNCIAS

A poesia moderna, além de ter suas especificidades dependendo do local no qual se manifestou (podendo-se falar em poesia moderna norte-americana, brasileira, portuguesa), é o resultado de séculos de desenvolvimento da concepção do gênero lírico e, ao mesmo tempo, se diferencia de vários aspectos que haviam se solidificado com o tempo sobre do que constituiria um poema (rima, ritmo e métrica, principalmente). Isto demonstra o quanto cada texto escrito em uma determinada época, por mais que almeje a rigidez de um postulado prescritivo, não consegue deter o fato de que não existe forma ou tema que possa ser excluído da apropriação do lírico. Quanto à posição da Dissertação em relação aos aspectos formais de *The Waste Land*, serão recuperados ao longo da pesquisa aqueles que forem inegavelmente recorrentes e, portanto, sintomáticos, como instrumentos que auxiliam na percepção de algumas utilizações estéticas por T. S. Eliot, inesperadas até aquele momento, não-convencionais ou que, por algum motivo, mereçam apontamento pela sua capacidade de provocar efeitos imprevisíveis no poema.

Antes, porém, faz-se necessário estabelecer um recorte sobre Eliot e sobre outras referências do estudo do lírico que tiveram influência direta no poeta e nos outros modernistas ingleses, cujo contexto de produção, circulação e recepção é específico deste trabalho. Thomas Stearns Eliot (1888-1965) nasceu em St. Louis, Missouri, em uma família classe-média cercada por pessoas letradas e religiosas, elementos presentes desde sua infância até o fim da vida, isto é, a formação erudita, acadêmica, e o forte senso de moral, assim como o de pecado, com o qual conflitou várias vezes e teve, inclusive, colapsos nervosos sua juventude, principalmente após ter se casado pela primeira vez (já residindo em Londres), em 1915, com Vivienne Haighwood, uma governanta que, segundo a biógrafa Lyndall Gordon (1977), possuía humor e personalidade instáveis.

Eliot formou-se como bacharel em filosofia em Harvard, onde estudou de 1906 a 1909, e é neste período que se tem registro de seus primeiros poemas, inclusive um esboço de *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Foi em Harvard, também, que Eliot teve contato com os poetas simbolistas e com o Manifesto Simbolista, escrito por Arthur Symons no final do século XIX, na França, conjuntura fundamental para Eliot

e para os modernistas. O movimento Simbolista foi pioneiro ao reconhecer que a literatura, com seus símbolos e imagens, é feita de basicamente de convenções e interferências sócio-históricas, sem significação inerente e estável. Para os Simbolistas, o trabalho de um poeta seria o de atingir um momento no instante, no invisível, que não foi feito com a intenção de ser óbvio ou repetido. Eles perceberam que havia outras formas de tratar o objeto poético do que a admiração, ainda que este fosse o sentimento predominante, como com cinismo e escárnio. Isto proporcionou, em particular, uma retirada da associação que existia entre a sátira e sua propensão ao prosaico, para como ela poderia servir a poesia tão bem quanto. Mas, em maior escala, também tornou explícita a inexistência de uma característica e um tema intrinsecamente poéticos, e que a natureza destes não se separa da perspectiva de quem analisa.

(...) after the world has starved its soul long enough in the contemplation and the re-arrangement of material things, comes the turn of the soul; and with it comes the literature of which I write in this volume, a literature in which the visible world is no longer a reality, and the unseen world no longer a dream (...). Even Baudelaire (...) had a certain theory of Realism which tortures many of his poems into strange, metallic shapes and fills them with imitative odours, and disturbs them with a too deliberate rhetoric of the flesh (SYMONS, 1958, p. 2-3).⁸

A autoconsciência da natureza simbólica de toda forma de linguagem fez com que poetas como Baudelaire, Verlaine e Rimbaud abraçassem o mistério, o ritmo fragmentado, o combate à descrição excessiva e ornamentada, a fim de espiritualizar as obras produzidas. É possível verificar um pouco destes princípios também em W. B. Yeats, tanto pelo recuo à interioridade, o cerne das problemáticas do ser, quanto pelo medo que a interferência da abstração pode causar no conhecimento das coisas, refletido no interesse pelo autor de discutir o sobrenatural através das Ciências Ocultas (YEATS, 2002). Em Eliot, o fato de o símbolo nunca ter sido utilizado com a intenção de ser óbvio parece ter sido captado bem em seu uso pelo autor, pois o abundante uso das alusões e da referencialidade (não somente em *The Waste Land*, como também na maior parte de sua produção) vai além da ideia de captar a emoção presente no texto

⁸ (...) após o mundo ter privado sua alma por tempo suficiente na contemplação e no rearranjo das coisas materiais, vem o reviravolta da alma; e, simultaneamente vem a literatura da qual eu escrevo neste volume, na literatura na qual o mundo visível não é mais uma realidade, e o mundo invisível não mais um sonho (...) Até mesmo Baudelaire (...) possuía uma teoria do Realismo que tortura muitos de seus poemas, dando a eles uma forma estranha e metálica e enchendo-os de odores imitativos, além de os perturbar com uma retórica da carne extremamente deliberada (tradução livre).

de origem no poema, revelando os paradoxos envolvidos em fazê-lo quando este texto referenciado pode despertar mais de um significado do modo como ele trazido no poema. Logo, a alusão em Eliot, a qual será melhor explanada ainda neste capítulo, questiona os limites de autoria, tempo e espaço, e, também, volta a atenção para o método, criando sua própria camada de significação que independe de tentar encontrar associações e correspondências entre conteúdos aludidos.

Depois de Harvard, Eliot passou um ano em Sorbonne estudando filosofia, e em 1911 ele voltou para a universidade na qual se graduou para estudar filosofia hinduísta e sânscrito e, enquanto fazia seu doutorado, mudou-se para Oxford e, depois, Londres, assim que a Primeira Guerra Mundial teve início. Neste período, de acordo com o crítico literário Otto-Maria Carpeaux (2011), o cenário literário abrigava sensações de um mal-estar do século anterior, sentidos por Baudelaire, Ibsen e Flaubert (entre outros), principalmente relacionados à hipocrisia da classe burguesa, e aparecem concomitantes a autores que se dedicaram a expressar a euforia da ascensão norte-americana, a substituição do puritanismo vitoriano pela aparente descontração de Eduardo VII e, entre outras, as invenções como telefone, automóvel e gramofone.

Assim, é em 1914, nas palavras de Carpeaux, que acaba, definitivamente, a era oitocentista. As reações encontradas nas obras literárias de, mais ou menos, 1900 a 1914, não são sujeitas à homogeneização, pois é difícil e forçoso dizer que os escritores da celebração e os do repúdio à modernidade se enquadram em um grupo que segue uma única tendência – e também porque esta ocorreu de forma desigual de país para país –, se não a de serem, apenas, modernistas. C.K. Stead (2005) aponta que na era vitoriana e os primeiros anos do século XX, para a literatura inglesa, é possível observar um grande número de poetas que levavam como fator principal de avaliação do que era “bom” em sua literatura aquilo que estivesse de acordo com a opinião pública, limitando, assim, o papel da liberdade criadora. Por mais que alguns grupos, como os georgianos⁹, se dispusessem primariamente a uma revolução na escrita, eles acabavam cedendo à demanda dos leitores, cujo desejo era que a literatura fosse algo que poderia ser imediatamente sentido e entendido – caso contrário, era rejeitado. Assim, poucos grupos conseguiram sair do nível das expectativas para se aprofundar

⁹ Os poetas Georgianos, em um primeiro momento, foram revolucionários contra os Rafaelitas e os escritores que defendiam a “arte pela arte” (STEAD, 2005). Todavia, no lugar de propor uma inovação estética, seu objetivo era um retorno ao Romantismo, resgatando e se utilizando das mesmas características. Porém, a disparidade entre as épocas fez toda a diferença e os tornou artificiais, fazendo com que até hoje sejam lembrados pelos críticos como repetidores de formas que nada mais significavam naquele momento.

no da experiência estética, embora existem poetas de destaque e importância. Um deles é Wyndham Lewis, que, além de ter escrito um dos primeiros romances modernistas ingleses, *Tarr*, também foi um dos fundadores do manifesto vorticista, ao qual Pound se voltou após começar a ter ideias divergentes dos outros imagistas.

Em 1916, T. S. Eliot terminou o Doutorado na filosofia de F. H. Bradley, mas nunca obteve o título, já que ele permaneceu anos sem retornar aos Estados Unidos. Foi em Londres que Eliot, trabalhando como bancário e casado com Vivienne, conheceu Ezra Pound e, com ele, o Imagismo, do qual Pound foi o maior expoente. O movimento, cuja definição já se esboçou na Introdução, foi o projeto modernista que atingiu diretamente a literatura inglesa e norte-americana. Nomes como Pound, Hilda Doolittle (ou *H. D.*) e T. S. Eliot buscaram no Imagismo uma saída tanto da poesia retórico-moralista quanto da estética (predominantes no século XIX, cujos representantes colocavam juízo de valor em um poema quanto às suas ideias serem boas ou ruins, no caso dos retóricos-moralistas, e quanto ao desprendimento da arte da história, a “arte pela arte”, no caso dos estéticos), sem deixar de ser, na verdade, uma síntese destas duas vertentes.

No caso de Eliot, esta síntese se manifesta pelo fato de, por um lado, a estética não ter deixado de ser um fator de preocupação – afinal, por mais se utilizasse do verso livre, jamais concordou com seu uso indiscriminado – e, por outro, também não julgar incorreta a relação que o poema e a moral poderiam ter, desde que não se cometesse o erro de se atribuir à existência do poema sua obrigação para com a função moralizante. Para Stead, Eliot conseguiu recriar a poesia de um modo que o valor da obra não estivesse mais nas ideias erradas ou corretas, mas sim nas técnicas voltadas para o uso da tradição e da ortodoxia, pois são elas, para T. S. Eliot, que dão mais consistência para as imagens e as tornam mais resistentes ao tempo. Ou seja, para o poeta, existem tanto qualidades técnicas como morais, o que não deixa, por outro lado, de ser possível questionar os limites do que seriam estas qualidades, o que será, inevitavelmente, feito no percurso da análise.

Uma das contribuições do Imagismo foi intensificar o que poetas como Baudelaire já vinham fazendo desde o fim do século XIX: tratar artisticamente a liberdade de a vida cotidiana contemporânea pela poesia, desde a impressão das multidões em um metrô de Paris em 1912 – como em “In a Station of the Metro” (POUND, 2005) – à descrição de um carrinho de mão vermelho no meio de uma fazenda – “The Red Wheelbarrow” (WILLIAMS, 2005). Disto, compreende-se

também como foi possível que Eliot pudesse escrever, naquele período, sobre divagações de andanças noturnas, odor de tabaco e rios sujos, e, notavelmente, uma das primeiras vezes que se utilizou do monólogo dramático como método para apresentar diretamente a experiência imediata conforme aparece para um indivíduo (em *Preludes*, de 1911), que se torna, por sua vez, mais importante do que o personagem em si – mais interessante do que definir quem é Prufrock, é perceber como frases cotidianas ganham vida e ritmo, e como pode ser desesperador travar uma luta contra os imperativos do inconsciente. Assim, a ideia de um filtro que, ao mesmo tempo que confirma a existência de uma objetividade externa, não a deixa imune à subjetividade do observador, foi inusitada e incentivou os jovens daquela geração a se interessarem por poesia novamente.

Outra medida que tornou este entusiasmo possível foi inspirada pela decisão dos Imagistas de passar a ignorar a opinião do público, ainda que ela jamais fosse vista como dispensável. Para os jovens modernistas, o leitor deveria aprender a formar seu próprio gosto, e não tentar ditar o estilo de um poeta, conformando-o às suas demandas. A mencionada liberdade de objeto poético não poderia ter atingida se a ameaça da impopularidade do poeta continuasse em primeiro plano, levada tão a sério. T. S. Eliot, nestes e em alguns sentidos mais, caminhou juntamente a seus contemporâneos. Porém, por ter trilhado caminhos distintos que tornaram impossível qualquer encaixe de suas tendências em grupos de poetas e escritores, e que o fizeram ser visto sempre como mais independente, é necessário tecer considerações acerca do que permitiu que, após a Primeira Guerra Mundial, as estratégias poéticas de Eliot mudassem tanto na opinião dos críticos, e o que, portanto, caracteriza esta independência.

Segundo Gordon (1977), devido à influência do Simbolismo e do Imagismo, entre outros fatores, é possível compreender os primeiros anos da escrita poética de T. S. Eliot como o momento no qual o autor travou a luta contra três inimigos, considerados impasses para atingir o Absoluto, o estado mais puro do ser, preocupação levada a sério pelo autor desde sua juventude: o tempo, a sociedade e as mulheres. Para compreender *The Waste Land*, torna-se crucial deter-se sobre estes três itens.

O primeiro e o segundo itens podem ser desenvolvidos em conjunto, pois estão interligados. Eliot viveu sua juventude sentindo pessoalmente uma atmosfera de decadência que já estava presente desde o início do século XX, e sentiu de perto um medo comum a todos que viam estas mudanças de maneira melancólica: de que a vida

poderia ser dissolvida a qualquer momento. Disto, pode-se compreender como desde o início a necessidade da transcendência do mundo terreno esteve presente em seus poemas, mesmo antes de a Primeira Guerra acontecer geograficamente. Já em “Preludes”, o primeiro monólogo dramático, a narrativa é deixada de lado para levar o método a mostrar como a consciência apreende aquilo que experimenta:

The morning comes to consciousness
Of faint stale smells of beer
From the sawdust-trampled street
With all its muddy feet that press
To early coffee-stands.

With the other masquerades
That time resumes,
One thinks of all the hands
That are raising dingy shades
In a thousand furnished room (ELIOT, 1998, p. 9).¹⁰

Como se vê, o cenário montado é predominantemente urbano, com elementos que traduzem um momento cotidiano e banal – o cheiro de cerveja, ruas vazias, cafés – isto é, não há observações que permitam perceber a modernidade como algo extasiante, lado abraçado totalmente pelos futuristas. A perda da “formalidade” que existia entre as classes bem-definidas começava a se dissolver logo no início do século; houve certo “afrouxamento dos liames entre a burguesia triunfante e os valores puritanos (...) por meio dos quais a classe havia frequentemente se identificado e estabelecido a distância que a separava (...) dos bêbados e preguiçosos operários” (HOBSBAWM, p. 52, 1988).

Pode ser que esta falta de identificação e de estratificação social claramente delineada tenha sido um dos fatores de decadência para T. S. Eliot, reforçada pela consequente privatização que passou a ser almejada pelos indivíduos daquela época (que não se reconheciam mais como parte de clãs familiares ou comunidades) e o sentimento de isolamento e esterificação da vida – e da impotência perante as mudanças e as hipocrisias que delas acabam por surgir.

As questões mais dramáticas e controvertidas das ciências sociais e humanas guardavam estreita relação com a crise intelectual *fin-de-siècle* do mundo burguês. Como vimos, ela revestiu duas formas. Sociedade e política pareciam necessitar ser repensadas na era das massas, em particular os

¹⁰ A manhã se apercebe/ Dos miasmas de cerveja choca/ Que impregnam as pisoteadas lajes/ Da rua recoberta de serragem,/ Imprimindo suas lamacentas pegadas/ Até as matinais cantinas de café./ Em face de outros mil disfarces/ Que o tempo reassume a cada passo,/ Pode pensar-se em todas essas mãos/ Que emergem como sombras embaçadas/ Em milhares de quartos mobiliados (ELIOT, 1981, p. 67-8).

problemas da estrutura e coesão sociais, ou (em termos políticos) a lealdade dos cidadãos e a legitimidade do governo. O que preservou a ciência econômica de convulsões intelectuais maiores foi, talvez, o fato de a economia capitalista ocidental não estar, manifestamente, enfrentando problemas da mesma gravidade ou, ao menos, eles eram temporários. De maneira geral, tratava-se das novas dúvidas a respeito dos pressupostos do século XIX em relação à racionalidade humana e à ordem natural das coisas (HOBSBAWM, 1988, 237).

O excerto acima retrata um pouco da situação do Ocidente nos primeiros anos do século XX, antes da Primeira Guerra Mundial. Considerar que suas “convulsões intelectuais” estejam ligadas a estes problemas de estrutura sociais não serve à análise como especulação dos anseios da personalidade de Eliot, ou de uma tentativa de socialização imediata dos pensamentos expressos em sua poesia. Pelo contrário, tal constatação está baseada na importância inegável, e sempre reiterada pelos críticos, que a comunidade, integrada em princípios éticos e ligados à religiosidade, tinha para o poeta. Estes sinais são apontados desde o início de sua carreira, mas acontecem na forma de declarações explícitas nas décadas de 1930 e 1940, em *Notas para a definição de cultura* (ELIOT, 1965), em frases do tipo “o principal canal de transmissão de cultura é a família” (p. 43) e em chamados para a união dos países que constituem o Ocidente através dos princípios do Cristianismo:

Devemos à nossa herança cristã muitas coisas além da fé religiosa (...) O mundo ocidental tem sua unidade na sua herança, no cristianismo e nas antigas civilizações da Grécia, de Roma e de Israel, das quais, devido a dois mil anos, descendemos. (...) O que desejo dizer é que essa unidade nos elementos comuns da cultura, através de muitos séculos, é o verdadeiro elo que existe entre nós. Nenhuma organização política e econômica, por maior boa vontade que ofereça, poderá dar-nos o que essa unidade de cultura nos dá (ELIOT, 1965, p.124).

E, no âmbito poético, a interpretação deste aspecto é possibilitada em, por exemplo, “Portrait of a Lady” – do quanto esta nova geração, em seu narcisismo e sua superficialidade, era estranha a Eliot:

Inside my brain a dull tom-tom begins
Absurdly hammering a prelude of its own,
Capricious monotone
That is at least one definite “false note.”
—Let us take the air, in a tobacco trance,
Admire the monuments
Discuss the late events,
Correct our watches by the public clocks.

Then sit for half an hour and drink our bocks (ELIOT, 1998, p. 6).¹¹

O modo como os modernistas se apropriavam da rima, recurso que não diz respeito somente à sonoridade, mas também exige a atenção para os vocabulários combinados, também era feito de um modo que, por vezes, fugia do esperado. Em “Prufrock”, é muito evidente a ironia do autor ao rimar elementos inesperados e banais em um monólogo que teria tudo para ter um tom apenas neurastênico, o que chama a atenção para o dispositivo de humor que Eliot nunca abriu mão, ao rimar, exemplificando, *dress* e *digress*, *crisi se ices* e procedimentos opostos, como “And time yet for a hundred indecisions,/ And for a hundred visions and revisions” (ELIOT, 1998): *indecision*, envolvendo hesitação; *vision*, habilidade que não teria como estar presente no momento de quem hesita; e *revision*, reconsiderar algo em face de uma evidência futura ou possível, que também não poderia estar contido apenas em um momento de visão. Aqui, o mesmo acontece entre *monuments* e *events*, expondo a dissolução do universal e o eterno no particular e no efêmero, pares que aproximam aquilo que não aparentava ser semelhante. Por esta razão, julga-se possível interpretar, pela forma, o papel tão forte, nas obras de Eliot, do estremecimento de fronteiras sociais e mesmo das ciências (humanas, exatas e biológicas) que aparentavam ser tão sólidas até então – afinal, o recurso da ironia não visa somente à comicidade escrachada, e, portanto, não exclui sentimentos e ideias profundos e velados, deixados ainda mais fortes pelos resquícios do implícito. A contradição como princípio da existência individual e coletiva é assumida, mas sem impedir sentimentos e conjeturas de tom pessimista, relativos à incerteza e imprevisibilidade das consequências do novo mundo.

Boaventura de Sousa Santos (1994) enxerga como o segundo período da modernidade aquele que compreende o final do século XIX, até as primeiras décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial (pode-se dizer, até o final dos anos de 1950). Este momento, recriado por Eliot em sua escrita literária, é o momento no qual a cultura da modernidade, iniciada no início do século XIX e permeando-o quase por inteiro, se torna “modernismo cultural” (p. 77). Aquilo que vinha sendo sugerido ao longo de 1800 tanto pelo desenvolvimento social quanto pelo colapso das instituições

¹¹ Um obscuro tantã em meu cérebro inicia/ Absurdamente a percutir o seu prelúdio,/ Obstinação salmodia:/ No mínimo, uma estrita “nota imprecisa”./ - Respiremos um pouco, no torpor de uma tragada,/ Admiremos os monumentos,/ Falemos sobre os recentes acontecimentos,/ Acertemos nossos relógios pelos relógios das praças./ E sentemo-nos então por meia hora a beber nossa cerveja (ELIOT, 1981, p. 63).

– a estruturação de todos os princípios baseada no choque dos contrários – transforma-se em projeto artístico-estético e, até mesmo, político. Quanto mais as fronteiras geográficas se estremecem e abre-se espaço para o hibridismo, mais é possível encontrar, na contracorrente, a tendência para a especialização e para o separatismo categórico até mesmo racial, que tomaria proporções catastróficas, por exemplo, no genocídio armênio e na Alemanha nazista.

A arte reconheceu estes processos e deles se apropriou das mais diversas formas, em diferentes graus de resposta à miscigenação ou ao enrijecimento de fronteiras, usando a característica da contradição a seu favor. Com relação a Eliot, a própria busca pela tradição revela por si mesma para qual lado o autor apontava em suas obras. O momento no qual ele, Eliot viveu, apesar de estar presente e ser objeto de sua atenção, como apresentado no trecho poema acima, aparece sempre subordinado a um passado nostálgico, que pode até não ser encontrado como perfeito (muitas vezes, episódios misóginos, de batalhas e morte são descritos), mas que, ao mesmo tempo, representa civilizações em busca do valor cultural, da defesa de territórios e de vencer a aridez da vida, e isto, aparentemente, já seria o suficiente para sua primazia.

O outro ponto considerado por Gordon como zona de conflito presente na poesia de Eliot seria o do sexo feminino, tanto pela inibição que é capaz de causar no homem e pela associação constante ao instinto sexual e ao pecado. Louis Menand, em uma entrevista ao *The New Yorker*, diz que o posicionamento pessoal de Eliot em relação às mulheres vem da mesma fonte de onde vieram suas atitudes a respeito dos judeus: a *Action Française*¹², cujo líder, Charles Maurras, pregava que o declínio da França era culpa das mulheres e dos judeus pelo mesmo motivo – individualismo, romantismo, sensualidade e irracionalismo (MENAND, 2002). Eliot era um grande admirador e leitor de Maurras, que publicou acerca destas ideias em 1918. Em sua obra, no entanto, não há elementos que comprovem uma possível apologia à misoginia. Ainda assim, há abordagens críticas e recorrentes sobre a figura feminina principalmente na segunda seção de *The Waste Land*, a *Game of Chess*, que faz um

¹² A Ação Francesa foi um movimento de direita, contrarrevolucionário, fundado em 1898, cujo principal ideólogo foi Charles Maurras. Ela foi uma resposta ao caso Dreyfus, oficial judaico que pertencia à artilharia do exército francês, condenado por traição. Foi descoberto que o caso, na verdade, era falso, uma tentativa de xenofobia pelos nacionalistas franceses. Charles Maurras deu também um cunho monárquico ao movimento, “caracterizado por ser um dos primeiros modelos proto-fascistas na Europa” (ANDRADE, 2014, p. 41).

retrato da mulher moderna em duas perspectivas: a estéril burguesa e a proletária reprodutora.

Tudo isso faz com que o “herói” eliotiano, isto é, as vozes em seus poemas se expressem por meio da neurose, causada pelo medo da falta de ação, acompanhada por um certo tom elegíaco, ainda que velado sob a forma de sátira, e repleto de desesperança. Para isto, Eliot lança mão de métodos, como o monólogo dramático, para capturar a imediatez de reações e emoções internas diante da forma como certos acontecimentos como eram interpretados pelos olhos do observador. Ainda assim, o autor procurou não repetir o mesmo padrão romântico da sensação de captura e armadilha do poeta pelo mundo materializado, restando um desamparo e um desejo de sucumbir.

Moody (2007) nota uma diferença na poesia eliotiana com relação aos enigmas da vida e da morte, na qual a neurose está mais direcionada para a frustração de ter que se limitar à aceitação da vida em um mundo corrupto para posteriormente atingir a transcendência. Assim, Moody acredita que o verdadeiro objeto dos poemas de Eliot não é tanto a denúncia de um estado árido e inerte da sociedade, senso-comum entre os críticos, mas a resignação como passo que exige paciência para aceitar a mortalidade no mundo terreno. Parafraseando, o esforço de Eliot pela integridade pessoal e pela unidade cultural ocidental seria o lado positivo, a esperança, proveniente da passagem pela civilização moderna arruinada, o negativo, algo que já foi deixado como uma das indagações iniciais na introdução deste trabalho.

Vê-se o quanto esta postura pode ser considerada ideológica, por trás das inúmeras alegações dos estudiosos a favor da simples fé que Eliot tinha em um Ocidente restaurado e renovado por um passado nostálgico. A incorporação dos ancestrais culturais é também a defesa de uma raça, e o contato que Eliot teria com as doutrinas conservadoras na religião e na política no final da década de vinte nada mais é do que a formalização de convicções antigas, a articulação de desejos em formulações de condutas ideais para uma comunidade resistente ao tempo. Entre o estágio do jovem que estudava sânscrito, filosofia oriental e se defrontava constantemente com e contra o Romantismo, e o adulto entregue à religiosidade, ao reacionarismo e à escrita de textos dramáticos moralizantes, existe o Eliot jovem-adulto, descobrindo aquilo que mais para frente se tornaria extremo, enquanto escrevia *The Waste Land*.

Deve-se a T. S. Eliot uma abordagem própria, gerando efeitos não antes previstos pelos manifestos e movimentos do período, de algumas formas poéticas. Elas serão melhor explanadas nos parágrafos seguintes junto a *The Waste Land*, com a finalidade de que, antes de entrar na análise lacaniana, alguns aspectos da obra já estejam pontuados e elucidados, proporcionando que o caminho desta vertente de aplicação materialista não seja dificultado pelo não-reconhecimento de guias fundamentais para a estrutura da obra. Neste quesito, serão levados em consideração (em maior grau) ao longo do percurso – bem como estarão presentes no capítulo de análise: (i) a tensão existente nas alusões, pela ambiguidade da relação entre imagens e suas referências; (ii) a fragmentação do ritmo e do verso, considerada “inovação” naquele momento, mas cuja associação com anarquia ou liberdade total não é capaz de traduzir a representatividade da técnica; (iii) o emprego da linguagem vernácula e de formas populares de musicalidade, incomuns até aquele momento.

Começando pelo recurso alusivo (i), uma quantidade expressiva de versos de *The Waste Land* é composta por referências a outros textos, majoritariamente literários, muitos delas apontados pelas notas deixadas por T. S. Eliot no final da obra, outras ainda debatidas e buscadas. As notas, segundo o próprio Eliot (1997), foram um modo de satisfazer os receptores antes de eles tentarem apontar plágio. Na verdade, a técnica utilizada pelo poeta que torna as alusões parte da composição é intitulada “colagem”, a qual existe há milhares de anos, mas foi apropriada e transformada pelas vanguardas do século XX, principalmente pelo Surrealismo. Ainda que este esteja cronologicamente posterior à escrita e publicação de *The Waste Land*, nada impede que eles pertençam a um *zeitgeist*¹³, compartilhando, em direções contrárias, o mesmo interesse pelo método.

Em seu artigo, Fonseca (2009) alega que na colagem “se encontra o processo de distanciamento provocado pela fragmentação e produzido através da recriação da realidade com a sua justaposição” (p. 54). Logo, não se trata apenas de sobrepor elementos, mas de mantê-los distanciados pela fragmentação, isto é, o propósito da colagem não é uma síntese e nem uma centralização de ideias, mas, pela tensão entre proximidade e distância, permitir desdobramentos múltiplos sem que seja necessário que um esteja correto. Isto leva à reflexão proposta pela tese de doutoramento de

¹³ “Espírito de tempo”, o qual, neste trabalho, não pretende ser equivalente a uma noção metafísica, mas a um modo semelhante como foi estudado por Eco (2003), que considerava o fenômeno a “uma cadeia de influências recíprocas” (p. 115), captada pelas vivências de um determinado contexto.

André Cechinel (2011), sobre as infinitas hipóteses que podem ser geradas tanto pela quantidade de alusões quanto pela interpretação errônea das notas que Eliot deixou ao poema como uma tentativa de sistematização e união destas alusões com algum objetivo. Pelo contrário, a referencialidade parece estar no poema para questionar o próprio método acadêmico de propor sínteses entre conjuntos de obras ou características:

(...) as notas reservam uma imprecisão que alimenta o desejo especulativo do leitor, funcionando como uma máquina de teses, digamos. Paralelamente, essa máquina infinita, quando lida sob tal ótica, ajuda-nos a entender a dimensão fundamentalmente inconclusiva dos versos de Eliot, que via de regra culmina no que Brooker e Bentley chamam de “loop hermenêutico”, “o retorno [texto como texto] gerado pelo fato de que todas as leituras acabam indicando sua própria inépcia”. O desejo de interpretar assombrado pelo ridículo de toda interpretação: é esse o sentimento traduzido pelas notas (...) (CECHINEL, 2011, p. 27).

Isto quer dizer que todas as tentativas de interpretação que se pautam no projeto de conferir significado definitivo e revelador sobre o uso e o significado das alusões utilizadas por Eliot podem ser refutadas justamente pelo seu contrário. A maioria dos críticos sente a obrigação de descobrir ou provar algo por trás do recurso alusivo pelo fato de *The Waste Land* ser acompanhado por notas do próprio autor com a fonte de cada referência, mas, conforme Cechinel:

(...) as observações do poeta sobre os versos incentivam uma postura crítica de identificação, além de um desejo de concluir que nunca é efetivamente satisfeito, graças ao próprio caráter centrífugo, fragmentário, paródico e – o que é ainda mais importante – incoerente dessas notas. Pode-se dizer que as “Notas sobre *The Waste Land*” parodiam o próprio procedimento crítico que estimulam e que lhes dá fundamento (CECHINEL, 2011).

Uma passagem aludida em um verso pode, por exemplo, direcionar o leitor para um negativismo, ao mesmo tempo em que, se lida na passagem integral à qual pertencia no texto que lhe deu origem, pode se tornar irônica. Cechinel dá um exemplo de como isto ocorre na epígrafe de *The Waste Land*, sobre a Sibila de Cumas, que se traduz da seguinte forma: “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!'" (PETRÔNIO, 2008, p. 43)

O mito de Sibila, se lido nas *Metamorfoses* de Ovídio, tem um tom trágico, a quem foi lançada a maldição de viver para sempre, porém continua envelhecendo, já que, ao pedir a vida eterna, esqueceu-se de pedir também a juventude. Por ter vivido tantos anos, torna-se uma profetisa que vive dentro de uma garrafa, e é constantemente consultada por sua sapiência. Portanto, a melancolia da epígrafe poderia ser vista como a síntese do opróbrio que é viver em uma terra desolada moderna. Ao mesmo tempo, as notas de T. S. Eliot conduzem à busca referencial para a obra *Satíricon*, de Petrónio, e não para Ovídio. A fala da epígrafe vem de Trimalquião, anfitrião de um banquete repleto de extravagâncias, que é representado como alguém que se deleita pelo excesso de histórias que conta a seu respeito e a não-confiabilidade destes relatos, sendo seu suposto encontro com Sibila um deles, na fala citada acima. Portanto, a mesma epígrafe, de outro ângulo, torna-se um relato duvidoso, um exagero, cuja sensação de desconfiança extraída dela pode se tornar outro fator de análise na leitura de *The Waste Land*.

Isto leva a repensar o uso da referencialidade como correlato objetivo, usando o termo eliotiano, como uma correspondência exata que precisa ser fórmula para o despertar de uma sensação ou emoção. Como sintetizado neste trecho:

Em Eliot, paralelamente, para além dos diversos percursos interpretativos sugeridos pela epígrafe, temos a sensação de que estamos perante uma peça cuja encenação dramatiza a parcialidade de todo gesto interpretativo. Somos as marionetes de um autor oculto que, como Petrónio, zomba do nosso desejo de sistematizar (CECHINEL, 2011, p. 17).

Este fato ainda tem sido pouco considerado pelos críticos mais ortodoxos e tradicionais, apesar de que atualmente perdeu-se um pouco das certezas que estas referências poderiam propor, mas é nesta visão de Cechinel sobre o assunto que a pesquisa se ampara ao tratar este tópico. Não existe “resolução” ou modelo de análise proposto por ele. Mais uma vez, toda tentativa de fórmula corresponde a uma ilusão e à fuga da própria natureza da literatura. Dar início a novos projetos levando em consideração a desconfiança que é necessário tomar diante das alusões, constatação que foi desenvolvida e formalizada em sua tese, é o único modo de tentar realizar este intento, ou ao menos dele se aproximar. Seu auxílio indireto e sugestivo pode encaminhar para alguma coisa, mas o uso direto e afirmativo deve ser, para o percurso escolhido neste estudo, motivo para desconfiança.

Depois, há o uso da fragmentação do ritmo e do verso livre (ii). Na história da poesia inglesa, o uso da língua e da métrica aparenta ser menos rígido e normativo do que, por exemplo, na poesia francesa – não em relação às qualidades intrínsecas da língua, mas à exigência e à cobrança pelo ornamento e pureza linguística ter sido maior na França. Isto fez com que a poesia inglesa sempre tivesse uma certa liberdade de manifestação, mas o verso livre foi um passo adiante. Seu uso é capaz de trazer vida ao ritmo da língua falada, problematizando os limites da retórica. No entanto, talvez isto não poderia ter sido possível em Eliot não fossem seus precursores, Emily Dickinson e, principalmente, Walt Whitman. Ambos são intitulados por alguns autores até mesmo como “pré-modernistas”, sendo Whitman o autor que quebrou a barreira que a poesia americana alimentava em relação à britânica, a qual, por mais que tratasse de um contexto diferente, muitas vezes ainda buscava imitar a linguagem e a estilística dos poetas ingleses. Whitman tomou o americano pela sua originalidade e unicidade, e trouxe a linguagem, a simbologia e as imagens do universo norte-americano no momento em que ele mais passava, até aquele momento, por suas maiores transformações (momentos pré e pós Guerra Civil Americana).

Portanto, segundo Louis L. Martz (1998), em *Many Gods and Many Voices*, o cerne daquilo que os modernistas buscavam começou em Whitman. Em Eliot, é possível ver como um elemento essencial em *The Waste Land* aproxima os dois autores, além das imagens e do tom elegíaco apropriados de *When Lilacs Last In The Dooryard Bloom'd* (1865): as vozes.

Voices, voices - both Eliot and Pound and later William Carlos Williams seem to be working in the American prophetic tradition begun by Walt Whitman when he wrote "Through me many long dumb voices" (...) The voices that Pound and Eliot hear are, of course, quite different from those of Whitman, for along with many modern voices we hear the voices of ancient poets and sages" (MARTZ, 1998, p. 30).¹⁴

Ao mesmo tempo em que o narrador onisciente era questionado no âmbito do romance, é possível encontrar em Walt Whitman a força que o elemento da voz passa a ter, sobrepondo a necessidade de um eu-lírico bem delineado. A celebração da diversidade, tão importante naquele momento de reafirmação e da diferenciação do

¹⁴ Vozes, vozes – ambos Eliot e Pound, e, posteriormente, William Carlos Williams, parecem ter trabalhado na tradição profética americana iniciada por Walt Whitman quando este escreveu “dentro de mim, várias ecoantes e mudas vozes” (...) as vozes que Eliot e Pound ouvem são, certamente, muito diferentes das que Whitman ouvia, já que, junto com muitas vozes modernistas, ouvimos as que vêm de poetas antigos e sábios (tradução livre).

americano da forma dominante de literatura inglesa tradicional, é o que permite a fluidez necessária para aquilo que Harold Bloom chama de comemoração e lamento de uma *poethood* (2011, p. 4), isto é, ao mesmo tempo em que reafirma a presença de um poeta em sua obra através daquilo que seria seu “estilo”, o colapso e a fragmentação do que é um sujeito se torna o novo canal pelo qual uma crítica social consegue se manifestar. A diferença do Modernismo, e de Eliot, em relação a Whitman, é a extensão destas vozes; enquanto Whitman as legitimava no contexto americano, as vozes eliotianas atravessam o tempo e o espaço, incorporando várias partes e eventos do Ocidente e também do Oriente.

Em *Preface to Anabasis* (ELIOT, 1975), T. S. Eliot esclarece que o poema que se utiliza de verso livre e de justaposição de ideias de forma alguma está de acordo com o caos, pois há uma organização interna destas técnicas que faz com que imagens e ideias apareçam em sequências próprias. Desta maneira, o poeta alerta para o fato de que o verso livre não é sinônimo de abandono do ofício do verso. Seu emprego, em sua opinião, teria que estar de acordo com determinadas circunstâncias e situações, dependendo do tema tratado ou de outro elemento que lhe dê justificativa, mas seu uso não poderia virar uma obrigação da poesia moderna nem ser indiscriminado.

Além disso, a fragmentação aparece de várias formas em *The Waste Land*: tem-se a descontinuidade de versos e temas, a abolição da lógica linear, a justaposição, a parataxe, a interrupção de ritmos estáveis para dar lugar à quebra ou à prolongação dos versos, entre outras. É um modo, como visto em Fonseca, de distanciar o desejo da crítica de explicar as frases e os temas através de sobrepô-los e forçar-lhes ligação. A fragmentação traz no limite do texto o intraduzível e o indizível, e mostra o quanto sempre existiram e continuam sendo altamente significativos, ao potencializá-los e torná-los inegáveis por intermédio destes aspectos da estrutura da obra literária.

Por fim, das três características mais marcantes que a pesquisadora reuniu para esta pesquisa, é necessário também destacar o uso da representação da língua oral cotidiana e da musicalidade popular (iii), que, como já visto, tem sua gênese em Whitman. Se a configuração de uma narrativa ou de uma correspondência referencial equivale a perder o direcionamento mais importante do poema, ou seja, aquilo que se pode extrair do descontínuo e do fragmentado, a língua e o ritmo tornam-se carregados de significados e de direções próprias. Junto a estrofes que se utilizam da lembrança do pentâmetro iâmbico shakespeariano e de outras formas rígidas de métrica ou ritmo, de vocábulos que remetem a outros períodos da história, e aos textos deste período, há

a intervenção não somente do verso livre, mas de marcas da oralidade – como na cena que se passa em um *pub* inglês em “A Game of Chess”) – e de ritmo, nas canções populares na seção três (“The Fire Sermon”) e de músicas populares no século XX, como o *Shakespearean rag* na seção dois (referindo-se ao *ragtime*¹⁵) cuja difusão se tornou maior pela recente invenção do gramofone.

Como anteriormente se mencionou, estes aspectos se estreitaram e o estilo do autor que marca os poemas posteriores dividiu, no âmbito do público e da crítica, aqueles que preferem as primeiras fases do autor (primeiros poemas e os de transição, como *The Waste Land*) e os que preferem a última. George Orwell foi um dos que sentiu a virada ortodoxa de Eliot enrijecida na época em que o autor se dedicou aos *Four Quartets*:

Orwell escreveu que o último trabalho de Eliot não lhe causara nenhuma impressão profunda: “É claro que algo morreu, algum tipo de eletricidade foi desligada, a última poesia não contém a primeira, mesmo se supostamente for tida como uma melhoria” (...) Eliot se tornara um cristão ortodoxo, e “as igrejas cristãs ainda exigiam a aprovação de doutrinas que ninguém leva mais a sério”. Eliot, concluiu, “não sente realmente sua fé, mas simplesmente aquiesce por uma série de razões complexas” (KIRK, 2011, p. 458).

Logo abaixo desta observação, Russel Kirk, o qual, além de ter se dedicado aos estudos eliotianos, também foi de extrema influência no conservadorismo americano, faz sua réplica:

Mas, a grande sabedoria é encontrada nos últimos poemas, assim como a serenidade de Dante e de Virgílio. Não posso concordar com Orwell que Eliot não fez mais do que aquiescer melancolicamente a doutrinas (...) os *Four Quartets* apontam a direção do jardim de rosas que perdura para além do tempo, onde os aparentes opostos são reconciliados. Livre do tempo, do pecado e do ego, o homem moderno pode conhecer Deus e desfrutar Sua presença eternamente (...) Eliot finalmente chega àquele ordenamento das emoções, ou da alma, que fora sua aspiração por três décadas (*ibidem*, p. 458-9).

Assim, não se trata de uma luta entre extremos materialistas e idealistas, pois mesmo a posturas adotadas e defendidas por Orwell não impediram este autor de defender Eliot, por exemplo, com relação à sua acusação de antissemita, lembrando seus leitores da época em que Eliot viveu e de como este aspecto era encarado. Ao

¹⁵ Gênero popular de origem afro-americana nas duas primeiras décadas do século XX, cujo início foi nos Estados Unidos (lembrando, Eliot nasceu e conviveu com a cultura americana uma boa parte de sua vida, e ela repercute em sua obra desde o vocabulário a lugares e costumes referidos em alguns momentos). Utilizava-se principalmente do piano e do banjo, e caracterizado por batidas rápidas, foi um dos principais precedentes do jazz (N. A.).

mesmo tempo, esta nova abordagem ao conservadorismo social presente no poema, à qual se dedica esta Dissertação, se aproxima muito mais dos estudos marxistas e lacanianos, a fim de entender qual o movimento no cerne do poema que permite a tensa coexistência entre o inerte e o cíclico, o inovador e o conservador.

A ideologia, como será discutido mais minuciosamente no último capítulo, tem o discurso como seu principal veículo. É por meio dele que são criadas falsas identificações, a fim de velar as desigualdades sociais, e também as justificativas para a existência de determinadas contradições. Assim, as enunciações feitas pelas instituições de Poder já são, na própria linguagem, ideológicas; dito de outra forma, a linguagem é uma performance da ideologia, o que leva a crer que esta é interna às necessidades sociais, e não externa. Acredita-se que *The Waste Land* esteja impregnado destes gestos, que podem ser interpretados à luz do modo como o texto realiza sua performance.

Desta maneira, a crítica feita nesta Dissertação pode dispensar as intervenções biográficas de T. S. Eliot, por mais que seus ensaios críticos posteriores possam confirmar o lado pessoal do autor ligado ao conservadorismo. Pelos conceitos do materialismo laciano, explanados no capítulo seguinte, é possível ver como a sociedade que Eliot retrata busca evitar mudanças na situação social vigente e, por isso, conservadora, sem que a estética perca seu valor revolucionário e sem que o autor precise necessariamente ser caracterizado com conservador para que sua poesia o seja.

2. O MATERIALISMO LACANIANO

O percurso teórico escolhido para a releitura de *The Waste Land* faz-se por intermédio do materialismo lacaniano, o qual, de acordo com Silva (2009), não se contrapõe ao histórico-dialético, nem rejeita as ideias do marxismo. Enquanto o último procura explicar como a realidade é determinada pelo nível das estruturas econômicas e sociais, a análise žižekiana explora a influência da economia psíquica e do Inconsciente em esferas pessoais e coletivas. Iniciou-se como filosofia, mas posteriormente se expandiu para diversas áreas do conhecimento e das artes, e tem permitido releituras de obras de todos os tipos e de fenômenos históricos que despontam na atualidade. Leitor de Hegel, Marx e Lacan, as obras teóricas de Slavoj Žižek analisam dos filmes de Hitchcock ao ataque às Torres Gêmeas no dia onze de setembro de 2001, e, ao reler os conceitos de Lacan, modifica-os e os torna também passíveis de assimilação por parte de outros estudos – neste caso, na crítica literária.

A união do marxismo com a psicanálise lacaniana, longe de reiterar a infalibilidade das teorias, ressalta a necessidade de aprofundá-las em detrimento daquilo que elas não conseguem atingir, isto é, de nunca poderem ser levadas à perfeição e a um resultado definitivo. Elas são escolhas que recebem atenção especial do autor pelo fato de que não apenas teorizam, com distância da prática, como estão diretamente engajadas naquilo que acreditam, sujeitando-se a suas próprias heresias, banimentos e segregações:

Ambas são teorias de luta, não só teorias sobre a luta, mas teorias que estão, elas mesmas, engajadas numa luta: sua história não consiste num acúmulo de conhecimentos neutros (...) É por isso que, em ambas, a relação entre teoria e prática é propriamente dialética; em outras palavras, é de uma tensão irreduzível: a teoria não é somente o fundamento conceitual da prática, ela explica ao mesmo tempo porque a prática, em última análise, está condenada ao fracasso (...) Em seu aspecto mais radical, a teoria é a teoria de uma prática fracassada: “É por isso que as coisas deram errado...” (...) Esse exame dos fracassos nos põe diante do problema da fidelidade: como redimir o potencial emancipatório de tais fracassos evitando a dupla armadilha do apego nostálgico ao passado e da acomodação demasiado escorregadia às “novas circunstâncias” (ŽIŽEK, 2011, p. 21-2).

Este aspecto da “revisão dos fracassos” – seja capitalista, comunista ou psicanalítico – é típico da escrita de Slavoj Žižek. É nesta linha que ele leva as problemáticas para a análise de elementos da cultura popular e de acontecimentos históricos, oferecendo uma leitura de entrelinhas que, algumas vezes, podem aparecer

difusas para o público receptor ou até mesmo cautelosamente camufladas pela ideologia dominante (desde o modo como aparece no discurso de um Líder à condução de um assunto feita pela mídia). Assim, torna-se possível pensar em novos caminhos por uma perspectiva de esquerda diferente da tradicional, atualizada ao mundo em que vivemos e, ao mesmo tempo, consciente do perigo do relativismo, como citado acima, das “novas circunstâncias”.

Isto leva a um fator interessante que diz respeito às leituras de Žižek: o autor não estatiza os conceitos lacanianos. Ele percebe as variações, por exemplo, do Lacan que se aproximava da fenomenologia e do que posteriormente se influenciou pelo estruturalismo e não estabelece decisões entre qual a posição correta/errada, mas, ao contrário, vale-se de cada uma na medida em que podem servir à explanação de uma situação, o que torna sua filosofia sempre móvel e dinâmica. Isto não significa que ele modifique os conceitos como bem lhe apetece, mas que ele não toma nenhum ponto da teoria como definitivo e mostra como as próprias possibilidades que vão surgindo nos acontecimentos na sociedade e nos Estudos Culturais vão sendo trazidas à tona. Em outras palavras, Žižek auxilia na conscientização de que uma teoria não consegue prever e enquadrar em seus moldes já prontos tudo o que vem depois dela. Isto veio como uma das conclusões de seus próprios estudos sobre Lacan:

Embora seja usualmente percebido na academia ocidental como um tipo de pós-modernista ou desconstrucionista, Lacan escapa dos limites indicados por esses rótulos. Ao longo de toda a sua vida ele foi superando rótulos associados a seu nome: fenomenologista, hegeliano, heideggeriano, estruturalista, pós-estruturalista; não admira, uma vez que o traço mais importante de seu ensinamento é a autocritica permanente (ŽIŽEK, 2010, p. 11).

Contudo, deve-se ressaltar que a união do marxismo com a psicanálise não visa pregar uma socialização do inconsciente, deixando este último desprovido de suas características biológicas e psíquicas para entendê-lo a partir de sua materialização, fazendo com que todas as pulsões e características inerentes sejam eliminadas. Žižek (1992a) explica que aqueles que se propõem a historicizar o inconsciente somente efetuam uma troca do termo “natureza” por “cultura” (p. 13), o que não altera, mas apenas inverte sem critério, as relações. Em primeiro lugar, o inconsciente não pode ser domesticado. Lacan propõe entendê-lo como um discurso, mas este discurso tem uma linguagem própria pela qual se manifesta, e, portanto, não se subordina às regras dos discursos concretizados pela língua e suas segmentações.

Em segundo, a tensão entre sociedade e inconsciente não pode, de modo algum, ser eliminada, fazendo com que toda pretensão de amenizá-la ou resolvê-la seja falsa. Entre ambos existe uma espécie de mediação, à qual Žižek dá o nome de “segunda natureza”, “a manifestação exata de uma efetividade ou uma realidade histórica ‘falsa’ em si mesma, ou seja, alienada, reificada. (...) forças alienadas quase-naturais que ele [o indivíduo] não tem a menor condição de ‘mediatizar’” (ŽIŽEK, 1992a, p. 14). A segunda natureza é, portanto, a consequência de uma sociedade pautada, por exemplo, no sistema capitalista, alienada e reificada, que faz com que a contradição como dinâmica entre sociedade e inconsciente seja a verdade que permeia esta relação. Logo, não é que a teoria seja insuficiente até hoje: entre estas duas camadas não há nada a ser resolvido, nem pela postura liberal que prega a obediência ao desejo e às pulsões, nem pelo conservador que aceita a resignação ao recalçamento.

O gesto fundamental da TCS [Escola de Frankfurt] consiste *em apreender essa contradição teórica como o índice imediato da contradição social efetiva* (...) todo “desenvolvimento dos potenciais superiores” é pago com a “repressão” pulsional a serviço da dominação social, e toda “sublimação” (...) traz a marca indelével de uma “repressão” que, em si, é “bárbara” e “regressiva” (ŽIŽEK, 1992a, p. 14).

Como é possível observar, não somente a psicanálise freudiana precisava de uma releitura como também o marxismo, pois a noção tradicional de mundo deste último, que repudiava a dominação exercida pela “administração dos homens”, e visava a “administração das coisas” (*ibidem*, p. 17) – ou seja, a única forma de dominação seria a tecnológica, dos homens para com os objetos – não pôde antever o quanto esta última viria a ser mais intensa e fortaleceria a administração do homem no decorrer do século XX aos dias atuais. Logo, a reafirmação da dominação social mostra como esta é cíclica e, até hoje, tem revelado a impossibilidade de sair dela, e o inconsciente, quanto mais estreito o regime (incluindo a sociedade do consumo), mais é o objeto de foco e operação das estruturas socioeconômicas.

À luz do exposto, compreende-se que o materialismo lacaniano, em sua união do marxismo com a psicanálise, deve renunciar à intenção de conciliar o inconsciente e a sociedade. Conservando a tensão entre eles, esta corrente filosófica permite uma análise que se debruce sobre os componentes deste movimento contínuo e ineliminável. No mesmo sentido, quando se torna método de aplicação na literatura, não se busca inserir algo que seja “de fora” ao objeto literário, mas analisar o que

pertence a sua estrutura e que provoca reflexões que não poderiam existir em outro momento, ou sem o amparo teórico hoje encontrado nesta corrente.

A tríade lacaniana, segundo Žižek (2010), é de suma importância para entender os outros conceitos que estruturam a composição do universo de um indivíduo segundo Jacques Lacan, correspondendo ao entrelaçamento de três camadas/níveis: Imaginário, Simbólico e Real. O Imaginário corresponderia, tratando-se da psique humana, à criação de imagens que um indivíduo faz sobre pessoas e situações, ou seja, a maneira como são visualizadas e projetadas. Assim, toda interação entre indivíduos se baseia no Imaginário criado por cada um deles, de modo que, quando se fala ou dirige a alguém, nunca é um contato direto, mas intermediado pela visualização que um possui do outro. Também corresponde a esta esfera a imagem idealizada que um indivíduo faz de si mesmo, no qual se baseia para tentar formar uma noção de sua identidade.

O Simbólico, em cima do qual o Imaginário é criado, seria algo aproximado da “realidade” do dia-a-dia, a qual, na verdade, não existe objetivamente, mas é também uma ideia sustentada pela fantasia¹⁶. O que aparece concretizado é aquilo que se manifesta no Simbólico, sendo este o lugar onde o sujeito socializa, cria e pertence a códigos e regras (conscientes e inconscientes), onde pode se comparar e se medir em relação ao diferente, estabelecer distinções como certo *versus* errado, bom *versus* mau, além de outros aspectos que absorve da sociedade na qual ele se encontra. Logo, ainda conforme Žižek (2010), o Simbólico não é uma esfera abstrata: sua existência é essencialmente prática, na medida em que só há Simbólico onde se encontra a interação intersubjetiva, cujo vínculo proveniente do pacto simbólico (da fala, por exemplo) tem seu significado próprio, tanto quanto ou, por vezes, mais do que o conteúdo da mensagem trocada.

No entanto, não é uma instância completa, de maneira que a identidade e o conhecimento nunca são totalmente atingíveis ou conhecidos. O “significante da falta” (ŽIŽEK, 2011, p. 319) é necessário para a constituição do Simbólico, o que faz com que as identificações tanto deste quanto do Imaginário sejam tentativas de instituir uma materialização total de suas coordenadas, e essas tentativas, por sua vez, são

¹⁶ Devido a este caráter ilusório, o termo “realidade”, com ou sem aspas, deve ser compreendido neste trabalho como algo aproximado do Simbólico, mas que com ele não se confunde totalmente, já que há a interferência da visão do sujeito (o olhar deste está inserido no objeto, modificando-o), a qual não é apenas limitada como também obnubilada pela fantasia (ŽIŽEK, 2010).

sempre temporárias e instáveis. Assim, o campo da falta, da lacuna do ser pertence ao Simbólico.

É no Simbólico onde se concentra a atuação do grande Outro (*Big Other*), estrutura “frágil, insubstancial, propriamente virtual, no sentido de que seu status é o de um pressuposto subjetivo. Ele só existe na medida em que sujeitos *agem como se ele existisse*” (ŽIŽEK, 2010, p. 18). O grande Outro é a instância fiscalizadora que permanece em cada sujeito desde o momento do nascimento até sua morte, e sua apropriação por líderes de regimes totalitários teve consequências gravíssimas, como no regime comunista soviético, que despsicologizou os sujeitos que dele faziam parte, negando-lhes desejos e, ao mesmo tempo, apontando quais eram eles. Ainda assim, a presença do grande Outro em nada diminui com as sociedades estruturadas no princípio do individualismo, pois mesmo no atomismo social há a demanda pela constante regulação das ações dos indivíduos, os quais inconscientemente dirigem suas mais subjetivas ações à avaliação de um Terceiro insubstancial (ŽIŽEK, 2011).

No caso do romance, o contexto no qual os personagens vivem, seja realista, ao pretender reconstruir um espaço já existente – como em *Madame Bovary*, na cidade de Tostes – seja em ambientes criados ou distópicos – no caso de *1984*, de George Orwell – é o Simbólico dos personagens: onde eles se constroem, se relacionam com outros, buscam referências e sinalizam as regras às quais eles consciente ou inconscientemente obedecem. Já no caso de *The Waste Land*, enquanto poema moderno, na ausência de personagens claramente delineados, o que torna as consciências/vozes mais fortes, pode-se dizer que o Simbólico é o Ocidente, no geral, e a Londres pós-Primeira Guerra Mundial, em particular, pois, ainda que deslocadas em tempo e espaço, as vozes retratam estruturas próprias da civilização principalmente europeia: o cenário, a construção dos gêneros feminino e masculino, o tratamento dado às questões de sexualidade, a guerra, a angústia e ansiedade gritantes na investigação psicológica no século XX, entre outras implicâncias históricas e sociais. O Imaginário, por sua vez, seria todo o universo referencial trazido pelo poema, todos os textos literários escolhidos para representar a cultura deste Simbólico - Eclesiastes, Ezequiel, Whitman, Dante, Milton, Shakespeare, Virgílio, Goldsmith, Baudelaire, Chaucer, Wagner, o Ciclo Arturiano e tantas outras referências, as quais, em sua diversidade, revelam uma perspectiva de quais são as motivações visuais e sonoras que amparam a convivência com o Simbólico.

Tanto Imaginário quanto Simbólico são englobados pela linguagem, funcionando de maneira semelhante, respectivamente, ao significante e ao significado saussureanos. Sendo assim, o que os difere do Real é o fato de possuírem uma estrutura discursiva de manifestação, enquanto este último não consegue ser traduzido por nenhum tipo de lógica, apesar de sua presença poder ser inconscientemente sentida. O Simbólico e o Imaginário atuam no processo de formação do sujeito, servindo a ele como base e, ao mesmo tempo, atuando no processo de reação e apropriação daquilo que é vivenciado no dia-a-dia.

Já o Real é o próprio princípio de distorção do Simbólico, sendo estas duas definições coexistentes. Em outras palavras, ele não é algo projetado de e para fora do Simbólico; ao contrário, é uma decorrência da esfera simbólica, proveniente de suas lacunas: ele é, simultaneamente, o núcleo traumático e os modos como este núcleo se propaga. Como sintetizou Lacan, ao Real nada falta: as falhas são do Simbólico por constituição, o que leva a estabelecer que sem Simbólico não há o Real. Enquanto algumas vezes Simbólico e Imaginário podem se aproximar e se confundir, mas ainda assim são desvinculáveis em alguns momentos, podendo apontar para diferentes direções, esta dissociabilidade não existe entre Real e Simbólico. Logo, como fissura deste último, o Real é uma espécie de espectro intraduzível pelas outras camadas, mas que persiste inerente a elas, enviando sintomas de sua resistência o tempo todo.

O encontro com o Real, se ocorre, é sempre traumático e fragmenta a lógica de um indivíduo, fazendo com que um processo violento tome conta do que ele entendia como realidade, e só é possível chegar à ressimbolização¹⁷ quando o sujeito for capaz de encontrar elementos que expliquem o evento vivenciado para aprender a lidar com ele (sem, no entanto, jamais esquecê-lo).

According to Lacan, the Real is impossible, and the fact that 'it happens (to us) ' does not refute its basic 'impossibility': the Real happens to us (we encounter it) as impossible, as 'the impossible thing' that turns our symbolic universe upside down and leads to the reconfiguration of this universe. Hence the impossibility of the Real does not prevent it from having effect in the realm of the possible. This is when ethics comes into play, in the question forced upon us by an encounter with the Real: will I act in conformity to what threw me 'out of joint', will I be ready to reformulate what has hitherto been the foundation of my existence? (ZUPANČIČ, 2000, p. 235)¹⁸

¹⁷ A ressimbolização é o processo de retorno do indivíduo ao Simbólico após o contato com o Real, que ocorre quando o indivíduo procura nas coordenadas simbólicas que ele já possuía um modo de inserir a experiência vivenciada.

¹⁸ De acordo com Lacan, o Real é impossível, e o fato que 'ele acontece (a nós)' não refuta sua 'impossibilidade' básica: o Real nos ocorre (nós o encontramos) de maneira impossível, como 'a coisa impossível' que vira nosso

Isto não significa, no entanto, que o sujeito sempre volte melhor, posto que este encontro tenha dimensões tão impetuosas: a ressimbolização não é um fenômeno essencialmente positivo. No caso do 11 de setembro de 2001, o ataque ao *World Trade Center*, símbolo da economia americana, o processo de ressimbolização, que poderia ter se transformado em uma reflexão para a população dos Estados Unidos sobre o próprio sistema ao qual eles pertencem, foi caracterizado pela transformação da imagem do muçulmano e do líder afegão Bin Laden no Mal Absoluto (barbudo, armado, invejoso e, portanto, inimigo da democracia) e seu desejo de destruição (ŽIŽEK, 2003). Usando termos lacanianos, houve a criação do “excesso obscuro”: o Poder inventa e dá forma a seus próprios excessos em outras figuras, pessoas e/ou nações, para empenhar-se em eliminá-los, passando a impressão de que está desenvolvendo uma atividade a favor do bem-estar da população, quando, na verdade, está agindo para que nada mude.

Assim, o Real também é um dos conceitos possíveis de ser aplicado à coletividade. Outro modo como ele acontece é no antissemitismo, transformando a “judeidade como a Coisa que, a partir de fora, invade o corpo social e perturba seu equilíbrio (...) um antissemita fascista transforma o judeu na Coisa monstruosa que causa decadência social” (ŽIŽEK, 2010, p. 93). A importância do “transforma” na citação acima é fundamental para entender como o trauma funciona. Assim como o judeu e o muçulmano não nascem como a marca do Real de uma sociedade, isto é, como a figura obscena pelo qual o Real entra em uma sociedade, mas por ela são transformados, outros tipos de trauma histórico não aconteceram porque lhes era inerente ter consequências imprescindíveis para o caminho da humanidade, mas porque, cada vez que ocorre um impasse na esfera do Simbólico, os sintomas do excesso ficam evidentes e são interpretados e incorporados da maneira como os agrupamentos de indivíduos decidem fazê-lo.

O fato de todos os seres humanos viverem sob constante ameaça de irrupção do Real pode ser perturbador e resulta, mais comumente, em dois tipos de reação que, por sua vez, levam às mais variadas situações que, por mais que sejam distorcidas, têm em seu cerne estes dois direcionamentos. Elas, cada uma à sua maneira, são formas de

universo simbólico do avesso e nos leva à reconfiguração deste universo. Daí a impossibilidade do Real não o impedir de ter efeito no âmbito do possível. É aí que a ética vem à tona, no questionamento foçado sobre nós quando há o encontro com o Real: irei agir em conformidade com aquilo que me deixou ‘deslocado’, estarei pronto para reformular o que tem sido até o presente momento a base da minha existência? (tradução livre)

evitar o Real: a paixão ou a fuga. A paixão pelo Real, segundo Fabreti (2013), é quando

(...) a busca pelo evento traumático não é mais evitada, e sim explorada para criar uma espécie de gozo (jouissance), em resposta à virtualização da realidade - uma tentativa de atingir o “núcleo duro” e autêntico dos acontecimentos, envoltos pela “camada extra” de imagens e símbolos oferecida pela própria virtualização (p. 51).

Apesar de a paixão pelo Real não ser fenômeno exclusivo do século XX¹⁹, foi muito potencializado por ele e a repercussão de seus efeitos até os dias de hoje, posto que quanto mais a sociedade tem se virtualizado (as relações interpessoais, o modo de lidar com as finanças) mais se procura pelas formas brutais de sexualidade, violência e emoção. Ela ocorre, de acordo com Žižek (2003), com a finalidade de que haja o retorno ao universo das experiências sensoriais, desejado ainda mais no universo contemporâneo de simulação e virtualização excessiva das coisas e das emoções. É como se a paixão pelo Real tivesse permanecido em menor evidência no passado, para agora ser outra de muitas tormentas recriadas pelo capitalismo, causando diversos modos de sofrimento que não eram tão presentes em comunidades das outras gerações:

Na perversão generalizada do capitalismo tardio, a própria transgressão é solicitada, somos bombardeados com aparelhos e formas sociais que não apenas nos permitem viver com nossas perversões, mas também conjuram diretamente novas perversões (ŽIŽEK, 2014, p. 5).

É neste sentido que a “administração das coisas”, premeditada e buscada como ideal pelo marxismo tradicional como substituto da “administração das pessoas”, é ineficaz, pois ela acabou por levar os indivíduos à exploração máxima da perversão e ainda criou outras para acompanhar as já existentes. Novos tipos de autodestruição, na violência e na sexualidade, passam a se tornar comuns. Para exemplificar, este tipo de ocorrência aparece nas pessoas que têm o desejo de automutilação. A falta de ambição deste ato em acarretar em morte não o reduz a uma vontade de chamar a atenção; o que ocorre, de fato, é que a pessoa se sente tão sufocada e envolvida pela angústia a ponto de ela precisar sentir alguma coisa que a faça lembrar que está viva, fisicamente.

¹⁹Embora se possa falar na preocupação de Eliot em relação à modernidade e, nesta via, discuti-la, Žižek não poderá ser aplicado a este debate, por até o presente momento não ter se posicionado a respeito das polêmicas entre modernidade ou pós-modernidade. Portanto, acredita-se ser mais confiável falar em “século XX” quando se trata do materialismo laciano, e as menções sobre “modernidade” são levantamentos da pesquisadora em questão, mas, quando aparecem, seguem fundamentações de outros autores, como Boaventura de Sousa Santos, Marshall Berman, entre outros (N. A.).

Portanto, aqui está um fato essencial da paixão pelo Real: o indivíduo não quer, de fato, se encontrar com o Real, com a Coisa monstruosa, mas deseja sentir o seu efeito. Esta é talvez a emoção mais perversa de um mundo completamente materializado, que precisa vir à tona nas formas mais subversivas para voltar, em sua fugacidade, a existir.

A fuga do Real, segundo Žižek (2003), é o outro fenômeno característico do desejo de amenizar a existência desta instância excessiva, sem que necessariamente esteja oposta à paixão por ele. Por mais que determinado sujeito ou coletividade inconscientemente desenvolva uma repetição de atos que os levem a se aproximar do núcleo traumático, a performance em si é mais satisfatória do que alcançá-lo, já que o encontro nunca deixará de ser traumático. É mais provável que o encontro aconteça em um instante imprevisível, sem que se deseje de verdade, do que por vontade pessoal. A fuga do Real pode ser, portanto, uma situação até complementar da paixão.

De qualquer forma, ela corresponde ao processo de inconscientemente ignorar certos sintomas de um trauma (individual ou histórico) que não se confrontou e que insiste assombrando um sujeito, ou até uma sociedade inteira. O Real envia sinais de que continua resistindo, ainda que evitado, e o indivíduo acaba se desdobrando para procurar maneiras de escapar a uma possível evasão deste excesso. Ainda em Žižek (2003), o Real, quando aparece sob a forma de trauma histórico, representa aquilo que foi omitido das coordenadas simbólicas através de uma fantasia que sustenta este excesso e que não permite que ocorra a imersão no Real. Tomando o mesmo exemplo do extermínio dos judeus durante o Nazismo: "to conceive it as a result of some specific set of social conditions - to prefer the term 'Gulag' or 'Holocaust' to that of 'concentration camp', for example - already indicates an escape from the unbearable weight of the real" (ŽIŽEK, 1992b, p. 173).²⁰

Assim, este comportamento é característico de indivíduos e populações que passam a impressão de estarem contribuindo para mudar alguma coisa, como, no caso dos campos de concentração, na forma de um revisionismo de termos que envolvam algum tipo de respeito à comunidade judaica. Muito pelo contrário, eles estão apenas desempenhando uma falsa atividade que, por um lado, ameniza uma espécie de culpa histórica, mas, por outro, torna-a confusa a ponto de atualmente existirem grupos de

²⁰ Concebê-lo [o Nazismo] como resultado de um contexto específico de condições sociais – preferir o termo 'Gulag' ou 'Holocasto' a 'campo de concentração' por exemplo – já indica uma fuga do peso insuportável do Real (tradução livre).

estudiosos que pretendem afirmar que estes campos sequer aconteceram, e, além disso, não impedem que a História se repita, algo que só surtiria efeito se a monstruosidade fosse encarada em sua pior forma. Assim, aquele que almeja a fuga

(...) é freneticamente ativo para evitar que a coisa real aconteça. Por exemplo, numa situação de grupo em que alguma tensão ameaça explodir, o obsessivo fala o tempo todo para impedir o momento embaraçoso de silêncio que compeliaria os participantes a enfrentar abertamente a tensão subjacente (ŽIŽEK, 2010, p. 37).

É isto que faz com que o Real não seja “uma coisa externa que resista sem se deixar apanhar pela rede simbólica, mas as fissuras dentro desta própria rede simbólica” (ŽIŽEK, 2010, p. 91), e dele surge a necessidade latente de apegar-se às coordenadas simbólicas, para tentar, a todo modo, encontrar uma maneira de se afirmar naquilo que o sujeito concebe como realidade. O filósofo esloveno compara este ato à transformação cômica de algo assombroso durante um sonho (no sonho freudiano sobre a injeção de Irma²¹) e ao despertar (no caso do pai que sonha com o filho em chamas gritando: “pai, não vês que estou queimando?”²²):

Em ambos há um encontro traumático (a visão da carne rubra de Irma, a visão do filho em chamas); mas no segundo sonho o sonhador desperta nesse ponto, ao passo que no primeiro o horror é substituído pelo espetáculo vazio das desculpas profissionais. Esse paralelo nos fornece a chave para a teoria freudiana dos sonhos: o despertar no segundo sonho (o pai desperta para a realidade de modo a escapar do horror de seu sonho) tem a mesma função que a virada cômica no primeiro, isto é, **nossa realidade comezinha tem precisamente a estrutura desse diálogo vazio que nos permite evitar o encontro com o verdadeiro trauma** [grifo meu] (ŽIŽEK, 2014, p.4).

Logo, a fuga do Real (ou a paixão) é um processo natural e esperado, porém é aquilo que ele produz que se torna objeto de preocupação, pois pode levar a dimensões

²¹ Sonho do próprio Freud, mencionado em Žižek (2014): “O sonho começa com uma conversa entre Freud e sua paciente Irma sobre o fracasso de seu tratamento, por conta de uma injeção infectada. No curso da conversa, Freud aproxima-se dela, de seu rosto, e examina sua boca aberta, dando com a visão horrível da carne viva e rubra. Nesse ponto de horror insuportável, altera-se a tonalidade do sonho, o horror se transforma em comédia: três médicos, amigos de Freud, aparecem e começam a 2 enumerar, num ridículo jargão pseudo-profissional, as múltiplas (e contraditórias) razões pelas quais a infecção de Irma não fora culpa de ninguém (não houvera injeção nenhuma, a injeção estava limpa etc.)” (p.1-2).

²² Episódio relatado por Freud, sintetizado em Žižek (2010), “sonhado pelo pai que cai no sono quando vela sobre o caixão do filho. Nesse sonho, seu filho morto lhe aparece, pronunciando o terrível apelo: ‘Pai, não vês que estou queimando?’. Ao acordar, o pai descobre que o tecido sobre o caixão do filho pegou fogo porque uma vela havia caído” (p. 73). A releitura que Lacan, segundo Žižek, faz sobre o sonho demonstra o quanto o encontro com o Real é traumático, da forma como aconteceu no sonho, que levou ao despertar do pai para não haver este confronto. A realidade, assim, é a fantasia que camufla a existência do Real.

catastróficas. A camuflagem do Real por intermédio do “diálogo vazio” faz com que uma sociedade desempenhe várias falsas atividades a fim de evitar que algumas verdades sejam trazidas à tona, ainda que elas nunca desapareçam totalmente. As cenas e situações descritas em *The Waste Land*, até os dias atuais, têm sido vistas como representativas da inércia do ser humano. O Real, por sua vez, pode revelar ao leitor que por trás desta inércia existe um momento repetitivo e frenético pela contenção do excesso, que ameaça se manifestar, mas sempre termina no ponto de partida, com a sensação de que nada foi resolvido, nem sequer atingiu uma profunda reflexão: inicia e termina, apenas, como algo a ser temido. Este princípio está por trás de quase toda estrofe do poema de T. S. Eliot, o que leva a conjecturar, e será demonstrado na análise, como a forma de *The Waste Land* se constrói pela fuga do Real.

Outro modo como a fuga pode se manifestar na sociedade se dá pela criação da necessidade do obverso obscuro da Lei: apropriar-se do diferente, daquilo que parece ser o responsável ou o “intruso” por algo não estar bem dentro do algo sistema, associá-lo a uma espécie de Mal absoluto, e justificar sua exclusão e supressão. Trata-se de uma falsa solução, que apenas despista aquilo que continua sintomático nas camadas internas. É desta forma que a fuga do Real, assim, pode ser levado a comportamentos como xenofobia, racismo e outras formas de discriminação. Nelas, o contato com a Alteridade traz à tona o lado insondável do Outro, o enigma que ele carrega e que é a sua monstruosidade, antes distanciada pela falsa tolerância da convivência pacífica proporcionada pela segregação de grupos. Uma vez rompida estas fronteiras, toma-se conhecimento desta Coisa que habita o outro e, para suportá-lo, tenta-se negá-lo das formas silenciosas às mais violentas.

Atualmente, existem alguns trabalhos que se dedicam a verificar em certas obras literárias algumas representações da relação do sujeito com o Real. Um deles é a pesquisa feita por Ariane Fabreti (2013), que proporciona uma leitura de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, como um dos livros precursores da paixão pelo Real do modo como se estabeleceria no século XX. Segundo Fabreti, aspectos das compulsões de Emma Bovary – a ávida leitura de folhetins, o endividamento, as crises históricas, entre outras situações – não são apenas dores de uma personagem fútil ou de uma burguesa entediada, mas sintetizam-na como a “primeira caçadora de emoções artificiais” (FABRETI, 2013, p. 115). As buscas de Emma não estão apenas no conteúdo, mas fazem parte da estrutura que gira em torno também de outros

personagens, como seu amante, tecendo uma crítica ao ideal burguês da liberdade e da autonomia sobre sua formação, já que esta falsa liberdade é por onde age o domínio, principalmente financeiro, do sistema no qual ele vive.

A paixão pelo Real, transitando de objeto a objeto, mostra-se na impossibilidade de realizar as fantasias de Emma, cada vez mais flutuantes no decorrer do romance, e que aos poucos levam-na a um comportamento histérico²³. Isto não é nem um pouco moralista por parte de Flaubert: ao contrário de um desejo de superação de suas coordenadas simbólicas, Emma deseja desesperadamente encaixar-se na sociedade na qual vive, com todas as suas demandas fúteis, e ela se torna paulatinamente mais exposta à violência de outros personagens e das estruturas de Poder quanto mais inadequada ela se encontra. Desta forma, muito antes da era do capitalismo financeiro e das descobertas da administração dos homens cada vez mais intensa por intermédio da tecnologia, já há em *Madame Bovary* um prenúncio do percurso dos indivíduos que se sentem cada vez mais virtualizados, vivendo em um simulacro, e que persiste neste início do século XXI.

O Real também foi explorado pela primeira vez em uma obra literária na Dissertação de Thays Pretti (2013), no romance *A paixão segundo G. H.* (1964), de Clarice Lispector. A principal contribuição de Pretti foi fazer uma releitura de um termo bastante usado para descrever o processo de interrupção do cotidiano das mulheres de classe média de Lispector, e o mergulho no interior que se segue: a “epifania” seria, ao contrário, um encontro com o Real, que se reverbera na narrativa por intermédio do fluxo de consciência (a desestruturação gramatical, o constante crescimento de interrogações), representando esteticamente o Simbólico se estilhaçando após o contato com o trauma. Para a pesquisadora, se o acontecimento que se repete nas mulheres de Clarice realmente fosse uma epifania, a vida das personagens sofreria uma espécie de iluminação que jamais poderia ser desvencilhada de suas vidas após este contato, o que não acontece, já que estas mulheres estranhamente retornam às coordenadas simbólicas que já possuíam. Isto pode ocorrer justamente porque há um retorno ao Simbólico necessário para que estas mulheres se restituam e possam continuar existindo em segurança – vale a ressalva, sem nunca

²³ Histeria, para Lacan, “é o questionamento pelo sujeito de seu título simbólico” (ŽIŽEK, 2010, p. 47), causado pelo desconforto da não-identificação da subjetividade do sujeito com a sua atribuição no mundo simbólico (o interior *versus* a posição social de um sujeito. Pela interpretação de Fabreti, pode-se entender que a histeria de Emma Bovary chega a seu ápice quando seu deslocamento da identidade simbólica (esposa de médico, dona de casa) se torna quase total e enche a personagem de angústia, manifestando-se em suas crises.

apagar o evento, mas apenas tornar acessível uma explicação que permita a reestruturação do “eu”. Portanto, a narrativa não é apenas “intimista” (como tem sido até hoje classificada), um mergulho na subjetividade onde o social não pode tocar:

A narradora, ainda que no início de sua narrativa ainda não houvesse conseguido dar algum significado à sua experiência, já tem em mente uma das consequências fundamentais: a percepção de que sua vida, por mais coesa que fosse, era uma vida construída, assim como construída é a linguagem, e a vida social na qual G.H. se insere. Porém, como ainda não conseguiu lidar de forma adequada com o que lhe aconteceu, a narradora ainda questiona: “Terei enfim perdido todo um sistema de bom gosto?” (p. 19). Tal “sistema de bom gosto” é sua realidade anterior, fabricada socialmente, e da qual G.H. se certo modo se “libertou”, ou desassociou por meio do fatídico encontro com a barata (PRETTI, 2013, p. 99-100).

Portanto, a experiência de G.H. só seria possível em um ato de questionamento a tudo aquilo que vinha sendo naturalizado em sua vida, e só então percebido por G.H. como um procedimento artificial para a estabilização do *status quo*, pois o ambiente aburguesado no qual vive deixou várias lacunas sem explicação para ela até o encontro com a barata, e é a partir deste encontro que começa a refletir sobre como o “normal” é imposto de fora. A partir daí, repensar cada conceito para ela se torna de suma importância – o amor, o que é “precisar” de algo – e que depois se transforma para que ela continue sobrevivendo, mas de outra forma, no ambiente na qual se insere.

Assim como em Fabreti, as duas releituras se tornam muito mais interessantes por levarem em consideração principalmente como a forma da obra literária age em relação ao conteúdo que expõe, sendo ela mesma um arcabouço de pistas e motivações para que as análises possam ser feitas sem evitar aquilo que o próprio texto sugere e oferece. Por outro lado, é necessário ressaltar o quanto as questões também não ficam somente presas à estética, pois jamais se desprendem do contexto no qual estão inseridas e podem também servir de referências para outras manifestações culturais e sociais que vieram posteriormente, permitindo comparações não somente entre obras, mas entre os posicionamentos do ser perante o mundo.

Seguindo os levantamentos propostos e os procedimentos aos quais as duas autoras se atentaram, pretende-se analisar *The Waste Land* com os devidos condicionamentos de seu gênero literário (não que ele não seja híbrido, mas por ser outro gênero, a abordagem que ele pede é outra), contexto, conceitos a ele aplicáveis –

sendo os principais Imaginário, Real, fantasia e objeto a^{24} – e a atualidade dos resultados obtidos pela análise. Uma vez realizada, tampouco se pretende que ela influencie em qualquer juízo de valor com relação ao poema de T. S. Eliot, sendo menos importante “decifrar” uma mensagem do que estabelecer uma compreensão do próprio projeto envolvido no modo como o poema se estrutura, e verificar os processos sociais representados artisticamente, vistos até o presente momento como subordinados ao princípio de “transcendência” (descrito no primeiro capítulo). Aqui, esta será substituída – não apenas terminológica, como ideologicamente – pela fuga do Real lacaniano, e o que implica esta troca.

Acredita-se que os episódios tratados em *The Waste Land*, privados e públicos, demonstram uma falta de travessia da fantasia na qual estão inseridos, barrando a imersão no Real, e recuperada ou transformada em outra fantasia ainda mais forte toda vez que este contato parece mais possível. Este imobilismo esconde uma simultânea “compulsão pela repetição” – ocorrida nos momentos de intersecção do Imaginário com o Real – que está acontecendo na forma enquanto o conteúdo, ainda que descontínuo, é apresentado, no sentido de que é nítida a crença de Eliot na repetição da história, ao equiparar as Guerras Púnicas à contemporaneidade e, até mesmo, ao Apocalipse previsto pela Bíblia. Mas esta busca da tradição não se limita apenas ao presente que tem que ser buscado no passado, mas ele apresenta um passado que também parece fantasiar sua continuidade no presente, em diferentes episódios.

Apesar de já se ter pontuado, em *The Waste Land*, sobre a inserção do moderno (gramofone, *ragtime*), os traços da influência de Walt Whitman e a influência da cultura oriental, o que poderia tornar discutível o ato de a presente pesquisadora denominar a tradição buscada por Eliot como “eurocêntrica”, a visão pela qual estes elementos estão dominados não deixa de sê-la, guiada por um instinto de preservação que vai contra os objetivos principais das vanguardas que aconteciam naquele mesmo momento. Os indivíduos e as situações retratadas no poema perseguem algo (objeto a) que, ao mesmo tempo em que sabem que não conseguem alcançá-lo, também se deixam levar por esta impotência para justificar o imobilismo, encoberto pelo

²⁴ Como o “objeto a ” está ligado a outros conceitos que terão de ser abordados em menor escala durante a Dissertação, optou-se por elaborá-lo melhor durante a análise. De qualquer forma, o objeto a é diferente do “objeto-meta” do desejo e da pulsão (que serão descritos no terceiro capítulo): os movimentos de ambos têm como meta realizarem-se em um certo objeto, mas assim que este é encontrado, ele muda de aparência. Isto porque não importa o quão longe o desejo ou a pulsão estão de seu objeto: o objeto-causa (objeto a) desta busca permanece sempre distante, indecifrável.

movimento cíclico da fuga do Real. Portanto, mesmo que este cenário não seja característica exclusiva do conservadorismo, ilumina-se o quanto a estética eliotiana inovadora se relaciona paradoxalmente a um apelo socialmente conservador em relação àquilo que o próprio poema prega.

Isto leva às indagações sobre a possível previsão do poema sobre a maneira como se organizam as sociedades e os indivíduos pós-modernos, possibilidades que serão abordadas no capítulo quatro, uma vez que o resultado da análise esteja devidamente configurado. Neles não apenas coexistem a inércia e o andar em círculos, como também a simultaneidade de tempo e espaço encontrada em *The Waste Land*, e as referências da sociedade do século XXI encontram-se impregnadas de seu contrário, constatação marxista que tem se avivado a cada dia que passa, com o adicional de estarem também contaminadas de falsos contrários e falsas verdades.

3. *THE WASTE LAND* E AS TENSÕES CONTIDAS NA INTERSECÇÃO ENTRE IMAGINÁRIO E REAL

Os modernistas ingleses do século XX, especificamente Ezra Pound e Thomas Stearns Eliot, ao ambicionar a renovação do tratamento poético em relação à linguagem, direcionaram sua escrita literária a dois diferentes caminhos. Pound – e os outros Imagistas – acreditava na possibilidade de alcançar a maior transparência possível na linguagem, de modo que a imagem formada fosse imediata, sem necessidade de notas ou outro aparato linguístico. O “moderno”, para Pound, não se traduz em ruptura, mas sim em renovação, na crença de que o passado pode ser reincorporado em novas formas, e, assim, carregado em direção ao e dentro do presente. Assim, pode-se dizer que, enquanto Pound almejava a tradução, Eliot trabalhava sua poética com base na citação/alusão: o passado é algo a ser preservado, seja pela deferência que o sujeito sente em relação a ele, seja pela paródia, esvaziando seu significado original (HAMMER, 2006). É nesta ambivalência que Eliot faz suas referências oscilarem, sendo que ambas implicam necessariamente a existência de um passado literário, e que faz com que não haja predominância de nenhum tom ou padrão (ritmo, figura de linguagem, rima, métrica). São vários sistemas desvelados de organização que podem ser pincelados em algumas partes dos poemas, mas nenhum comporta um padrão.

Louis Menand (2007) constata que o mérito de *The Waste Land*, entre tantos, consiste em apresentar-se a si mesmo como um sintoma. Isto significa que, no lugar do procedimento que o leitor está acostumado, isto é, leitura seguida de interpretação do texto, a interpretação está entrelaçada à existência do poema, pois ele se constrói dentro de uma aparente tentativa de autoexplicação que, a princípio, parece prometer uma união dos intertextos, e, no entanto, está o tempo todo problematizando seu significado. Deste modo, parafraseando Menand (p. 74), as figurações culturais que aparecem dentro do texto são um agente da mais duvidosa confiança, e é isto que compõe a instabilidade não apenas no conteúdo como também na forma no texto, funcionando como crítica aos idealistas românticos (alemães e ingleses) que acreditavam na completa expressão do eu, agora vista como irrealizável tanto pelos múltiplos “eus” que habitam um indivíduo quanto pelas máscaras simbólicas que ele ainda se sente compelido a utilizar.

Tendo destacado a problemática do uso das alusões em *The Waste Land* através da tese de Cechinel, e com vista a esta declaração de Menand, este trabalho pretende dar um passo à frente da constatação de que o momento no qual se inscreve a obra, início do século XX, reinscreve o passado cultural do Ocidente: mais do que isto, perceber-se-á que o modo como o passado cultural intervém surge como algo que em seu próprio cerne também possui em si a fantasia do presente. Há uma progressão de desestabilização das inversões que Eliot faz de algumas ideias (no esvaziamento de associações usuais, por exemplo, da primavera sendo o rejuvenescimento e da fertilidade ser um fenômeno positivo para humanidade e natureza) das partes I a V, de modo que a cada parte estas inversões vão se mostrando cada vez mais vazias de contradição, pois cada oposição que tenta ser feita acaba se mostrando como o outro lado da mesma moeda. Ver-se-á como a luta por manter a ordem idealizada e completa dos monumentos do passado dentro do presente, com sua novidade e modernidade é o que fornece a construção do movimento na vida das consciências que ganham voz nas seções do poema, que vai para frente e para trás, enquanto, na verdade, nada realiza, pois os próprios monumentos se encontram desfigurados e comprometem identificação. A parte V possui em si a expectativa de compreensão da modernidade, respondida pela sentença final do trovão para a humanidade, mas até isto pode ser questionado dentro da linha que se procura aplicar. Vale ressaltar que a tradução, nesta Dissertação, vem com a finalidade de consulta para as transformações do texto em inglês para o português, sendo a tradução de Junqueira a mais consagrada até o presente momento, mas todas as categorias levadas em consideração para a análise se embasam no texto original.

Como já mencionado nos capítulos anteriores, para o mundo moderno, ao menos do modo como é experimentado pelos sujeitos eliotianos, não há solução, realização ou alívio, há somente o fortalecimento de fantasias dos tempos, das culturas e do universo privado, gerando a imobilidade. O que há de mais grave nesta imobilidade é que ela apenas se sustenta por um movimento em círculos simultâneo, da percepção do sintoma da distorção do Simbólico (Real) à sua fuga, de modo que as seções e suas subseções (estrofes que compõem determinada cena) terminem sempre com uma sensação de algo inacabado e abandonado. Este tipo de descrição não se dissipou no percurso do século XX, nem no início do XXI (objeto de estudo do capítulo quatro desta Dissertação): as coletividades de hoje inconscientemente sabem que seu objeto-causa de desejo não se encontra no Imaginário que elas criam, e que

muitas vezes têm pouco a ver com seu Simbólico, mas elas continuam desenvolvendo uma atividade frenética para girar em torno da fantasia sem alcançá-la, e este movimento, na verdade, é o que assegura, em um nível maior, o imobilismo.

Portanto, acredita-se que T. S. Eliot não apenas escreveu sobre as desilusões da Primeira Guerra Mundial, pois, se a isso se resumissem, seria apenas uma resposta a um contexto identificável no texto, intransponível, e não é isto o que acontece. Não é a descrição de um momento árido e devastado que está sendo feito, mas o poema é um conjunto de gestos de aridez que se desenvolvem e se solidificam no mundo moderno. *The Waste Land* tornou possível a representação visionária da improdutividade que se estende até o momento atual do século XXI.

3.1 “The Burial of the Dead”

Uma das heranças que os poetas do Imagismo deixaram em T. S. Eliot foi a consciência de que a poesia deveria ser resgatada através da renovação das metáforas, tirando-as das velhas associações gastas pelo tempo e conferindo a elas novos significados. Um exemplo básico de como isto ocorreu pode ser vista na metáfora batida, já no começo do século XX, da rosa correspondendo à beleza. No poema “Sea Rose” (DOOLITTLE 2005), H. D. mostra como há outro tipo de rosa que não é tão bem cuidada ou bem-vista como a tornada modelo nos jardins ingleses, mas, conforme segue a descrição, não é pior do que ela – e pode ser até mais interessante.

Esta abrangência temática, na contracorrente da geração anterior, foi um dos fatores que permitiu que “The Burial of The Dead” se inicie já no primeiro verso com outro tipo de associação inesperada: para o eu-lírico, abril é o mais cruel dos meses.

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. (ELIOT, 2004, p. 138)²⁵ *

²⁵ Abril é o mais cruel dos meses, germinando/ Lilases da terra morta, misturando / Memória e desejo, avivando / Agônias raízes com a chuva da primavera. / O inverno nos agasalhava, envolvendo / A terra em neve deslembada, nutrindo / Com secos tubérculos o que ainda restava da chuva (p. 139).

*O poema e a tradução de Ivan Junqueira são, ambos, retirados de Eliot (2004).

Os tempos verbais dos primeiros versos de *The Waste Land* estão concentrados no presente e no passado, em frases curtas e possuem um teor de constatação, com a pretensão de alegar verdades atemporais, de modo que não se associa a nenhuma especificidade que leve o leitor a pensar que seja um personagem determinado que esteja falando. O modo como o poeta optou em trazer tais verificações atemporais para o leitor se dá por meio de dois recursos: primeiramente, pela repetição de verbos no gerúndio (*breeding* a *feeding*); depois pelo recurso do *enjambement*, ou encavalgamento, que consiste em quebrar a demanda pela pausa no final de cada verso, o que faz com que a palavra final de cada um esteja sintaticamente ligada ao verso seguinte (*breeding* é o verbo que se refere a *lilacs of the dead land*, e assim por diante). Esta técnica é capaz de atualizar o atemporal para o momento presente, e não por acaso, além de ser feita pelo gerundismo e pelo *enjambement*, também ampara uma estrutura cujos sete verbos escolhidos para o final de cada verso são simbolicamente cíclicos: o nascimento, a associação, a mescla, a cobertura e a alimentação, o destino de cada planta, que depois venha a servir à próxima instância da cadeia alimentar, e de cada ser humano – de existir a servir de adubo. Logo, parece ao leitor se encontrar com o prenúncio da ambiguidade do restante do poema: temas diversos serão tratados – guerra, sexo, estupro, chuva, esperança – mas todos eles, por mais específicos e desconexos que parecem em uma primeira leitura, se relacionam à constituição da humanidade, a qual sempre foi responsável pela atualização do que parece atemporal por intermédio de seus erros e acertos históricos, da mesma forma que o gerúndio o faz com o passado e o presente.

As imagens associadas à primavera – no hemisfério norte, predominante no mês de abril – são geralmente de beleza e renascimento, mas no poema de Eliot elas perdem espaço para uma caracterização melancólica. A causa, pelo que se pode perceber, é principalmente a indissociabilidade do sofrimento daquilo que é belo, que se torna evidente em abril. Ou seja, não é que este mês tenha deixado de ser metáfora para a renovação da vida, mas é a própria ideia do recomeço que se tornou assombrosa – como no poema de Doolittle, não foi a ligação com a beleza que se perdeu, mas sim a mudança do que seria essa beleza. Lilases na terra morta, memória e desejo, agônicas raízes na chuva de primavera são algumas das maneiras de descrever como não se consegue encontrar prazer naquilo que antes era fixo e, de repente, se dissolveu. Se há regeneração é porque houve morte ou alguma forma de destruição, e o retorno da vida

não pode ser idealizado pois nunca será tão bom quanto o passado anterior. Mais ainda, fica implícito que a pior coisa que se pode acontecer, neste momento, é estar vivo.

Logo de início, parece que quando a verdade está estruturada na ficção, isto é, enquanto o Real está escondido na estrutura do semblante, tudo está bem. O insuportável começa a dar sinais quando se torna mais difícil separar a imagem do que era o Mal absoluto do Simbólico criado a partir do Imaginário ideal do que seria a civilização do Ocidente. A mistura, a diluição de uma esfera na outra, é a símile do perigo e da lamentação. Isto encontra evidência na descrição do inverno, que, no lugar da frieza e da solidão, é uma metáfora direcionada para a sensação de conforto: é o momento no qual não é necessário encarar as coisas, já que a terra está coberta pela neve e a vida vai se alimentando de pequenos tubérculos.

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,
 And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
 And when we were children, staying at the arch-duce's,
 My cousin's, he took me out on a sled,
 And I was frightened. He said, Marie,
 Marie, hold on tight. And down we went.
 In the mountains, there you feel free.
 I read, much of the night, and go south in the winter (p. 138)²⁶.

Os sete versos iniciais, que davam efeito de verdades atemporais devido ao tom loquaz dos pés rítmicos curtos, agora se encontram ligados à perspectiva da vida privada de Marie, uma aristocrata que medita sobre a infância e o efeito das estações. Ela possui memórias ligadas ao verão como passado nostálgico, em relação ao qual a primavera nunca é tão boa quanto e que permite a preferência pelo inverno na vida adulta. Ela parecia domar os riscos no passado e, na vida adulta, passa o tempo procurando refúgio. Pode-se concluir que ela não “suporta” sentir demais aquilo que aparece como excesso em seu campo simbólico, e o apelo pela reiteração anafórica da

²⁶ O verão; nos surpreendeu, caindo do Starnbergersee / Com um aguaceiro. Paramos junto aos pórticos / E caminhamos ao sol pelas aléias de Hofgarten, / Tomamos café, e por uma hora conversamos. / *Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.* / Quando éramos crianças, na casa do arquiduque, / Meu primo, ele convidou-me a passear de trenó. / E eu tive medo. Disse-me ele, Maria, / Maria, agarra-te firme. / E deslizamos encosta abaixo. / Nas montanhas, lá, onde te sentes livre. / Leio muito à noite, e viajo para o sul durante o inverno (p. 139).

palavra *and* reforça esta tensão que a consciência desta estrofe procura acobertar. Ronald Bush (1984) demonstra como o último verso sintetiza esta conclusão:

There is something, apparently, that she is afraid to face: “In the mountains, *there* you feel free.” Apparently, *here* [grifos do autor] you do not. Why? Her non sequitur in the next line does not tell us, although it speaks of her uneasiness. But before her uneasiness is allowed to grow the scene is over (BUSH, 1984, p. 64).²⁷

Há outro fator que requer uma observação. De alguma forma, Eliot consegue fazer uma passagem de versos genéricos, com um tom de veracidade e atemporalidade (*April is the cruellest month*) passar, na mesma estrofe, para as experiências da vida privada de Marie (*I read, much of the night, and go south in the winter*). A partir do retrato do verão, o tom se particulariza, o que leva a pensar que esta articulação de como o geral pode se aproximar do particular também é uma das facetas do pensamento eliotiano de como inserir o universal no banal, cotidiano, referente ao que se passa com determinada consciência inserida em seu contexto. Portanto, por trás de toda disjunção e fragmentação, a reflexividade que tenta solucionar a continuidade da tradição na atualidade, na contracorrente das vanguardas do século XX, vai se mostrando por diversos disfarces e embates: o geral *versus* o privado, o novo *versus* o velho. Principalmente após o final da parte II de *The Waste Land*, “A Game of Chess”, o poema continuará caminhando dentro destas inversões até o seu final, mas será mostrado como as contradições que pretendem sustentar não são extremidades ou polos opostos, mas complementares.

“The Burial of the Dead” vem, assim, para demonstrar nos episódios de cada estrofe os temas e gestos linguísticos que se repetirão em todo o poema. Na segunda estrofe, logo abaixo, encontra-se um destes gestos: a introdução à profecia, ou melhor, à secularização da profecia.

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,

²⁷ Existe algo que, aparentemente, ela tem medo de encarar: “Nas montanhas, *lá* onde te sentes livre”. Aparentemente, *aqui* você não se sente assim. Por quê? A conclusão ilógica na linha seguinte não nos responde, embora revele o mal-estar por ela sentido. Contudo, antes que este mal-estar tenha permissão para se desenvolver, a cena termina (tradução livre).

(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 (p. 138)²⁸.

Na segunda estrofe, uma voz de tom apocalíptico toma a palavra para si e dirige-se a um ouvinte – pode-se especular, o leitor. Ele faz uma descrição do cenário da terra desolada, relacionada em todo o poema como um lugar onde falta ou há um excesso de água – seja ela metáfora para esperança ou purificação. As passagens que representam a espera pela água, e por aquilo que a água representa, são permeadas, além de outras referências, pela lenda do Fisher King, guardião do Santo Graal. Nas mais reconhecidas versões da lenda, ele é ferido e tornado impotente, afetando a fertilidade de toda a terra. Assim, permanece pescando na espera por alguém que vá curá-lo e curar, assim, a terra.

Em superposição a esta lenda, também existe a referência a Jesus Cristo, o qual é chamado de *son of man* nos textos bíblicos, extremamente frequente, de acordo com as notas de T. S. Eliot, em Ezequiel e Eclesiastes²⁹. O primeiro, considerado profeta, via a sociedade de sua época, o povo judeu durante o Exílio, percebia o abandono da fé em troca do luxo e do fascínio pelas imagens, no lugar do próprio Deus. Seu trabalho era de aconselhar as pessoas a se prepararem para o novo mundo, cujo princípio essencial consistia em ver que o fracasso histórico tende a se repetir – ideia retomada o tempo todo em *The Waste Land*, principalmente na justaposição entre guerras e capitais importantes na construção das civilizações –, desde que Deus, percebendo o radicalismo do dilúvio, desistiu de recomeçar a história do zero. O sistema tende a sempre se corromper, e somente a entrega à crença poderia amenizar o dia-a-dia dos vivos. Já o segundo, o livro de Eclesiastes, defende a desconstrução das vaidades humanas, sendo sua principal defesa a do desaparecimento dos prazeres terrenos e

²⁸ Que raízes são essas que agarram, que ramos se esgalham / Nessa imundície pedregosa? Filho do homem, / Não podes dizer, ou sequer estimas, porque apenas conheces / Um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol, / E as árvores mortas já não mais te abrigam, nem te consola o canto dos grilos, / E nenhum rumor de água a latejar na pedra seca. Apenas / Uma sombra medra sob esta rocha escarlate. / (Chega-te à sombra desta rocha escarlate) / E vou mostrar-te algo distinto / De tua sombra a caminhar atrás de ti quando amanhece / Ou de tua sombra vespertina se elevando ao teu encontro; / Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó (p. 139).

²⁹ Em suas notas, Eliot sugere passagens específicas de Ezequiel (2:7) – “Escutem eles ou não, você continuará transmitindo-lhes a minha palavra, porque eles são uma casa de rebeldes” – e Eclesiastes (12:5) – “quando se fica com medo das alturas, e se levar sustos pelo caminho. Quando a amendoeira estiver em flor, o gafanhoto fica pesado, e o tempero perder o sabor: é porque o homem já está a caminho de sua morada eterna, e os que choram a sua morte já começaram a rondar pela rua”.

dos bens materiais, algo que está presente na utilização da filosofia oriental em certas partes do texto, principalmente em “The Fire Sermon” e “What the Thunder Said”.

Além disso, as associações aos profetas também são acompanhadas à da palavra *rock* (pedra/rocha), que é repetida duas vezes no final de dois versos consecutivos. Muitas vezes, Deus aparece na Bíblia e o ato de colocar uma rocha em um lugar específico é acompanhado de sua promessa de que aquele que leva adiante a palavra e os pedidos Dele será recompensado. Além dos sentidos de alicerce, base, apoio, a pedra surge de forma simbólica do próprio Cristo, fonte dos milagres. Portanto, fica implícito nestes e em vários outros possíveis sentidos a associação com a passagem por algo muitas vezes doloroso para posteriormente obter a realização de algo.

Para exemplificar, existe em Mateus (16:15-19) a passagem na qual Jesus aparece a seus discípulos e se dirige diretamente a Pedro, perguntando-lhe sobre quem seria o filho de Deus e quem ele acreditava que estava lhe dirigindo a palavra:

¹⁵Então Jesus perguntou-lhes: “E vocês, quem dizem que eu sou?”

¹⁶Simão Pedro respondeu: “Tu és o Messias, o Filho do Deus vivo”.

¹⁷Jesus disse: “Você é feliz, Simão, filho de Jonas, porque não foi um ser humano que lhe revelou isso, mas o meu Pai que está no céu.

¹⁸Por isso eu lhe digo: você é Pedro, e sobre essa pedra construirei a minha Igreja, e o poder da morte nunca poderá vencê-la. ¹⁹Eu lhe darei as chaves do Reino do Céu, e o que você ligar na terra será ligado ao céu, e o que você desligar na terra será desligado no céu”.

²⁰Jesus, então, ordenou aos discípulos que não dissessem a ninguém que ele era o Messias (Mateus 16:15-20).

Apesar do constante debate entre o significado de Pedro (que, em sua etimologia, quer dizer “pequena pedra”) e a edificação da pedra, este momento é reconhecido como a fundação da Igreja, cabendo a Pedro ser o primeiro a pregar o evangelho. A passagem de Mateus representa, pois, aquilo que resultaria do que se constrói sobre a pedra, enquanto em *The Waste Land*, a voz que domina a estrofe pretende revelar o que há embaixo dela. A rocha ainda será lembrada como o momento em que a água (fertilidade, salvação) permanece em estado imaginário e ausente na seção V, “What the Thunder Said”.

Também aparece emparelhada nos últimos versos a palavra *you*, um pouco após a menção a *rock*. É pouco claro se a primeira é referente ao leitor, a um possível interlocutor, a um personagem específico, mas a segunda, se colocado no contexto do prefácio de Baudelaire às *Flores do Mal*, traz a lembrança dos versos do século XIX

que se dirigiam ao leitor da obra. Mais uma vez, o particular e o geral se complementam, tanto em *rock* (rocha figurativa ou rocha literal que os apóstolos/personagens bíblicos se deparavam e edificavam) e *you* (segunda pessoa ou indefinida) lembram o duplo caráter de cada verso em *The Waste Land*: o que parece uma sentença, uma profecia em particular, na verdade são sintomas que Eliot, como poeta, identifica na sociedade que ele recria em sua ideia de terra desolada.

Esta voz profética que predomina a estrofe apresenta como o Real é o preço a ser pago quando as camadas ilusórias da sociedade são arrancadas, o que acontece quando não há abrigo, consolo – ou seja, quando a conotação de proteção do inverno se esvai. Retomando Ezequiel e Eclesiastes, pode-se ser que as pregações se tornam secularizadas, isto é, trata-se apenas da citação da pregação, e não de repassar a pregação por seu potencial original, porque a voz desta estrofe é a única de todo o poema que incita a encarar o medo e não terminar na melancolia de um projeto inconcluso. Isto pode ser dito porque observa-se que em situações de “The Burial of the Dead”, e de todo poema, nas quais se percebem as mencionadas demandas, nada novo é proposto e as cenas terminam em imagens dispersas, mostrando o quanto em todos os âmbitos demonstrados o medo de iniciar algo novo é predominante.

Assim como na lenda do Fisher King, que possui ecos no poema, há alguém ferido e a salvação está de alguma forma ao imaginário da água, tendo como contraste a paisagem composta majoritariamente por aridez, rochas e, por vezes, detritos urbanos. O Fisher King, ou rei pescador, está presente na última novela de cavalaria de Chrétien de Troyes, o “Conto do Graal”, mas, como se sabe, as narrativas orais, bem como fragmentos escritos, são muito mais antigas. Na versão de Troyes, Perceval, voltando para casa após uma visita à corte do rei Arthur, encontra-o pescando na frente de um castelo, ofício com o qual ele ocupa o tempo desde que se tornou paralítico em detrimento de um ferimento (em algumas versões, diz-se que foi castrado). Perceval avista uma procissão carregando o Graal e fica receoso de dar a impressão de ser ignorante ao Fisher King se lhe perguntasse para que serve o Graal. Posteriormente, fica sabendo que perguntar-lhe sobre o Graal devolveria ao Fisher King sua saúde. Várias questões a este respeito estão até hoje em aberto, devido à novela nunca ter sido terminada.

Na esfera literária, de acordo com Jessie L. Weston (2003), o poeta francês Robert de Boron possui uma das versões mais plausíveis sobre a possível origem do Fisher King. Ele haveria pescado um peixe que proporcionaria uma experiência

mística durante a refeição somente àqueles que fossem dignos e não-pescadores, o que acontece com o Fisher King, tornando-o conhecido como The Rich Fisher (o rico pescador) e que, por alguma razão, foi transformado por Chrétien de Troyes em The Fisher King (o rei pescador). Na versão de Boron, a pergunta sobre o Graal salvaria o Fisher King da velhice, restaurando-lhe juventude. Porém, a juventude restaurada duraria três dias, o que torna possível a equivalência, e não o antagonismo, entre salvação e morte, e faz lembrar a associação sobre Abril que foi apropriada por T. S. Eliot. Como se havia disso, este entrelaçamento entre fertilidade e morte sempre existiu; o que mudou em Eliot é o modo como se percebe isto – vale dizer, com muito mais desespero e horror.

O Imaginário de todas as seções de *The Waste Land* está de alguma forma ligada a estas narrativas orais, cristãs e ao cânone literário³⁰. Uma possibilidade de explicar estas escolhas para a versão final é que, em primeiro lugar, equiparando a maneira que os erros contemporâneos já foram cometidos no passado, poder-se-ia atribuir a sentimentos generalizados da humanidade o fardo da repetição, o eterno retorno. Em segundo, como estas lições estão espelhadas em obras e momentos importantes para a formação do Ocidente, parece que o poema enaltece um modelo de cultura ocidental que se encontra ideologicamente comprometido, e, por isso, a estrutura formal do texto gira em torno de um movimento cíclico que busca dar sustentação a este modelo.

Outra motivação introduzida por ““The Burial of the Dead”” que continuará se desenvolvendo ao longo do poema se encontra na terceira estrofe, na iniciação à intimidade no século XX. Eventos da vida privada também são afetados dentre os vários eventos da modernidade; nela, o amor aparece de forma muito diferente do período oitocentista. O amor no momento retratado por Eliot está associado à destruição, mas não ao auto-dilaceramento e à morte desejada pelo poeta do século XIX; desta vez, no lugar da reciprocidade, há uma violência entre as pessoas que não tem tanto a ver com o caráter de sofrimento da paixão, mas com a morte do

³⁰ Esta afirmativa se faz ao levar em consideração apenas *The Waste Land* do modo como foi publicado, o qual é analisado nesta Dissertação. Em 1971, Valerie Eliot trouxe ao conhecimento do público a edição fac-símile do poema, incluindo as anotações de Ezra Pound e os cortes deste autor em quase metade da obra. A maioria dos cortes de Pound retirou, também, muitos versos que possuíam referências mais voltadas ao popular. Não é possível mensurar o quão Pound é responsável pelos ideais que o poema final assumiu, porém, isto ameniza a visão de Eliot como absolutamente classicista, como se procurou demonstrar ao pontuar algumas apropriações do Romantismo feitas pelo autor (N.A.).

compartilhamento, a perda da troca de experiências. É o caso da garota dos jacintos e seu amante:

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

“You gave me hyacinths first a year ago;
“They called me the hyacinth girl.”
—Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
Oed' und leer das Meer (p. 138-140)³¹.

A passagem citada é emoldurada em itálico por falas de Tristão e Isolda, ópera em três atos de Richard Wagner, cuja lenda acredita-se que integra as narrativas orais britânicas desde os povos celtas. A primeira passagem é o do começo da peça, em um navio da Irlanda direcionado para a Cornualha um pouco antes de Tristão e Isolda beberem a poção que os fez com que se apaixonassem. O verso final vem das últimas falas da peça, quando Tristão está ferido esperando por Isolda, que atravessará o mar para tentar curá-lo, e um pastor anuncia a ele que não há ninguém vindo, que o mar está desolado e vazio.

Os dois versos entre aspas parecem indicar uma fala de uma garota, mais distante no tempo, enquanto a fala que se inicia pelo travessão provavelmente pertence ao tempo presente, do amante da menina dos jacintos. *Yet* é a palavra-chave para a mudança de tom da fala entre aspas para a voz do amante. Ele percebe o risco de iniciar algo novo, assim como a consciência da primeira estrofe (seja Marie ou não) teme o reinício da vida através da primavera. As justificativas que vêm deste sujeito acabam sendo percebidas pelo leitor como um momento de paralisia, que não é sequer de movimento de oposição ou repulsa: é um momento composto somente pelo nada, como outros interlocutores que virão nas seções seguintes. Retomando Bush (1984), o autor sustenta a hipótese de que a confirmação do amor entre o casal sustentaria a base para uma série de valores permanentes, e todas as ameaças da terra devastada se

³¹ Frisch weht er Wind / Der Heimat zu / Mein Irisch Kind, / Wo weilest du? / '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 vivo ou morto estava, e tudo ignorava / Ao inquirir o coração da luz, o silêncio. / Oed' und leer das Meer (p. 139-141).

provariam inválidas, enquanto a possibilidade de não-realização da promessa de amor eterno seria a abertura para a concretização dos piores medos deste e de todos os sujeitos do poema.

O medo da retomada, do encontro com aquilo que se sabe que nunca é o mesmo do que antes fora, mas mesmo assim prefere que se deixe como um pesadelo espectral, impede que os amantes se encontrem sequer no mesmo âmbito da linguagem (as aspas mostram, além da distância temporal, a interpelação direta da garota e a descrição distanciada do amante).

Madame Sosostris, famous clairvoyante,
 Had a bad cold, nevertheless
 Is known to be the wisest woman in Europe.
 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.
 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.
 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 (p. 140).³²

Madame Sosostris, a qual, por sua vez, parece assumir o papel de secularização profética da modernidade (tanto quanto as passagens bíblicas referenciadas na segunda estrofe), prevê o futuro através do tarô – sendo que algumas cartas estão perdidas e outras sequer consegue ler. Como profetisa, Sosostris não tenta incentivar projetos de reconstrução da vida pública e privada como os da antiguidade, Ezequiel e Eclesiastes, em uma das estrofes anteriores. O ritmo e a melodia das frases também são diferentes, não mais impetuosos, mas soltos e imprecisos. E se encontra, ainda por cima, adoecida por um resfriado, causador de uma indisposição comum nos dias de hoje – ou seja,

³² Madame Sosostris, célebre vidente, / Contraceu incurável resfriado; ainda assim, / É conhecida como a mulher mais sábia da Europa, / Com seu trêfego baralho. Esta aqui, disse ela, / É tua carta, a do Marinheiro Fenício afogado. / (Estas são as pérolas que foram seus olhos. Olha!) / Eis aqui Beladona, a Madona dos Rochedos, / A Senhora das Situações. / Aqui está o homem dos três bastões, e aqui a Roda da Fortuna, / E aqui se vê o mercador zoroalho, e esta carta, / Que vê em branco, é algo que ele leva às costas, / Mas que me proibiram ver. Não encontro / O Enforcado. Receia morte por água. / Vejo multidões que perambulam em círculos. / Obrigada. Se encontrares, querido, a Senhora Equitone, / Diz-lhe que eu mesma lhe entrego o horóscopo: / Todo o cuidado é pouco nestes dias (p. 141).

diverge da reverência e da sapiência com as quais os profetas bíblicos eram vistos e até hoje reproduzidos; a “aura” em torno de sua função social é reduzida, quase nula.

Ainda assim, persiste em seu ofício por medo de as previsões serem feitas por mãos erradas. Portanto, ao mesmo tempo em que ela é uma paródia do Ocultismo, da crença que existe em um mundo “sem Deus”, sua passagem ainda assim é sintomática para o resto do texto, pois as imagens que ela expõe serão aos poucos trazidas à tona nas seções de dois a cinco, já que ela é, na sua ambiguidade satírica e grave, observadora dos pequenos sinais da sociedade que está lidando. Como mais uma imagem de decadência no Ocidente, ela mesma recomenda o receio da morte pela água – em outras palavras, aconselha a temer aquilo que pode, de repente, despontar, o que os sujeitos do texto obedecem a todo momento (como Marie, o amante da menina dos jacintos e muitos outros que virão) – e vê este medo corresponder ao fato simultâneo de que as pessoas têm andado em círculos. Sobre Mrs. Equitone, a quem Madame Sosostri se dirige, não foram até hoje encontrados quaisquer intertextos, porém a decomposição do nome *equi-tone* (de igual tom) parece uma sátira a esta “personagem” e todos os outros que ela representa. As profecias de Sosostri podem ser importantes, mas em nada o conhecimento delas diferencia diretamente no modo de agir dos personagens do poema, já que, como se verá adiante, são todos desprovidos da vontade da mudança. Apesar disso, elas pairam sobre todo o poema, de modo que recordar suas palavras torna-se indispensável no decorrer da leitura.

Unreal City, Under the brown fog of a winter dawn,
 A crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many.
 Sighs, short and infrequent, were exhaled,
 And each man fixed his eyes before his feet.
 Flowed up the hill and down King William Street,
 To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
 With a dead sound on the final stroke of nine.
 There I saw one I knew, and stopped him, crying: “Stetson!
 “You who were with me in the ships at Mylae!
 “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!
 “*You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!*” (p. 140-2)³³

³³ Cidade irreal, / Sob a neblina castanha de uma aurora de inverno, / Fluía a multidão pela Ponte de Londres, eram tantos, / Jamais pensei que a morte a tantos destruíra. / Breves e entrecortados, os suspiros exalavam, / E cada homem fincava o olhar adiante de seus pés. / Galgava a colina e percorria a King William Street, / Até onde Saint Mary Woolnoth marcava as horas / Com um dobre surdo ao fim da nona badalada. / Vi alguém que conhecia, e o fiz parar aos gritos: “Stetson, / Tu que estiveste comigo nas galeras de Mylae! / O cadáver que

A última introdução de motivações do poema feita por ““The Burial of the Dead”” é a da metrópole londrina, cenário no qual a maior parte das ações acontece (além de outras capitais e cidades de grande importância como Viena e Jerusalém). Nas cidades mencionadas no poema, nota-se uma mistura entre os vivos e os mortos, o comum e o apocalíptico, como acontece com o soldado que conversa com Stetson, aconselhando a afastar o cão que desenterraria o cadáver. Mais uma vez, o temor pelos resultados do mundo desfigurado do século XX, que seria muito melhor para a integridade dos sujeitos (neste caso, mesmo dos mortos) se não despontasse. Gordon (1977) concentra em seu livro a opinião geral dos críticos não-materialistas de que a poética deste e dos primeiros poemas de Eliot se traduz no desejo pela transcendência do mundo terreno, efeito do contato direto do autor com a decadência por toda a parte, o que gerou, por conseguinte, o medo da dissolução da vida. Mostra, também, como este desejo é o tempo todo trazido de volta pela realidade, tanto em *Prufrock* quanto em *The Waste Land*.

Porém, se o raciocínio for invertido, não é justamente a realidade fragmentada, espelhada remendada pelo Imaginário ocidental uma fuga do Real que não pode, jamais, ser atingido ou ultrapassado? Isto é, por não poder ser tocado, a opção de reagir a isto foi modelar o cotidiano baseado em um passado nostálgico que vê na perda dos basilares fundamentais da cultura, do modo como era conhecida, a derrocada da sustentação fundamental da vida. Ao mesmo tempo, este passado do Imaginário soa como se contivesse no cerne de sua existência uma fantasia de completude e de superioridade. Isto também explica a necessidade da expressão *unreal city*, que inicia a estrofe acima e se repetirá em outras seções do poema: a solução para não se deixar contaminar pela civilização corrupta seria equiparar a realidade a algo fantasmagórico, ilusório, e escapar.

Além disso, a questão do enterro, presente desde o título, revela a situação na qual está inserida. Assim como o inverno mantém todos os excessos de vida cobertos pela neve, nesta estrofe defende-se que os corpos continuem soterrados, que nada seja removido ou mantido muito próximo, ou algo desagradável, simbolizado pelo “Cão”, poderia acontecer. O cão, na verdade, substitui a figura do lobo nos versos de John

plantaste ano passado em teu jardim / Já começou a brotar? Dará flores este ano? / Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito? / Mantém o Cão à distância, esse amigo do homem, / Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo! / Tu! Hypocrite lecteur! - mon semblable -, mon frère! (p. 142-3)

Webster, na tragédia de vingança (*revenge tragedy*³⁴) *The White Devil: But keep the wolf far thence, that's foe to men, / For with his nails he'll dig them up again* (WEBSTER, p. 58, 2004). Esta fala é de Cornélia, em luto pelo filho morto, Marcello, e beirando a loucura não só por esta morte, mas pela recusa dos outros em darem a ele um enterro por ser “indigno”, já que foi morto em uma briga. Apesar da mencionada ambiguidade das referências, a alusão do “cão” ao “lobo” não está ligada por princípios elevados, e, ao mesmo tempo, manter o enterro sob vigilância parece ser de extrema importância. Tudo isto parece estar ligado do que está embaixo da pedra de Pedro, da neve e do túmulo, e que é mantido estático, ainda que ameaçador, pela aridez da terra devastada. Bush (p. 58, 1984) considera relevante o domínio que o ato de enterrar exerce sobre a atmosfera de pesadelo que ousa, em alguns momentos, despontar: “(...) this buried sequence ties together a number of guilty protagonists and a long list of potential or real corpses: the hyacinth girl, Ophelia, ‘the corpse that you planted last year in your garden’ (...) and so on”³⁵.

Assim, pensando no conteúdo, nas “histórias” de “The Burial of the Dead” o leitor se depara constantemente com o movimento do confronto que não acontece, da procura não-sistematizada por uma via de escape. É neste movimento que reside a ideologia, pois traz ao leitor a reação de um grupo social frente às mudanças, ou, mais especificamente, a ausência desta reação através do constante retorno à situação inicial na qual as vozes do poema se encontram. Observa-se que o emprego da alusão é o mais recorrente, como uma das formas de formalizar o Imaginário lacaniano por meio das referências aos fatos históricos e à arte. No lugar de explicar o poema, o emprego de cada uma parece vir para que, através da justaposição de tempo passado e presente, no texto mais representativo do cânone literário (Shakespeare, Milton) ao mais banal diálogo, o tempo mítico, cíclico, coloque Antiguidade e Modernidade em um mesmo nível e parece apontar para como a mesma história, os mesmos medos, anseios e maldições têm sido recontados através dos tempos.

Talvez a síntese feita por Frye (1998), de que no poema “o encanto aparece aqui e ali de forma apropriada no meio da esqualidez e uma invisível presença divina

³⁴ Em uma *revenge tragedy*, categoria pertencente ao gênero dramático, o protagonista está em busca de vingança por algum acontecimento do passado, o qual considera uma injustiça. Ela era muito comum na literatura da Era Elizabetana e Jacobina, sendo alguns nomes importantes William Shakespeare, Thomas Kyd, Thomas Middleton, John Webster, entre outros (N. A.).

³⁵ (...) esta sequência de enterros amarra uma variedade de protagonistas culpados e uma longa lista de potenciais cadáveres: a menina dos jacintos, Ofélia, ‘o cadáver que você enterrou ano passado no seu jardim’, entre outros (tradução livre).

assombra a miséria da Europa” (p. 48), seja um ponto de partida muito próximo daquilo que aqui se deseja se destrinchar e ir além. Este “encanto” é uma tentativa de reter o momento presente junto ao resgate de um passado clássico por um viés de sentimentos nostálgicos, porém não seria também uma forma do citado ilusionismo de Santos (1994) característico desta fase do capitalismo – idealizar o que poderia ser para apagar o que está em carência? Como nenhum discurso é neutro, é possível levantar hipóteses sobre o que estes mecanismos representam no contexto em que estão inseridos, sem que se queira tornar a relação entre forma e conteúdo em uma teoria geral que se aplica a toda a poesia. É necessário ressaltar que as atribuições constatadas serão exclusivas do objeto de estudo em questão, podendo encontrar um semblante em outros exemplos, mas sempre de forma única e específica de cada texto.

A regulamentação do presente pelos ecos do passado é uma tentativa de circunscrição que não consegue alcançar seu equivalente no plano da composição do poema. O interesse em representar um mundo pós-Primeira Guerra é a todo momento levado à desistência por meio da desestruturação, seja pela falha na representação deste novo mundo, seja pela lacuna que existe entre a criação deste mundo (Imaginário) e o modo como existe no plano social (Simbólico). O enigma dos horizontes perdidos das histórias é uma sugestão deste trajeto, mas é na forma que a denúncia aparece irrompendo em pequenos sintomas, os quais, como já dito, aparecem para lembrar que há algo omitido no elitismo que tenta se justificar na poética eliotiana.

Em termos lacanianos, o Simbólico, guiado por uma vontade de confundir-se ao Imaginário, não consegue atingir esta fusão porque a forma constantemente relembra como este desejo é uma das faces da fuga do Real, opondo-se à superação das circunstâncias retratadas. Outra expressão que engloba esta falta de superação para isto é a ausência da “travessia da fantasia” (ŽIŽEK, 2003, p. 32), a qual remete ao limite daquilo que a aproximação do Simbólico ao Imaginário pretende camuflar, a fim de expor a deficiência deste ato. O percurso estabelecido pelo poema já é um gesto performativo, o qual, conforme a explanação de Žižek (2010), representa como a linguagem trabalha o dito e o suprimido de uma enunciação. A declaração não apenas transmite conteúdo, mas também revela o modo como o sujeito se relaciona com ele e o afeta. Isto significa que a relação não é sempre óbvia nem exclusivamente de conformidade.

Enquanto as imagens tendem à travessia do deserto para a transcendência através do Imaginário, a estrutura não sustenta esta base e acaba por quase se desestabilizar de várias maneiras, e só não o faz totalmente porque não se permite um contato total com o caos. E uma tendência não exclui a outra: ambas são dois polos reveladores do antagonismo social do século XX, e a relação entre eles não é de exclusão, mas de complementaridade: “cada pólo do antagonismo é inerente a seu oposto” (ŽIŽEK, 1996, p. 19). A armadilha que faz parte da leitura e da interpretação do poema de Eliot está em tentar apreender as inversões que ele faz de metáforas e colocações típicas como contraditórias, quando na verdade são inversões que, pouco a pouco, irão se esvaziando de contradição, conforme demonstrará o prosseguimento da análise.

Logo, de um modo geral, a forma e o conteúdo também se encontram em tensão. Defender o lado apenas classicista como legado de Eliot é uma falácia, pois a influência do Romantismo e do Simbolismo aparecem na liberdade de sua poesia, que não se propõe a imitar o século XIX no sentido de servir de instrumento discursivo retórico. Ao mesmo tempo, esta defesa da cultura e da tradição, a partir da análise lacaniana, pode ser lida como desprovida da ingenuidade e da idealização do ato de resgate de um mundo nostálgico, e é também uma demonstração de um sistema social atuando de modo a justificar a estratificação de valores, muito além do que parece ser uma simples manutenção do cânone literário e da ortodoxia.

A apresentação destas motivações em “The Burial of the Dead” pode estar diretamente ligada aos efeitos das batalhas travadas na Primeira Guerra Mundial, mas suas resultantes irão se revelando nas próximas seções. Em “A Game of Chess”, a batalha geográfica cede espaço para a batalha entre os sexos feminino/masculino.

3.2 “A Game of Chess”

O título desta seção é retirado de uma peça homônima de Thomas Middleton, do século XVII, na qual a partida de xadrez é um símbolo que se refere ao jogo de sedução. Ela se encontra “dividida” em duas partes: um cenário envolvendo uma mulher de classe alta e outra baixa. Na existência de ambas, existe uma voz, um Outro inviolável, responsável por um tipo de violência contra elas. Como esta seção se

compõe de duas longas estrofes, a divisão necessária entre ambas para a análise se dará pela nomeação entre “primeira” e “segunda” partes.

Após estabelecer recortes de ideais fundamentais para o contraste e o efeito de tensão da seção, será possível observar como a leitura žižekiana em muito se aproxima a Ronald Bush, quando este percebe o percurso que levam as forças do poema a chegarem próximas de um clímax para depois se dissiparem (e que aparecem, para a presente pesquisadora, com tanta intensidade em “A Game of Chess”):

(...) when the dream censor is able to agitate and then shatter a fantasy that gets too close to some forbidden truth the forces that initiated the fantasy start the whole struggle again. In each segment, the same impulses reappear veiled in different objects or personae, unifying them from below. A dramatic situation emerges, intensifies mysteriously, reverberates with frightening tension and then just before the situation is clarified, disperses; then a new situation arises that seems comfortingly different but is in fact the same anew (BUSH, 1984, p. 63).³⁶

Aquilo que vem sendo cogitado desde a primeira seção encontra semelhança na descrição de Bush. Este já havia reconhecido que existem várias situações de tensão dramática durante todo o poema e que nenhuma delas desponta, e que, como se verá no final desta seção, uma fantasia (por mais que o significado desta possa ser diferente para Bush, o sentido parece convergir com o proposto) só é substituída por outra, sem que haja ruptura com o Imaginário criado anteriormente. Žižek, na definição de fantasia reapropriada de Jacques Lacan, reconhece que a fantasia desintegrada só tenderia a levar ao caos, e esta substituição é um dos efeitos da fuga do Real. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de conjecturar que esta contenção funciona muito bem para a manutenção da sociedade da terra desolada.

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

³⁶ Quando a censura dos sonhos é capaz de agitar e então despedaçar uma fantasia que se aproxima demais de uma verdade proibida, as forças que iniciaram a fantasia iniciam todo seu enorme esforço novamente. Em cada segmento, os mesmos impulsos reaparecem velados em diferentes objetos ou pessoas, unificando-os por baixo. Uma situação dramática emerge, intensifica-se misteriosamente, reverbera com uma tensão assustadora e, então, pouco antes de a situação ser clarificada, se dispersa; assim, uma nova situação ganha forma, a qual parece confortavelmente diferente, mas na verdade é o mesmo renovado (tradução livre).

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.
 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 (p. 144-6).³⁷

Os primeiros versos seguem o esquema rítmico de pés iâmbicos (unidade que corresponde a uma sílaba fraca [_] seguida de uma forte [/]) em versos metrificados pelo pentâmetro, isto é, possuem cinco sílabas tônicas. Pode-se, assim, representar os versos por: _ / _ / _ / _ / _/. Não há padrão de rimas, assim como na segunda parte. O pentâmetro iâmbico é um tipo de métrica sacralizada por Shakespeare, sendo considerado uma forma clássica e elevada de fazer poesia. No meio desta parte, no entanto, há alguns versos altamente irregulares, voltando à metrificação regular

³⁷Sua cadeira, como um trono luzidio, / Fulgia sobre o mármore, onde o espelho / Suspenso em pedestais de uvas lavradas, / Entre as quais um dourado Cupido espreitava / (Um outro os olhos escondia sob as asas), / Duplicava as chamas que ardiam / Nos sete braços do candelabro, faiscando / Sobre a mesa um clarão a cujo encontro / Subia o resplendor de suas jóias / Em rica profusão do escrínio derramadas; / Em frascos de marfim e vidros coloridos / Moviam-se em surdina seus perfumes raros, / Sintéticos unguentos, líquidos e em pó, / Que perturbavam, confundiam e afogavam / Os sentidos em fragrâncias; instigados / Pelas brisas refrescantes da janela, / Os aromas ascendiam, excitando / As esguias chamas dos círios, espargiam / Seus eflúvios pelo teto ornamentado, / Agitando os arabescos que o bordavam. / Emoldurada em pedras multicores, / uma enorme carcaça submarina, / De cobre revestida, latejava / Revérberos de verde e alaranjado, / Em cuja triste luz nadava um delfim. / Acima da lareira era exibida, / Como se uma janela desse a ver / O cenário silvestre, a transfiguragão / De Filomela, tão rudemente violada / Pelo bárbaro rei; embora o rouxinol / Todo deserto enchesse com sua voz / Inviolável, a princesa ainda gemia, / E o mundo ela persegue ainda, / "Till tiu" para ouvidos desprezíveis. / E outros murchos vestígios do tempo / Evocavam nas paredes o passado; / Expectantes vultos recurvos se inclinaram, / Silenciando o quarto enclausurado, / Passos arrastados na escada. À luz / Do fogo, sob a escova, seus cabelos / Eriçavam-se em agulhas flamejantes, / Inflamavam-se em palavras. Depois, / Mergulharam em selvagem quietude (p. 145-7)

somente em seu final. Esta irregularidade corresponde a um momento de neurose e obsessão da personagem feminina retratada. O início do poema descreve o quarto no qual ela se encontra, fazendo alusões aos cômodos da Cleópatra shakespeariana: altamente ornado, cheio de utensílios e descrições que revelam o luxo do lugar – em dissonância com a época na qual ela vive, pois o cenário remonta claramente ao século XIX (fazem parte da decoração arabescos e candelabros), enquanto ela pertence ao XX.

A primeira personagem do poema é construída antes pela descrição do cômodo no qual ela se encontra do que por características físicas e psicológicas dela. Inserida em um ambiente altamente significativo, cuja descrição verbal fornece primazia ao adjetivo no lugar do substantivo, ela mesma não possui nenhuma qualidade que a torna um indivíduo relevante. A linguagem aponta para todas as direções do quarto - os quadros, os perfumes, a cadeira - exceto para a própria personagem, de modo que esta é construída por inferência. Ela pode ter qualquer idade e ser bonita ou feia, o que torna a própria existência dela vazia, como se fosse possível dizer que ela é praticamente um fantasma, posto que invisível em um ambiente superficial.

Desta forma, o início da primeira parte, o universo da personagem se confunde com Imaginário por ela e para ela (pela classe à qual pertence): seu mundo é aquilo que ela também acredita ser, até o momento em que se sente ameaçada pelo possível confronto com o que deseja. Por se tratar de um ambiente totalmente privado, a fantasia narcisista da personagem é determinada diretamente pelos materiais que a representam. Pertencendo a um lugar fechado, ela também vive em confinamento. Sendo ele altamente ornado, sua linguagem também é rebuscada e culta. No entanto, existe uma lacuna entre ambos: até o quarto tem voz, maneiras de expressões próprias pela estética da linguagem, enquanto a mulher não. O que a mulher parece não saber é que sua crença, de que seu mundo e a imagem que ela tem dele são o mesmo, é solapada pelo fato de que as normas sociais que permeiam sua vida são altamente repressoras, ditando não um espaço próprio e refinado para a mulher, mas sim uma espécie de prisão, cheia de sombras de mulheres sentenciadas no passado: por exemplo, Filomela, estuprada por Tereu e transformada em rouxinol.

“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.”
 I think we are in rats' alley

Where the dead men lost their bones

“What is that noise?”

The wind under the door.

“What is that noise now? What is the wind doing?”

Nothing again nothing.

“Do

“You know nothing? Do you see nothing? Do you remember

“Nothing?”

I remember

Those are pearls that were his eyes.

“Are you alive, or not? Is there nothing in your head?”

But

O O O O that Shakespeherian Rag—

It’s so elegant

So intelligent

“What shall I do now? What shall I do?”

“I shall rush out as I am, and walk the street

“With my hair down, so. What shall we do tomorrow?

“What shall we ever do?” (p. 146).³⁸

A mulher parece estar diante de um interlocutor, fazendo-lhe perguntas para preencher o tempo em que espera por alguma coisa acontecer, e que não acontece - e, com isto, vai perdendo a racionalidade. A outra voz, por sua vez, responde-lhe apenas mentalmente, revelando a impossibilidade de comunicação e diálogo entre eles, o que faz recordar o quanto a perda do compartilhamento entre a menina dos jacintos e seu amante proporciona dor e aridez também nas relações privadas. As questões trazem uma sensação parecida com a do amante da menina dos jacintos, e estão presentes no restante do texto: é possível falar? Há alguém para ouvir? Eu estou, o interlocutor está, vivo ou morto? As falhas que vão surgindo no Imaginário construído por esta personagem desembocam na fragmentação da lógica, e a forma do poema acompanha o processo de diversas maneiras, sendo as principais: pela disposição gráfica mais solta, que faz com que o leitor sinta o percurso da desintegração visualmente através da irregularidade de palavras por verso (intensificando os potenciais do verso livre); pelo excesso de repetições *do you know... do you see... do you feel..., speak, what shall..., nothing, O O O O*; e pelo excesso de interrogações, trazendo a sensação de

³⁸ "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 / Das pérolas que eram os seus olhos. / "Estás ou não estás vivo? Nada existe em tua cabeça? / Mas / O O O O este Rag shakespeáreo / — 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?" (p. 147)

angústia em conformidade com a falta de comunicação da mulher com o interlocutor; cada um se encontra preso em sua própria mente. O modo como ele priva a personagem feminina de seus pensamentos racionais, em vez de compartilhá-los, permite que ela fique sozinha em seu desespero. A fantasia de que tudo lhe pertence sofre um momento de balanço, e pode-se dizer que a privação forçada é um ato perverso proporcionado pelo interlocutor.

The hot water at ten.
And if it rains, a closed car at four.
And we shall play a game of chess,
Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door (p. 146).³⁹

O fato de ser este interlocutor o adversário dela no jogo de xadrez que ele diz que jogarão no dia seguinte retira toda a característica inicial da sedução na peça de Middleton (como já se explicou, de onde vem o título do poema). Resta equipará-lo a apenas uma companhia em um jogo de regras e normas, revelando o tédio sentido pela ordem natural das coisas em suas vidas. Tudo é filtrado e, portanto, intelectualizado em vez de sentido. Assim, o único momento de psicologia da mulher (desespero, neurose) posto em versos irregulares é intercalado por falas curtas e pessimistas do homem, fazendo-a parecer patética. O leitor fica sem saber se ela realmente concorda ou tem alguma reação contra a ordem proposta - de sua vida aristocrata e pela previsão de como será o próximo dia pelo interlocutor. Tudo ao redor dela fala por si, a casa e a outra voz, as normas sociais e a repressão, menos ela mesma. No final, o retorno à metrificacão e às rimas (apesar de não totalmente perfeitas) sugere um retorno à estabilidade das coisas – isto é, à inércia de sempre.

A segunda parte se constitui de um diálogo em verso livre, também não rimado, entre Lil e uma outra voz (que não se sabe se é uma mulher ou um homem). Os versos são soltos e interligados por expressões como *I said, I answered*, como se fosse uma narrativa. O interlocutor aconselha Lil que, por seu marido ter acabado de voltar da guerra, ela deveria cuidar da aparência para satisfazê-lo sexualmente - porque se ela não o fizer, outras farão. Esta parte tem caráter mais experimental, e há um verso que se repete como sendo a voz do garçom chamando para fechar o bar (*HURRY UP PLEASE ITS TIME*).

³⁹ 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 (p. 147)

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.
 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.
 Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight look.
 HURRY UP PLEASE ITS TIME (p. 146-8)⁴⁰

O vocabulário utilizado nesta parte é diferente do que se encontra na primeira. Nesta, uma linguagem vernácula, do cenário inglês urbano, substitui o rebuscado e o culto. Vale ressaltar que apesar de isso já ter se enraizado na cultura poética contemporânea, até aquele momento não era comum incluir a linguagem coloquial do dia-a-dia no âmbito poético, e este foi um dos modos de Eliot problematizar se realmente não é possível encontrar poesia em outras fontes a não ser no sublime. E mais: acaba também por questionar se o modo como esta seção se constrói não é tão verdadeiro quanto o que aparece aliado ao pentâmetro iâmbico na primeira parte - afinal, fica claro que o mundo da primeira mulher é artificial. O uso do “respondi”, “disse” com tanta repetição e a fala do garçom como se fosse um refrão torna a legitimação do cotidiano como poético ainda mais forte.

Lil é construída como alguém que tem visibilidade. Várias são suas descrições: tem 31 anos e tem a aparência de uma pessoa mais velha, dentes podres, cinco filhos. No lugar de uma enormidade de descrições sobre decoração da casa, há um grande número de informações pessoais: Lil gastou toda sua pensão (de quando o marido estava no exército), dá jantares quando o marido não está para desabafar com os amigos e tem a saúde fraca desde um aborto que fez da última vez que engravidou.

Esta personagem feminina possui um corpo, além de uma voz, porém ele é desagradável para si, para seu marido Albert e para os outros. Sua imagem chega através da situação de interlocução, o que significa que o indivíduo que dialoga com

³³ 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 lhe 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. / Muito menos eu, disse, e pensa no pobre Alberto / Ele serviu o exército por quatro anos, quer agora se divertir / E se você não o fizer, outras o farão, disse. / Ah, é assim. Ou qualquer coisa de parecido, respondi. / Então saberei a quem agradecer, disse ela, fitando-me nos olhos. / DEPRESSA POR FAVOR É TARDE (p. 147-9)

Lil tem um papel ativo em sua construção como personagem, bem como seu marido. Lil é uma vítima da lacuna entre sua constituição física e os preceitos de gênero, isto é, o não-preenchimento do estereótipo que se espera de uma mulher, e apesar de, em termos institucionais que tornam o amado seu cônjuge, ela é constantemente ameaçada de perdê-lo. Enquanto a primeira é construída pelo estéril, a segunda é destruída pela fertilidade.

If you don't like it you can get on with it, I said.
 Others can pick and choose if you can't.
 But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.
 You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
 (And her only thirty-one.)
 I can't help it, she said, pulling a long face,
 It's them pills I took, to bring it off, she said.
 (She's had five already, and nearly died of young George.)
 The chemist said it would be all right, but I've never been the same.
 You *are* a proper fool, I said.
 Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,
 What you get married for if you don't want children?
 HURRY UP PLEASE ITS TIME
 Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,
 And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot—
 HURRY UP PLEASE ITS TIME
 HURRY UP PLEASE ITS TIME
 Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight.
 Ta ta. Goonight. Goonight.
 Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night (p. 148-150).⁴¹

Este último verso foi retirado de *Hamlet*, peça de Shakespeare, sendo ele a última fala de Ofélia já em sua loucura, um pouco antes de morrer afogada. Estas delimitações são importantes para demarcar o rumo para o qual aponta o destino das mulheres não apenas do poema como da modernidade, na visão de Eliot - assim como Cleópatra e Dido⁴², na primeira parte, são associadas ao suicídio. Mais uma vez, a

⁴¹Se não lhe agrada, faça o que lhe der na telha. / Outras podem escolher e passar logo a mão, se você não pode, / Mas se Alberto sumir, não foi por falta de aviso. / Você devia se envergonhar, disse, de parecer tão passada. / (E ela só tem trinta e um anos.) / Não sei o que fazer, disse ela, com um ar desapontado, / Foram essas pílulas que tomei para abortar, disse. / (Ela já teve cinco filhos, e ao parir o mais novo, Jorge, quase morreu.) / O farmacêutico disse que tudo correria bem, mas nunca mais fui a mesma. / Você é uma perfeita idiota, disse eu. / Bem, se Alberto não deixar você em paz, aí é que está. / Por que você se casou se não queria filhos? / DEPRESSA POR FAVOR É TARDE / Bem, naquele domingo em que Alberto voltou para casa, eles serviram um pernil assado / E me convidaram para jantar, a fim de que eu o saboreasse ainda quente. / DEPRESSA POR FAVOR É TARDE DEPRESSA / POR FAVOR É TARDE / Boanoite Bill. Boanoite Lou. Boanoite May. Boanoite. / Tchau. 'Noite. 'Noite. / Boa-noite, senhoras, boa-noite, gentis senhoras, boa-noite, boa-noite (p. 149)

⁴² Da *Eneida*, de Virgílio; Dido, diz a lenda, foi a primeira rainha de Cártago. Quando Eneias chega à cidade, ela se apaixona por ele e eles vivem um romance. Porém, Mercúrio é logo enviado por Júpiter para falar com

imagem passada para a personagem sobre ela mesma vem de uma construção de regras repressoras de seu Simbólico. Lil também está enclausurada, desta vez na prisão de seu corpo, pois, diferente da primeira mulher, a descrição de seu físico realmente importa e, mais do que isso, dita seu destino. A pressão das palavras do garçom *HURRY UP PLEASE ITS TIME* que se repete em vários momentos da estrofe também mostra o quanto a passagem do tempo é um aviso de urgência para Lil: se ela já é infeliz pelo fado do corpo, o tempo tende a contribuir para que, cada vez mais, sua dependência continue segurando-a no campo da opressão, enquanto o resto se esvai. Enquanto na estrofe que descreve a primeira mulher, o pentâmetro iâmbico, associado ao ornamento descritivo, parece tornar o tempo lento, de modo que o tédio se prolonga (sendo rompido apenas por uma breve neurose da personagem, para depois voltar à mesma estrutura), na segunda não há padrão para o tempo, de modo que o *I said, I answered* não permite sequer a pausa entre versos. O tempo para ambas, de uma forma ou de outra – seja pela vagarosidade ou pela agilidade – é causa de sofrimento.

Nenhuma das duas tem papel ativo na estrutura das socializações: a primeira segue o modelo de manutenção do refinamento aristocrata, presa na inércia e no tédio, enquanto a outra segue o modelo da mulher que é vítima de processos ininterruptos de abuso (BROOKER & BENTLEY, 1990). Os versos livres articulados pelas características narrativas na segunda parte mostram que não há tentativa de ordenar artificialmente o caos ou sequer oportunidade para a criação de um espaço próprio, ainda que esta somente seja um tipo personalizado de confinamento, como a mulher dos cômodos oitocentista. Não se trata apenas de uma violência simbólica, isto é, uma violência que se infere pela linguagem e pelo discurso: muito mais do que isso, é uma violência sistêmica, originada do próprio sistema capitalista e patriarcal que as envolve (ŽIŽEK, 2014).

Assim, é possível ver que a oposição de uma mulher sexualmente reprimida e frustrada, isolada em seus aposentos (estéril), e a outra cuja sugestão de ter relacionamentos sexuais constantes aparece associado a um contexto de baixa cultura e informação (fértil), não se faz por juízo de valor, isto é, nenhuma é a solução da outra: uma, na verdade, é o outro lado da mesma moeda e, ainda mais, a situação de uma é a fantasia da outra. A primeira, longe de se equiparar a uma rainha como Cleópatra, autônoma e poderosa, precisa lidar com seu desespero a ponto de parecer

Eneas a respeito de sua partida imediata, pois estava destinado a fundar novas terras. Dido, frustrada por não convencê-lo a ficar, suicida-se por apunhaladas.

uma mulher fraca e irracional. Não seria possível dizer que Eliot intenciona mostrar que a realização sexual feminina é importante para valorizar a condição da mulher, pois a segunda mostra que mesmo a realização pelo sexo não garante o enriquecimento pessoal e cultural de um ser humano. Apesar de Lil ter se casado e fornecer filhos ao marido, ela é punida por sua aparência, ameaçada de substituição não só pelo homem como pelo interlocutor - sendo homem ou mulher, fruto de uma sociedade patriarcal e machista. Logo, na condição que estas mulheres se encontram, não há regeneração de suas vidas através do sexo, o que faz com que ambas se encontrem aprisionadas no abandono e no isolamento. O sistema que causa esta opressão, assim, é antagônico, pois o que se aplica à primeira personagem é incompatível com a realidade da segunda e, por este duplo caráter, é capaz de alienar ambas das identidades que foram escolhidas para elas. Reconhecer os elementos que atuam pela contradição é uma das principais tarefas da ideologia, pois, como se verá adiante, a visão žižekiana está de acordo com a de Lukács e Habermas, no sentido de que o discurso ideológico opera, principalmente, por meio da legitimação de princípios contrários.

Ainda assim, a questão vai muito além disso: estas duas personagens, através da reação de seus interlocutores, também possuem sua parte nesta negação da mudança, ou seja, agem para que nada mude, porque há uma parte de cada uma delas que escapa da intervenção masculina/social. Em primeiro lugar, a mulher da casa aristocrática refugia-se profundamente a uma época que já passou, na repetição inconsciente do ciclo pelo qual as mulheres aludidas em seu cenário tiveram (seja suicídio ou qualquer outro tipo de “ruína” causada pela separação delas do sexo masculino). Sua fantasia lacaniana é a da fertilidade, que encontra correspondência no ornamento de seu ambiente privado e faz com que ela não encontre o Real de sua situação – tanto que, na única parte em que se aproxima daquilo que deseja, ela se torna satirizada pelas respostas internas que o interlocutor dá dentro de si. A realização de sua fantasia, impedida pelo homem, talvez também seja a recordação de que a fantasia nunca pode se realizar, por ser a camada protetora da realidade de um indivíduo, e pode ser que a realização frenética de sua atividade sexual sem a camada mítica das mulheres que permeiam sua fantasia (Cleópatra, etc.) a rui para sempre.

Assim, a fantasia irrealizável da primeira mulher é a vida real para Lil, a qual, por sua vez, tem como fantasia a proteção da camada externa que oculta os fardos de sua existência, e que ela não possui – fazendo com que sua exposição ao mundo lhe

seja uma tortura. Ao mesmo tempo, se sua fantasia fosse realizada, a total barragem de sua liberação sexual seria negada com sua mudança de classe, e também poderia se tornar um pesadelo. Assim, sua escolha é a de aceitar de forma quase naturalista o meio e a função para com ele. Para a primeira mulher, o leitor fica sabendo que haverá um jogo de xadrez caso chova; ela apenas retornará a outro espaço com regras. Para Lil, também não há perspectiva ou prosperidade, de modo que o mais provável é pensar que as coerções também voltarão e, provavelmente, ficará no abandono. Esta é uma das funções das alusões aos mitos na seção: estabelecer um paralelo que faça a sugestão de qual o destino das personagens, pelo intermédio de figuras que representam a falta de comunhão dos gêneros, o isolamento, a exploração.

O desespero da mulher burguesa e o senso do tempo prestes a liquidar as características físicas e psicológicas de Lil indicam os sintomas do Real que persiste assombrando suas realidades, mas elas inconscientemente optam por evitar o encontro com o que provoca e mantém a opressão, e continuam no mesmo lugar em que se encontravam no início. Sem o encontro com o Real que as persegue, suas vidas às vezes sofrem pequenas perturbações, como as mostradas em cada estrofe, mas os códigos sociais que giram em torno delas não lhes dão perspectiva de como poderiam ser mudados, permitindo que tudo permaneça inalterado. Dão prosseguimento às suas vidas nas fantasias que estruturam seus universos: seja escondendo-se na materialidade e no narcisismo, seja satisfazendo o parceiro pelo que sua sexualidade ainda pode oferecer.

Pode-se generalizar as cenas de “A Game of Chess” na constatação de que o feminino é a terra devastada da modernidade, psicologicamente (tendo que conviver com suas neuroses de abandono) e fisicamente (ameaçada pela rejeição do corpo). As duas mulheres não são oposições binárias em uma essência mais profunda: são duas composições da mesma face cubista da mulher do século XX – sem voz, presas ao próprio corpo, cujas vidas são ditadas por outras pessoas, uma secretamente desejando ser o que a outra representa. A nova significação do mito dada por Eliot não se faz apenas na constituição das personagens e em suas histórias; também fornece um certo tom ao texto da repetição do destino, do futuro não-escrito do poema: assim como todas elas foram abandonadas, provavelmente a primeira e a segunda mulher também serão, se já não são pelos próprios sofrimentos relatados.

Portanto, como Bosi (1977) descrevera em seu capítulo exclusivo sobre imagem, a precipitação dela independe das palavras, apesar de encontrar nelas sua

imortalização. Eliot escreveu sobre duas mulheres; com elas, formou uma imagem que subjaz e paira sobre todo o poema, prevendo motivos para ser pessimista em relação ao abandono e à melancolia devido à forma como se organizam as relações sociais e os gêneros sexuais. E mais: os homens, abstendo-se de qualquer consequência do sofrimento feminino (o primeiro recusa o diálogo, o segundo só aparece como referência no diálogo, e apenas quando o assunto é sobre satisfação sexual), reforçam a inviolabilidade das regras do Simbólico, permitindo que ambos fiquem alienados de sua condição enquanto gêneros socialmente construídos, contribuindo para a manutenção da ordem. A falta de coincidência total do Simbólico com o Imaginário fragmenta tanto a vida das personagens que acaba por denunciar como a segregação tem tornado bipartições extremamente difíceis de serem superadas, como as relações patriarcais baseadas na divisão de gêneros que perduram nos dias atuais. O jogo de xadrez, no qual ambas as personagens femininas estão envolvidas, volta ao seu significado inicial de jogo de previsão, controle, e nenhuma delas, com suas idiossincrasias, passa pelo momento de fazer algo a respeito, a não ser desejarem continuar dentro do jogo, por falta de outra perspectiva ou iniciativa.

As perspectivas da poética eliotiana, mais uma vez, não são boas para a modernidade: ainda quando a forma busca o tradicionalismo na primeira parte de “A Game of Chess” (seja no pentâmetro iâmbico, seja no conteúdo das peças de Shakespeare), aquilo que resulta não é positivo. Isto é, nem a busca pela tradição é acrítica em Eliot. Em todo o texto é possível encontrar o que Bush (1984, p. 61) chama de “a yearning for the vitality of common life combined with a revulsion for its vulgarity”.⁴³ Desejo e repulsa são as duas faces da mesma moeda, mesmo quando parece tão clara a busca nostálgica pelo que constitui a memória do Ocidente.

A transformação através do afogamento (neste caso, figurativo) não acontece, e aparenta ser paródica quando tem a mínima pretensão de acontecer – *What shall I do now? What shall I do? / I shall rush out as I am, and walk the street / With my hair down, so -*, logo se dissolvendo – *Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door*. O *nothing again nothing*, como resposta do interlocutor às perguntas da primeira mulher, é muito revelador: “nada” é o que há na mente deles, no destino para os relacionamentos, para os dias que virão. Estes problemas construídos em cima da discrepância entre gêneros sexuais criam uma situação dolorosa também em “The Fire

⁴³ (...) um anseio pela vitalidade da vida comum, combinada com uma repulsa por sua vulgaridade (tradução livre).

Sermon”, levantando novas interpretações principalmente na cena da datilógrafa. Ao mesmo tempo, confirmam a famosa frase de Lacan de que “não há relação sexual” (ŽIŽEK, 2010): são fantasias que sustentam o ato, e o ato conduzido pela fertilidade ou pela esterilidade (da patética loucura ao cumprimento com a função biológica), em “A Game of Chess”, é outro modo de velar um Simbólico em muito se difere das recriações imaginárias do poema.

3.3 “The Fire Sermon”

A terceira seção de *The Waste Land* é decisiva para a passagem do tratamento de temas e motivações das primeiras seções (“The Burial of the Dead” e “A Game of Chess”) para as duas últimas. O título “The Fire Sermon” é proveniente do nome dado a um dos sermões de Buda, no qual o mestre prega sobre o autocontrole e a libertação da necessidade de procurar por prazeres terrenos. No entanto, seu deslocamento de contexto também é simultâneo, como das outras vezes, ao de significado: a passagem nada tem a ver com um sermão, e a figura do fogo não é mais mencionada do que a de rios, barcos e água. As cenas são numerosas, deslocadas e incongruentes, cada vez mais desconexas entre elas e difíceis de analisar. Londres, e, pode-se dizer todo o Ocidente, após a Primeira Guerra Mundial, se transforma em um lugar repleto de características que apontam para solidão, morte, isolamento e escuridão. “The Fire Sermon” é uma das passagens que mais possui contato com a musicalidade, apesar de também não seguir padrão algum em nenhum sentido. Algumas rimas, nem sempre perfeitas, são amarradas no percurso das estrofes.

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.
 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 (p. 150).⁴⁴

A passagem *Sweet Thames run softly, till I end my song* se refere a um poema de Edmund Spenser (*Prothalamion*, 1596), escrito com a finalidade de ser uma canção de matrimônio. Transportado para o século XX, torna-se algo muito semelhante a uma elegia, lamentando a partida das ninfas (pode-se especular, o esvaziamento da fertilidade sexual), o vazio da cidade de Londres e a aridez da paisagem, sem testemunhos de uma vida noturna agitada e apenas com o barulho de ossos batendo um nos outros, trazido pelo silencioso vento. A partida das ninfas, além da simbologia do desejo, do ânimo e do entusiasmo ardente, é também a dramatização da incompletude daquilo que se tinha conhecimento, tanto a respeito do passado como dos objetos tidos como cognoscíveis. Nem o ambiente pastoral de Spenser, nem a prosperidade da modernidade conseguem se concretizar sem deixar espaço para a dúvida. Não só a paisagem é uma recordação direta de destruição por guerra, Londres é mais uma vez lembrada como a *unreal city*, na qual tudo o que existe tem a dimensão de espectro, ilusão e sombras. Com uma imagem como esta, a metrópole está longe de ser a mesma que se recria através dos olhos dos futuristas, por exemplo, não apenas pelo cenário descrito, mas pelo tom elegíaco de tratamento a ele (mesmo os expressionistas e os cubistas, em suas obras mais sombrias, dão outra forma ao conteúdo tratado que não seja o desolamento religioso, predominante em Eliot).

Além disso, a estrofe também possui aliterações da consoante *s* – *silk*, *cigarettes*, *summer*, *nymphs*, *last*, *crosses*, *sweet*, *speak* – gerando o som sibilante que, pode-se dizer, representa o som do vento neste cenário vazio, no qual não há nenhum ser humano vagando e até as ninfas já partiram. Existe apenas um som diferente a ser ouvido, contrastado com todo o resto pelo poeta nos dois versos finais: *but at my back in cold blast I hear / The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear*. Há, nestas linhas, a predominância de sons explosivos, /b/ e /k/ - *but*, *back*, *cold*, *blast*, *bones*, *chuckle* – contrastando o vento que sopra com o bater dos ossos, o que representa que o vento não se constitui apenas de sopros leves, mas também

⁴⁴O dossel do rio se rompeu: os derradeiros dedos das folhas / Agarram-se às úmidas entranhas dos barrancos. Impressentido, / O vento cruza a terra estiolada. As ninfas já partiram. / Doce Tâmis, corre suave, até que eu termine meu canto. / O rio não suporta garrafas vazias, restos de comida, / Lenços de seda, caixas de papelão, pontas de cigarro / E outros testemunhos das noites de verão. As ninfas já partiram. / E seus amigos, os ociosos herdeiros de magnatas municipais, / Partiram sem deixar vestígios. Às margens do Léman sentei-me e chorei . . . / Doce Tâmis, corre suave, até que eu termine meu canto, / 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 (p. 151).

fortes, e que torna audível e ainda mais presente o cenário da morte, dos restos da composição humana e de um riso sinistro que completa a descrição com um modo de alarmar a decomposição da vida. Deve-se lembrar que estes sons são produzidos junto à atribuição de ações a objetos inanimados: as folhas possuem dedos que agarram, o rio não “aguenta” aquilo que carrega e corre suavemente e um riso aparece sem ser sustentado por forma física alguma. Esta intensificação da solidão, cuja melancolia chega a aderir até mesmo os objetos, pode levar a crer que a terra desolada está presente mais do que nos dramas humanos, pois toda a atmosfera está contaminada de desalento e até as ações da natureza seguem o fluxo aparentemente sem fim.

A partir deste momento, as inversões feitas por T. S. Eliot das metáforas já gastas, surpreendendo pelas novas associações, param de expor contradições tão distantes. As imagens aparentemente opostas começam a se dissolver, algo que já começava a ser apontado em “A Game of Chess”, mas que, aqui, já não se encontra mais resistência ou enaltecimento na questão das contradições. No lugar, têm-se várias estrofes cujo conteúdo são fracassos sexuais, restos de erotismo que se tornam impasses ainda mais violentos do que na seção dois, e entre elas há algumas estrofes cujo objetivo ou é contrastar as vozes humanas com ruídos ou então fazer anedotas sobre as situações, sendo a principal delas a permuta de significados entre sexo e morte. Esta fusão de elementos que pareciam distantes e se mantêm unidos pela contradição que provocam vão gerando também ansiedade e angústia. Não ter para onde fugir, somado à consciência deste impasse, parece desintegrar a lógica e criar uma agitação singular para o poema.

A rat crept softly through the vegetation
 Dragging its slimy belly on the bank
 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.
 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.
 But at my back from time to time I hear
 The sound of horns and motors, which shall bring
 Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
 O the moon shone bright on Mrs. Porter
 And on her daughter
 They wash their feet in soda water

Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole! (p. 150)⁴⁵

Não bastasse a conexão entre a sexualidade e a morte, cujas características passam a se tornar, no lugar de opostos, intercambiáveis (o erotismo está agora aliado à frieza e ao nada), há uma metamorfose cada vez mais rápida entre as vozes do texto. Por vezes, elas se manifestam no verso livre – como nos primeiros versos – e, em outras, buscam a repetição do padrão principalmente através da rima (*year, hear, bring, spring, Porter, daughter, water*) sem que nenhuma estabeleça nada que contribua com um tom ou uma mensagem definitiva das passagens, ou estabeleça a solidez do tempo definitivo no passado e nas figuras que representam a tradição (*musings upon the king my brother's wreck*) ou no presente (*the sound of horns and motors*). A variabilidade se torna ainda mais presente na rapidez da mudança de alusões nos versos finais: há uma parte de uma canção de soldados⁴⁶ (*Sweeney to Mrs. Porter*), uma alusão a Perceval, com a imagem das crianças cantando (verso em francês), para logo em seguida retomar o rouxinol no qual Filomela se transformara:

Twit twi twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd.
Tereu. (p. 150-2)⁴⁷

Logo, o percurso dos versos passa pelos mais variados tipos de expressão da linguagem oral humana para, por fim, terminar em ruído. Há uma espécie de desejo pelo retorno ao passado, assim como Marie teve pelo lugar que para ela tinha as características de um lar: pelo mundo anterior à guerra, onde a canção dos soldados transmite a glória do papel destes, as crianças brincam, mas, como é impossível, Eliot escolheu retomar o estupro de Filomela logo ali, talvez por ser justamente o que existe neste mundo que possui de tudo para ser repudiado: o sexo forçado, o sexo por fazer, o

⁴⁵Um 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 por detrás o gasômetro, / A meditar sobre o naufrágio do rei meu irmão / E sobre a morte do rei meu pai que antes dele pereceu. / Brancos 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. / Atrás de mim, porém, de quando em quando escuto / O rumor das buzinas e motores, que trarão na primavera / Sweeney de volta aos braços da Senhora Porter. / 'Ó a Lua que luminosa brilha / Sobre a Senhora Porter e sua filha, ambas / A banhar os pés em borbulhante soda.' / *Et O ces voix d'enfants chantant dans la coupole!* (p. 151)

⁴⁶T. S. Eliot, em suas notas, diz não saber ao certo a origem da canção; apenas que veio de Sidney, Austrália.

⁴⁷Tiuit tiuit tiuit / Tiu tiu tiu tiu tiu tiu / Tão rudemente violada. / Tereu (p. 151-3)

sexo sem sexo – tudo para se contornar o enigma da Coisa ameaçadora que persiste assombrando mesmo com o fim da guerra. Os destroços podem ter sido eliminados das batalhas geográficas, internacionais, porém os efeitos permanecem na dimensão de pesadelo nos aspectos sociais, que não conseguem tão facilmente retomar a ordem de tudo “como deveria ser”.

Unreal City
 Under the brown fog of a winter noon
 Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
 Unshaven, with a pocket full of currants
 C.i.f. London: documents at sight,
 Asked me in demotic French
 To luncheon at the Cannon Street Hotel
 Followed by a weekend at the Metropole (p. 152).⁴⁸

A estrofe seguinte remete a uma espécie de sinistro convite sexual entre empresários, pois *Cannon Street Hotel* é uma referência à localização do centro financeiro mais importante de Londres, enquanto passar o final de semana no hotel *Metropole*, a sessenta quilômetros de Londres, também sugere homossexualidade – ou bissexualidade, se for levado em consideração que a passagem seguinte tem a presença de Tirésias, o qual, em uma das versões da mitologia, possui características intersexuais. O convite é oferecido pelo comerciante previsto pelas cartas de tarô de Madame Sosostriis (o mercador de Smyrna, Mr. Eugenides), em “The Burial of The Dead”, o que faz pensar que, retomando a cartomante em suas características paródicas e, ao mesmo tempo, sérias, leva esta estrofe a possíveis deslocamentos interpretativos tanto pelo lado satírico de exposição dos empresários quanto por mostrar a generalidade da devassidão na terra desolada.

A escolha de Londres como cenário também compactua com esta ideia, indo muito além de ser apenas a cidade onde T. S. Eliot residia durante a escrita de *The Waste Land*. A Inglaterra, muito antes da ascensão americana (recente naquele momento, cujas proporções eram impossíveis de serem calculadas até então), foi o maior expoente da Revolução Industrial e do Imperialismo no mundo. Durante o reinado da Rainha Vitória, cerca de vinte e cinco por cento do mundo havia sido colonizado pelos ingleses, e as políticas de imigração, até o final da década de mil

⁴⁸Cidade irreal, / Sob a neblina castanha de um meio-dia de inverno / O Senhor Eugênides, o mercador de Smyrna, / A barba por fazer e o bolso cheio de passas coríntias / CIF. Londres, documentos à vista / Convidou-me em seu francês vulgar (demótico, eu diria) / A almoçar no Cannon Street Hotel / E a passar um fim de semana no Metropole (p. 153).

novecentos e quarenta, eram favoráveis à entrada de imigrantes para fins de trabalho braçal. Londres, além de representante do que se concebia como urbano e metropolitano naquela época, também foi um dos primeiros lugares onde o modelo capitalista começou a se desenvolver, e isto pode ser visto como uma das razões cruciais por ela ser o cenário que faz plano de fundo com todos os outros acontecimentos históricos espalhados pelo mundo (citados pelo texto), além do hibridismo linguístico através da mistura de idiomas (francês, italiano, sânscrito, alemão), já que assistiu (e assiste) à coexistência de várias etnias.

Logo, Londres foi uma referência para todas as mudanças no mundo moderno que aconteceram entre o século XIX e a virada do XX, muito antes de ter sido apenas onde T. S. Eliot viveu em sua vida pessoal. Tanto o nível social (idiomas, culturas, textos literários) quanto o epistemológico (próprio e impróprio, sátira e crítica) encontram-se condensados em Londres e esta coexistência permite que fique ainda mais explícita a diferença, longe de criar uma Unidade, ambição que futuramente seria crucial para Eliot.

At the violet hour, when the eyes and back
 Turn upward from the desk, when the human engine waits
 Like a taxi throbbing waiting,
 I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
 Old man with wrinkled female breasts, can see
 At the violet hour, the evening hour that strives
 Homeward, and brings the sailor home from sea,
 The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
 Her stove, and lays out food in tins.
 Out of the window perilously spread
 Her drying combinations touched by the sun's last rays,
 On the divan are piled (at night her bed)
 Stockings, slippers, camisoles, and stays.
 I Tiresias, old man with wrinkled dugs
 Perceived the scene, and foretold the rest—
 I too awaited the expected guest.
 He, the young man carbuncular, arrives,
 A small house agent's clerk, with one bold stare,
 One of the low on whom assurance sits
 As a silk hat on a Bradford millionaire.
 The time is now propitious, as he guesses,
 The meal is ended, she is bored and tired,
 Endeavours to engage her in caresses
 Which still are unproved, if undesired.
 Flushed and decided, he assaults at once;
 Exploring hands encounter no defence;
 His vanity requires no response,
 And makes a welcome of indifference.
 (And I Tiresias have foresuffered all
 Enacted on this same divan or bed;
 I who have sat by Thebes below the wall
 And walked among the lowest of the dead.)

Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit... (p. 152-4)⁴⁹

A cena acima é uma das mais intensas do poema, a respeito da mulher que acaba se tornando indiferente ao abuso sexual que recebe. Diferente de Filomela, que se vinga do estupro e depois se torna rouxinol, a datilógrafa sequer reage, algo que sugere que a situação já se tornou há tempos repetitiva e, por algum motivo, não encontra mais resistência. Como já se observou em “A Game of Chess”, não é a única afetada a personagem feminina: o masculino também contribui para a estatização da ordem vigente. O fato de ele ser considerado insignificante, porém aparentar os modos e a arrogância de um milionário, mostra o quanto ele busca realizar no sexo um projeto correspondente ao fortalecimento de sua própria vaidade, e não simplesmente o prazer da sensação do gozo. Sua vontade de concretizar o ato sexual é tão automatizada quanto a da datilógrafa que se deita e permite que aconteça: o balconista vai até ela, o que demonstra vontade, mas não a espontaneidade de um amante. Por isto, a tradução do “beijo protetor” de Ivan Junqueira (talvez seria mais preciso dizer “paternalista”) parece estar direcionada para o sentido de condescendência, pois ele também é consciente da falta de motivação da datilógrafa. Mesmo assim, ela é necessária como meio para a realização de sua finalidade e, por isso, não abre mão de ter posse sobre ela.

As rimas escolhidas no final de cada verso se agrupam neste percurso do vazio do ato: há uma passagem de *spread/bed, rays/stays* – do conhecimento que a datilógrafa tem do que está para acontecer, como uma expectativa – para *rest/guest, stare/millionaire, guesses/caresses* – o modo como a perspectiva masculina encara a

⁴⁹À 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, Tirésias, 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 ao lar regressa à hora do chá, / Recolhe as sobras do café da manhã, acende / O fogareiro 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, Tirésias, um velho de enrugadas tetas, / Percebo a cena e antevejo o resto. / - Também eu aguardava o esperado convidado. / Chega então um rapaz com marcas de bexiga, / Um insignificante balconista de olhar atrevido, / Um desses tipos à-toa em que a arrogância assenta tão bem / Quanto a cartola na cabeça de um milionário de Bradford. / O momento é agora propício, ele calcula, / O jantar acabou, ela está exausta e entediada. / Ele procura então envolvê-la em suas carícias / Não de todo repelidas, mas tampouco desejadas. / Excitado e resoluto, ele afinal investe. / Mãos aventureiras não encontram resistência; / Sua vaidade dispensa resposta, / E faz da indiferença uma dádiva. (E eu, Tirésias, que já sofrera tudo / O que fora encenado nessa cama ou divã, / Eu, que me sentei ao pé dos muros de Tebas / E caminhei por entre os mortos mais sepultos.) / Ao despedir-se, concede-lhe o rapaz um beijo protetor / E desce a escada escura, tateando o seu caminho . . . (p. 153-5)

situação, negligenciando a vontade feminina no momento da realização sexual para sentir a satisfação do ego – e para *tired/undesired, once/response, defence/indifference, bed/dead* – o fracasso em alcançar o objeto *a*, ou objeto-causa do desejo, pois parece ter se esvaído do objeto uma vez consumado.

Por meio deste recurso, a cena do ato sexual deixa explícita o quanto ela é desagradável e indiferente e, também, segundo Kenner (1969), uma honestidade em formato de denúncia com relação a um mundo de luxúria automatizada, no qual as barreiras entre indivíduos são dissolvidas pela supressão das necessidades humanas, dando lugar à pura gratificação genital. Para Slavoj Žižek (2010), o estupro é uma das formas de contato traumático com o Real, pois, além da agressão física, o estupro contribui para a destruição da própria autoimagem que a vítima (na maioria dos casos, a mulher) tem de si, deixando-a sem consistência simbólica. Contudo, em *The Waste Land*, o sexo imposto diverge da associação que possui na vida real e aparece com uma configuração atípica no texto, isto é, ele não é o encontro com o Real no poema, pois a datilógrafa não demonstra nem reação de desejo, nem de medo; é apenas uma tarefa que a faz ficar satisfeita quando termina. Enquanto para a mulher burguesa de “A Game of Chess” seu corpo é fantasmagórico e, para Lil, um fardo biológico, o da datilógrafa não passa pelo fardo nem do estéril nem do fértil: ela simplesmente existe, despida de qualquer tipo de reação ou sentimento em relação ao que acontece. Enquanto o jovem balconista se distancia do ato, ela se recupera na indiferença e no tédio:

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass:
“Well now that’s done: and I’m glad it’s over.”
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone (p. 154).⁵⁰

É interessante comparar um excerto da estrofe acima com a referência de onde foi retirada. No caso, trata-se do poema setecentista *When lovely woman stoops to folly*, de Oliver Goldsmith:

⁵⁰Ela volta e mira-se por um instante no espelho, / Quase esquecida do amante que se foi; / No cérebro vagueia-lhe um difuso pensamento: / "Bem, já terminou; e muito me alegra sabê-lo." / Quando uma bela mulher se permite um pecadilho / E depois pelo seu quarto ainda passeia, sozinha, / Ela deita as mãos aos cabelos em automático gesto / E põe um disco na vitrola (p. 155).

When lovely woman stoops to folly,
 And finds too late that men betray,
 What charm can sooth her melancholy,
 What art can wash her guilt away?

The only art her guilt to cover,
 To hide her shame from every eye,
 To give repentance to her lover,
 And wring his bosom—is to die (GOLDSMITH, 2005, p. 686).

Pelo que se pode entender dos dois quartetos que compõem o poema de Goldsmith, a solução para a mulher que passa por um sofrimento amoroso, a ponto de tanto a melancolia quanto a culpa não conseguirem a reerguer, é a morte. No poema de T. S. Eliot, a solução para a datilógrafa é ligar uma música no gramofone. Assim, o que a morte simbolizou no triste destino para a mulher setecentista equivale para a mulher moderna ao automatismo. O mecanicismo que caminha para ser o fado da humanidade do século XX tornou-se pior do que a morte, e o gramofone é apenas uma representatividade material disso: todas as pseudo-atividades desenvolvidas até então caminham para isto. As referências ao mundo contemporâneo, na musicalidade, nas alusões e nos elementos que compõem as cenas ganham muito mais espaço do que nas seções anteriores, pois o próprio ato de ligar a música abafa pensamentos e reações em relação ao Real, isto é, o gramofone é uma atitude no plano concreto da fuga do Real. Parece que o trabalho do poeta é precisamente reforçar não só a disjunção no âmbito da forma, mas também da própria possibilidade de existência de vida com traços humanos em um mundo que se esqueceu de todas as lições do passado, ou que não se esforçou para adaptá-las ao presente.

O fato de Tiresias⁵¹ ser o observador da cena da datilógrafa também não foi colocado ao acaso. Ele é a figura que representa todas as inversões aparentemente opostas, tornando-se, no lugar de contraditório, mais sábio. Ele é homem e mulher; consegue unir as visões do todo e do particular; é também espécie de profeta e não representa nenhum nobre ou deus elevado nos mitos nos quais aparece. Ele é a prova

⁵¹ Há dois mitos que se estabeleceram fortemente como a origem do poder de vidência e da comunhão dos sexos em Tiresias. O primeiro, segundo André Cechinel, refere-se a quando Tiresias, ao observar Minerva se banhando e ser pego por ela, tirou-lhe a visão e, após o acesso de fúria, concedeu-lhe, para amenizar a cegueira, o dom de prever acontecimento futuros. O segundo vem de quando Tiresias observa um casal de serpentes se acasalando e golpeia a fêmea. Neste momento, é transformado em mulher. Sete anos depois, ele se depara com a mesma cena e golpeia o macho, a fim de recuperar seus traços masculinos, mas nele permanece sua experiência como mulher, tornando-se sábio. Em conflito posterior com a deusa Hera, esta cega Tiresias e lhe dá o dom da profecia (CECHINEL, 2008).

de que os conflitos eliotianos entre tradição e modernidade vão contra até mesmo ao propósito de dar vida a estes conflitos, que Eliot (poeta, autor e crítico) tanto se propôs a tentar resolver e, vinte anos depois, posicionar-se categórico e moralizante a respeito. Em seu próprio poema, ele escreveu a chave das questões de uma vida inteira: a tensão entre passado e presente não foi feita para ser resolvida, mas para ser mantida e, assim, analisada em suas repercussões a cada geração, prevendo implicações para a vida social e artística. Independentemente de o poeta ter percebido ou não, é assim que *The Waste Land* prossegue: para cada constatação, um esvaziamento; para cada ambiguidade, múltiplas possibilidades que permitem uma fortuna crítica extremamente rica e variada quase um século depois da primeira publicação da obra.

Portanto, independente da centralidade de Tiresias como o personagem mais importante do poema, escrito pelo próprio Eliot em suas notas como aquilo que ele crê ser a substância fundamental de todo o texto, o vaticinador é chave para entender os antagonismos entre forma e conteúdo, gêneros sexuais, antiguidade/clássico e moderno, vida e morte. Afinal, por mais que ele carregue em si os dois sexos, estes não aparecem como a solução da sexualidade na união dos dois traços, mas como um reservatório das tensões do mundo grego que podem ser transportadas para o mundo atual – dentro de si, ele reflete o movimento fundamental de *The Waste Land*, da tentativa de articulação que sempre acaba em abandono: “não se trata aqui de acreditar que Tirésias situa-se em uma posição superior em relação aos outros habitantes da ‘terra desolada’. Antes, o vidente parece mais um sintoma/diagnóstico (um ‘paralém’ do indivíduo) do território por ele ocupado” (CECHINEL, 2007, p. 54):

Tirésias é um ser (a)histórico, ou seja, o corpo mutilado do profeta é transportado historicamente a todo o momento, não só de maneira antilinear, mas de modo a entrecruzar linhas, delinear agenciamentos históricos (...) o cego que pode “ver”, o “homem-mulher”, profeta, dono de uma “vida-morte” em suspensão, pode ser visto como um monumento barroco de constante reatualização, capaz de estabelecer um prognóstico sintomático de um tempo, impossibilitado, porém, de escapar das próprias previsões (*ibidem*, p. 55).

A passagem acima resume a posição de Tiresias e, ao mesmo tempo, como ele se encaixa como reflexo da terra desolada: ele tudo condensa e tudo vê, mas sobre nada pode agir. Ou seja, a falta de emoção do poema não está apenas nos temas, mas nos olhos dos observadores e dos interlocutores, o que equivale a dizer que o poema é

mais do que uma denúncia da falta de ação da modernidade, mas é também seu próprio autorretrato: T. S. Eliot prevê aquilo que ele mesmo, esteticamente, prega. Esta afirmação leva a poder confirmar uma das constatações da pesquisadora de que a fuga do Real é um processo natural, e o encontro com ele, a interseção entre o Imaginário e o Real, não acarreta em efeitos positivos. Pelo contrário, o entrelaçamento entre Imaginário e Real só cria uma dimensão assombrosa do que Lacan intitulava de “lamela”⁵²: esta instância na qual todos os personagens vivem gera uma disjunção inconsciente que os incita à compulsão pela repetição de suas fantasias, esfera da qual não conseguem sair e sem perspectiva de uma intervenção externa. A datilógrafa, passando pelo encontro, também se encontra no momento em que não há mais fantasias para se sustentar e nenhum outro tipo de estrutura para se amparar. Em outras palavras, quem se encontra dentro da esfera da lamela não possui expectativa de saída; e quem dela saiu, não tem expectativa de ter para onde retornar. O universo de aparente pureza do passado não consegue ser restaurado, e o atual é visto como um fardo.

“This music crept by me upon the waters”
 And along the Strand, up Queen Victoria Street.
 O City city, I can sometimes hear
 Beside a public bar in Lower Thames Street,
 The pleasant whining of a mandoline
 And a clatter and a chatter from within
 Where fishmen lounge at noon: where the walls
 Of Magnus Martyr hold
 Inexplicable splendour of Ionian white and gold (p. 154)⁵³.

Esta cena do poema aparenta, a princípio, amenizar o cenário da terra desolada, retratando pescadores que se reúnem em um bar próximo ao rio Tâmsa. Porém, ela não reflete sensações externas às apresentadas até então; apenas mostra a mesma coisa em uma perspectiva diferente. O mundo continua desolado, o que mudou foi o observador, imerso em um ambiente que se preenche por características e alusões populares. Nesta cena, elementos da cultura popular, os quais, até então, despontavam

⁵² Na releitura žižekiana, a lamela é zona de intersecção entre o Imaginário e o Real. É “indivisível, indestrutível e imortal (...) que, depois de cada aniquilação, se reconstitui tropegamente” (ŽIŽEK, 2010, p. 79). Esta região, puramente virtual – como o grande Outro, existe na prática dos indivíduos que a sustentam – é criada pela insistência cega no vazio, algo semelhante ao que Freud denominava “pulsão de morte”.

⁵³ “Esta música ondula junto a mim por sobre as águas” / E ao longo da Strand, Queen Victoria Street acima. / Ó Cidade cidade, às vezes posso ouvir / Em qualquer bar da Lower Thames Street / O álcure lamento de um bandolim / E a algazarra que farfalha em bocas tagarelas / Onde repousam ao meio-dia os pescadores, onde os muros / Da Magnus Martyr empunham / O inexplicável esplendor de um jônico branco e ouro (p. 98).

em alguns momentos, se condensam nas imagens e nas expressões sonoras, ao invocar a presença do bandolim e do barulho das conversas. Chinitz (2009) lembra os leitores que a presença do popular, ou “baixa cultura”, nas obras de T. S. Eliot não são invocadas pelo autor como a inserção de um aspecto antagônico e que, apesar de ter ficado cada vez mais restrita nas últimas obras de Eliot, em suas primeiras criações a cultura popular o influenciava a ponto de ele rejeitar este antagonismo entre os dois modos de expressão, dando preferência a falar em *continuidade*: para o jovem Eliot (CHINITZ, p. 67), a alta cultura é o aperfeiçoamento (*refinement*) da baixa e este é um dos pontos nos quais o autor mais se diferencia dos poetas de sua época.

Assim, é impossível anular a influência e a expressividade do popular em Eliot, inclusive porque isto demonstra como a obtenção do próprio pelo impróprio, descrita por Davidson (2005) e exposta no capítulo introdutório desta Dissertação, está presente. Porém, ele aparece tensionado junto à alta cultura justamente porque cria um ambiente de justaposição com aquilo que deveria ser o refinado, o próprio e, assim como nem a mulher burguesa nem a proletária de “A Game of Chess” sintetizam uma solução sobre a convivência entre o fértil e o estéril, tampouco o fazem o popular com o cânone. Portanto, uma cena como a da estrofe acima é uma das que, em um primeiro olhar, parece trazer “alívio” ao poema, mas não é representativa de mudança ou reviravolta na condução do texto.

The river sweats
 Oil and tar
 The barges drift
 With the turning tide
 Red sails
 Wide
 To leeward, swing on the heavy spar.
 The barges wash
 Drifting logs
 Down Greenwich reach
 Past the Isle of Dogs.
 Weialala leia
 Wallala leialala

Elizabeth and Leicester
 Beating oars
 The stern was formed
 A gilded shell
 Red and gold
 The brisk swell
 Rippled both shores
 Southwest wind
 Carried down stream
 The peal of bells

White towers

Weialala leia

Wallala leialala (p. 154-6)⁵⁴

A mudança de métrica é abrupta nas duas estrofes acima, e o ritmo está muito próximo de canções infantis, reforçado por uma espécie de refrão que se encontra nos dois últimos versos de cada uma. De acordo com Moody (2007, p. 93), “from ‘The river sweats’ that consciousness is dissolved, and reconstituted in direct visual impressions related musically rather than syntactically. That is, sensation and idea become feeling without the interpreting consciousness intervening”⁵⁵. A cena descrita, ao contrário, insere o romance entre a rainha Elizabeth e Leicester⁵⁶ em insinuações sexuais travestidas no ambiente que cerca a barcaça e seus movimentos neste meio. Mesmo em um ambiente que há água, isto é, no momento mais ideal para os personagens de *The Waste Land*, a sordidez está presente. A recorrência da palavra *nothing* no texto (inclusive nas estrofes a seguir) é bastante reveladora de todas as possibilidades que têm a aparência de resolução, para em seguida serem tratadas como corruptíveis, seja no nível social, seja no privado (todos os tipos de realização erótica terminam em fracasso).

A relação entre a musicalidade e a poesia também é herança do Simbolismo francês, principalmente de Baudelaire, segundo Barry Faulk (2009), ao tecer um comentário sobre *Tannhäuser*, de Wagner. De acordo com Faulk, neste comentário Baudelaire deixa claro que vê na peça de Wagner um exemplo de um novo tipo de poesia, “a new, uniquely expressive sort of poetry, linking sounds with mood,

⁵⁴ O rio poreja / Petróleo e alcatrão / As barcaças derivam / Ao sabor das marés / Rubras velas, / Abertas a sotavento, / Drapejam nos pesados mastros. / As barcaças carregam / Toras que derivam rio abaixo / Até o braço de Greenwich / Para além da Ilha dos Cães. / Weialala leia / Wallala leialala / Elizabeth e Leicester / Ao ritmo dos remos / A popa figurava / Uma concha engalanada / Rubra e dourada / A rápida pulsação das águas / Encrespava ambas as margens / O vento sudoeste / Corrente abaixo carregava / O repicar dos sinos / Torres brancas / Weialala leia / Wallala leialala (p. 155-7)

⁵⁵ De *The river sweats* em diante esta consciência é dissolvida, e reconstituída em impressões visuais diretas, relacionadas musicalmente mais do que sintaticamente. Isto é, sensação e ideia se tornam sentimento sem a intervenção interpretativa da consciência (tradução livre).

⁵⁶ O mistério deste relacionamento entre a rainha virgem e o conde de Leicester, Robert Dudley (primo dela), nunca comprovado, tem criado idealizações do romance até os dias de hoje. Porém, por trás de tanto romantismo, trata-se de um relacionamento que contém em si seu obverso obscuro: a morte da esposa de Dudley foi suspeita, o que manchou sua reputação; a rainha adquiriu um edema, que ao conde se atribuiu; e o rapaz que se proclamou filho bastardo entre eles, anos depois, compõem o lado ilícito e escandaloso do relacionamento, o que Eliot parece insinuar nos versos que descrevem a relação.

atmosphere, emotion, colors, even concepts” (p. 28)⁵⁷, o que auxiliou os Simbolistas a traçar novos caminhos para a escrita poética, entrelaçando as ideias de espiritualidade e mistério da natureza do símbolo com a expressão musical, orientada pelas emoções e pela atmosfera que se pretende gerar. Assim, a música e o ritmo não são apenas a expressão deste conteúdo psíquico, mas uma das maneiras como a forma pode apresentar sua relação com o texto. Dito de outra forma, as palavras, análogas a tons musicais, só estabelecem um significado na medida em que elas mesmas são este significado, “with the aim of evoking moods that exceeded mere emotion and blended thought with feeling” (*ibidem*, p. 28)⁵⁸. Pode ser que esta seja uma das razões de haver mais musicalidade nesta seção do que nas outras: a objetividade do estudo das personagens por Tiresias e pelas outras vozes de “The Fire Sermon” não é apenas o modo de relatar a frieza, mas de sê-la; apenas a musicalidade consegue incorporar um pouco de sentimento (ainda que negativo) à seção.

“Trams and dusty trees.
Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe.”

“My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event
He wept. He promised a ‘new start.’
I made no comment. What should I resent?”

“On Margate Sands.
I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing.”

la la (p. 156)⁵⁹

As três estrofes acima representam a fala (ou canção) das ninfas que haviam desaparecido da metrópole londrina, como possível resposta ao que ocorreu para que elas deixassem se levar pela vontade de partida. Novamente, há a promessa masculina

⁵⁷ Um novo, único e expressivo tipo de poesia, ligando sons a temperamento, atmosfera, emoção, cores e até mesmo conceitos (tradução livre).

⁵⁸ (...) com o objetivo de evocar temperamentos que excediam a mera emoção e misturavam pensamento com sentimento (tradução livre).

⁵⁹ "Bondes e árvores cobertos de poeira. / Highbury me criou. Richmond e Kew / Levaram-me à ruína. Perto de Richmond ergui-me nos joelhos / Ao fundo da canoa estreita em que me reclinara." / "Meus pés estão em Moorgate, e meu coração / Debaixo de meus pés. Depois do que fez / Ele chorou. Prometeu 'começar tudo outra vez'. / Nada lhe censurei. De que me iria ressentir?" / "Nas areias de Margate. / Não consigo associar / Nada com nada. / As unhas quebradas de encardidas mãos. / Meu povo humilde povo que não espera / Nada." / la La (p. 157)

(e, pode-se ler em um nível geral, de uma cultura Ocidental) ao recomeço da vida após situações de desgraça que irrompem, mas que a nada levam; mais uma vez, apenas ao “nada”, ao fragmentário (*broken fingernails of dirty hands*) e à podridão sem fim da terra desolada. A quantidade de ruídos de “The Fire Sermon” (*twit, jug, weialala, wallala, la la*) representa a intensificação da incomunicabilidade dos seres humanos e da falta de comunhão de almas encontrada no Imaginário literário ao qual por vezes se alude. Esta impossibilidade de diálogo começa na garota dos jacintos, passa pela personagem pseudo-aristocrata e, aqui, já não pertence a mais ninguém – as vozes mudam muito rápido, nenhuma cena consegue passar ou terminar nada do que parece pretender – e são o que restam do amontoado de indivíduos que não são capazes de nada unificar.

To Carthage then I came

Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest

burning (p. 156)⁶⁰

Aqui, há uma a mistura de dois textos da cultura Ocidental e Oriental que foram de extrema importância para a formação da cada civilização. Este encontro, que tomará prosseguimento na seção cinco, aqui aparece representado pelas *Confissões* de Santo Agostinho (*O Lord thou pluckest me out*) e pelo sermão de Buda (*burning*). A frase retirada de Santo Agostinho está localizada no livro X das *Confissões*, e aparece originalmente desta forma:

Que inumeráveis coisas acrescentaram os homens às tentações da vista com as variadas artes e requintes no vestuário, no calçado, nos utensílios, em outros produtos do mesmo gênero, nas pinturas e esculturas várias que muito ultrapassam o seu uso necessário e equilibrado e o seu piedoso significado, seguindo exteriormente aquilo que criam, abandonando interiormente aquele que os criou, e destruindo em si aquilo que ele os fez. (...) Ora, é daí que os artífices e seguidores destas belezas exteriores deduzem a norma que estabelece o seu valor, mas não a da sua utilização. E esta também lá está, e eles não a vêem de modo a não se afastarem para mais longe, e a guardarem para ti a sua fortaleza, e a não a dissiparem em deliciosas canseiras. Eu, porém, quando exponho e examino isto, também enredo os meus passos naquilo que é belo, mas *tu libertas-me, Senhor, libertas-me* [grifo meu], porque a tua misericórdia está diante dos meus olhos. Na verdade, eu deixo-me prender

⁶⁰ A Cartago então eu vim / Ardendo ardendo ardendo ardendo / Ó Senhor Tu que me arrebatas / Ó Senhor Tu que arrebatas / ardendo (p.157)

miseravelmente *e tu libertas-me* misericordiosamente, umas vezes sem eu sentir, porque a minha queda não tinha sido até ao fundo, outras vezes com dor, porque já estava atolado (AGOSTINHO, 2008, p. 84-5).

Este trecho, assim como praticamente todo o livro de *Confissões*, divaga a respeito da resistência aos excessos materiais aos quais os seres humanos se apegam na vida terrena, como um dos exemplos de fortalecimento da espiritualidade que Santo Agostinho descobriu durante seu processo de conversão ao cristianismo. De maneira similar à da Bíblia, as *Confissões* são consideradas como textos que compõem a fundamentação base do pensamento ocidental. Entrelaçado aos sermões de Buda, cujo conteúdo do referido nesta seção também é a extinção dos excessos terrenos, ambos são a única referência ao autocontrole após o título da seção, pois o conteúdo entre este e os últimos versos é seu anverso.

É possível interpretar que a aparição e a junção dos dois textos representam fontes possíveis nas quais as civilizações poderiam encontrar os princípios que lhes faltam, além de, neste movimento, conterem a acusação da ausência de valores a tudo que foi descrito, sua característica compartilhada. No entanto, como se procurou demonstrar, o que as cenas parecem compartilhar, até em sua maior incoerência e incomunicabilidade, é o fracasso da realização erótica do desejo. Até “A Game of Chess”, foi possível descrever o processo generalizado da fuga do Real; “The Fire Sermon” parece vir para expor alguns dos mecanismos pelos quais ele pode funcionar.

Em linhas gerais, este mecanismo resume-se ao movimento cíclico repetitivo que sustenta a distância suficiente para se evitar o Real, gerada pelo entrelaçamento do Imaginário criado com este Real, que deixa os indivíduos representantes da sociedade tratada por Eliot em um lugar específico, na interseção entre as duas camadas da realidade, intitulado por Lacan como real da lamela: uma sociedade que insiste em algo que não se encontra no Simbólico, que parece nada ter a ver com o Simbólico, como a tentativa de espelhamento do contemporâneo na antiguidade – acaba criando em torno de si esta esfera cuja força é suficiente para recompor-se mesmo após a aproximação da ameaça de um rompimento.

Este espaço que representa a atmosfera potencializada possivelmente pela Primeira Guerra Mundial é o que torna qualquer ação de desprendimento até mesmo patética (como no caso da quase desintegração da mulher na casa aristocrata) e faz com que o leitor perceba a razão pela qual os outros personagens sequer pensam na mudança, preferindo apenas substituir fantasias para persistir neste lugar vazio. Talvez

isto reforce o quanto este poema é resultado de uma curiosidade e, concomitantemente, um repúdio à modernidade: parece que o mundo, além de mais subversivo, se tornou mais plástico à medida que percebeu que a procura pelos princípios unos e universais é vã, mas que nunca foram deixados de lado por T. S. Eliot.

Dentro desta esfera que as sociedades modernas, com seu discurso de expansão, tanto restringiram, elas limitam-se a constantemente recriarem seus objetos *a* (objetos-causa do desejo) em pequenos objetos de desejo menores. A aproximação a eles só cria melancolia e frustração, pois quase de imediato se esvaziam daquilo que os tornava cobiçáveis. Talvez seja este o fator que justifique o fato desta perda repetida encontrar tanto eco na sexualidade, pois esta é marcada “por um antagonismo irreduzível” no qual “o gozo só pode ser obtido contra o pano de fundo de uma perda fundamental (ŽIŽEK, 2010, p. 82). É por isto que, logo no início da explanação do Real, acredita-se que este seja próprio princípio de curvatura e distorção do espaço simbólico. A sociedade moderna, do modo como Eliot a retrata, não só recebe os efeitos do Real que a cerca, mas age e contribui para a interferência deste Real no cotidiano; ela é a geradora da distorção, o que justifica Eliot ter colocado os textos de Santo Agostinho e Buda em “The Fire Sermon”. Há o princípio social atuante na manutenção do trauma histórico, como há também a forma que a sociedade se organiza para incluí-lo, e ela, de acordo com o texto, poderia reconhecê-lo caso se recordassem do que os dois representantes das doutrinas ocidental e oriental pregaram.

Em “Death by Water”, seção quatro de *The Waste Land*, o afogamento do deus da fertilização providencia uma rápida mudança desta seção repleta de fragmentos para o que pode ser interpretado como uma representação iconográfica deste retorno ao tempo original promovido pela busca eliotiana da tradição, que se encontra comprometida. A transição é também um estágio preparatório para o leitor que será levado a ouvir a resposta do trovão para a reconstituição da civilização, mas esta pesquisa pretende levar as indagações deste direcionamento até, para a pesquisadora, a deficiência total de completude e coerência do projeto de T. S. Eliot – vale ressaltar, do modo como é representado artisticamente, independente dos aspectos biográficos que estiveram presentes durante e após a publicação deste poema. No lugar de adicionar-se à lista de trabalhos que procuram decidir se o final de *The Waste Land* pende para a esperança ou o desolamento, e se a resposta do trovão aos enigmas é

Nesta esfera mítica, a morte de Flebas dá-se, literalmente, através da água, o que retoma aspectos do poema sentenciados desde o primeiro verso, *April is the cruellest month*: a morte é o anverso da vida, e não seu extremo oposto; com ela, unem-se todas as outras inversões esvaziadas de contradição: a fertilidade também traz a aniquilação, da mesma forma que o fim também traz um novo começo. A volta ao tempo mítico nesta seção é a volta ao tempo original, no qual, aparentando ser um retorno ao Uno, aqui se analisa como o inescapável múltiplo feito de contrários. Ao mesmo tempo em que é breve e transitória, “Death by Water” é reveladora da influência não apenas do mito na sociedade moderna, como também do moderno ao proporcionar releituras destes mitos. T. S. Eliot, enquanto poeta do século XX que recorreu ao mito para buscar na origem da civilização o que se modificou x, acaba por revelar em *The Waste Land* como todos os séculos contêm, na outra face do avanço, o profundo medo daquilo que parece se distanciar das raízes conforme foram construídas pelas lendas e pelos textos formadores da civilização ocidental.

Jessie L. Weston, em *From Ritual to Romance*, nota que grande parte dos cultos pertencentes ao folclore e aos festivais europeus o símbolo que representa a vegetação é um espírito, portanto, um morto, e o objetivo das cerimônias é de restaurá-lo. A maioria dos rituais e mitos buscados por T. S. Eliot estão ligados à crença de que existe a possibilidade e, também, a busca pela regeneração, como modo de situar a terra desolada, a modernidade repudiada, em um estágio tão transitório quanto a rápida descrição da morte de Flebas, em relação à qual seria possível esperar uma saída – nos termos eliotianos, o negativo para atingir o positivo, a base necessária para impulsionar a transcendência mais profunda do ser. A própria escolha pela inserção do mito em um período histórico fragmentado já é, por si, reveladora de um desejo de dar sentido e significação para o modo como a modernidade estava começando a se instalar. A obra *The Golden Bough*, de James Frazer, que foi leitura importante para Eliot em seus estudos sobre mitos em Harvard, e que está em suas notas do poema como um dos livros mais importantes que estruturam a relação que Eliot tem com o tema, encontra-se comentada por Mircea Eliade em *Mito do Eterno Retorno*:

Os leitores familiarizados com a etnografia e a história das religiões conhecem muito bem a importância de toda uma série de cerimônias periódicas que, por conveniência, podemos agrupar sob dois títulos principais: 1) expulsão anual de demônios, doenças e pecados; 2) rituais dos dias que precedem e se sucedem ao Ano Novo. Naquela parte da obra *The Golden Bough* que tem o título de *The Scapegoat*, Sir James George Frazer

agrupou, à sua maneira, um número suficiente de fatos em duas categorias. (...) num esboço rápido, a cerimônia de expulsão de demônios, doenças e pecados pode ser reduzida aos seguintes elementos: *jejum, abluções e purificações* [grifo meu]; extinção do fogo, aceso novamente durante um ritual, numa segunda parte da cerimônia; expulsão de demônios por meio de barulhos, gritos, golpes (em ambientes fechados), seguidos de sua perseguição pela aldeia, com muita gritaria e algazarra; essa expulsão pode ser praticada sob a forma de ritual que manda embora um animal (tipo "bode expiatório"), ou um homem (tipo Mamúrio Vetúrio), visto como veículo material, através do qual as faltas de toda a comunidade são transportadas para além dos limites do território que ela habita (o bode expiatório era expulso "para o deserto" pelos hebreus e os babilônios) (ELIADE, 1992, p. 58).

Logo, o cunho moralizante na história do Ocidente é uma apropriação feita principalmente pelos dogmas religiosos daquilo que se intitula purificação. Este último, além da remoção dos pecados, é também a remoção do “bode expiatório”: materializa-se algo para simbolizar a expulsão de tudo o que o objeto representa; ele é carregado de sentido para depois ser desterritorializado. O Ano Novo, por exemplo, é uma data que as comunidades estabeleceram sem a mera intenção de deixar o tempo cronológico para trás: o que interessa é abolir os resquícios negativos que a ele o prendem, fazendo com que expurgação seja o sinônimo único de superação. Porém, ressalta Elíade, esta superação periódica (sem ser necessariamente o Ano Novo) ao qual as sociedades se submetem não pode servir como paliativo hipnótico dos defeitos do passado; ao contrário, é comum encontrar nestas celebrações alguns momentos em que são permitidas a orgia, a comilança e outros excessos que seriam condenáveis se fossem praticadas em outros momentos, mas que, em cada uma, encontra sua justificativa no próprio processo de suspensão do tempo – mortos e vivos, jejum e fartura se confundem. O próprio afogamento de Flebas é a pintura da ansiedade do homem em não deixar perder-se aquilo que ele identifica como a profundidade do seu ser, e o tom/ritmo das estrofes só são de calma porque este ato é feito com, apesar de aceitação e resignação.

Portanto, o pecado também é o anverso complementar da expurgação no tempo mítico, o qual suspende temporariamente a necessidade de cronologia. “Death by Water”, também suspendendo o tempo do texto, é em si a amostra mais concreta de que todos os outros discursos só existem por intermédio de seus contrários. É por isso que o projeto de apagamento do negativo do presente pela nostalgia positiva do passado tende a falhar, como a suspensão das atividades dos personagens tem demonstrado. Mesmo no passado a fantasia do presente expurgado e, ao mesmo

tempo, que repetirá os erros para encontrar outro momento mítico, já está prevista nele. Caso contrário, a própria defesa da história, que o poema se desdobra tentando defendê-la, não seria possível; o que passou é sempre uma releitura contemporânea do que é, ao mesmo tempo em que aquilo que é passa constantemente por releituras do que poderia ter sido, ou do que faz sê-lo. Para Žižek, é este o modo como a própria filosofia deveria se posicionar para lidar com as antinomias que cada ramo dela se propõe a tratar:

(...) devemos renunciar a todas as tentativas de reduzir um de seus aspectos ao outro (ou, mais ainda, a encenar um tipo de “síntese dialética” dos opostos). Pelo contrário, é preciso afirmar a antinomia como irreduzível e conceber a questão da crítica radical não como posição determinada e oposta a outra posição, mas como lacuna irreduzível entre as posições – o interstício puramente estrutural entre elas (ŽIŽEK, 2008, p. 178).

O reconhecimento do antagonismo como parte da estrutura ideológica é o maior desafio de *The Waste Land*: ver o interstício estrutural da lacuna é o modo de não trazê-la ao âmbito do juízo de valor, prolongando discussões laudatórias ou pessimistas sobre as organizações modernas. O anverso esvaziado de contradição precisa ser mantido em seu funcionamento de tensão entre o que é inconsciente e o que pode ser imediatamente socializado e historicizado. Em “Death by Water”, a manutenção é feita ao desmistificar a vinda da água como solução absoluta para o problema de sua ausência – já que seu excesso também é perigoso.

3.5 “What the Thunder Said”

After the torchlight red on sweaty faces
 After the frosty silence in the gardens
 After the agony in stony places
 The shouting and the crying
 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 (p. 160)⁶²

⁶² Após a rubra luz do archote sobre suadas faces / Após o gelado silêncio nos jardins / Após a agonia em regiões pedregosas / O clamor e a súplica / Cárcere palácio reverberação / Do trovão primavera sobre longínquas montanhas / Aquele que vivia agora já não vive / E nós que então vivíamos agora agonizamos / Com um pouco de resignação (p. 161).

A cena descrita contém traços da crucificação de Jesus Cristo (*agony in Stony places, the shouting and the crying, he who was living is now dead*), mostrando a angústia dos indivíduos e da própria natureza em resposta à morte do salvador, que depois voltaria na forma de ressurreição. Assim como a menção direta à lenda do Santo Graal voltará a aparecer a seguir, os momentos referidos pelas alusões são de um instante após um grave acontecimento e anterior ao renascimento, ao encontro de algo que transcenderia a negatividade dos ocorridos. Ao mesmo tempo, a chama rubra faz recordar a pedra escarlata e o tom apocalíptico da segunda estrofe de “The Burial of the Dead”, bem como o jardim congelado poderia ser até mesmo o jardim dos jacintos. Apesar de essas associações não serem exatas nem definitivas, as figuras que vão sendo colocadas, além de repetitivas não deixam de ser também ecos – como a repetição de *after*, cujo conteúdo parece condensar todas as outras dezenas de cenas postas em colagem nas outras seções – vindos de todos os lados do poema, ainda que apenas pela semelhança.

Esta também é a seção na qual se menciona a aproximação do trovão, cujos sons começam a ser ouvidos de longe. O sentimento com o qual se espera sua vinda, e daquilo que ele representa, foi traduzido por Ivan Junqueira como “resignação” no lugar da troca literal de termos *patience* – paciência. Apesar de não haver espaço para a discussão da tradução na presente pesquisa, a escolha de Junqueira se aproxima muito da sociedade à espera da transcendência na visão de T. S. Eliot; afinal, além da desesperança diante da terra devastada, a resignação também está de acordo com a abstinência de impulsos terrenos aludida pelos trechos de Santo Agostinho, Buda e da Bíblia – impulsos que, como se procurou demonstrar em “The Fire Sermon”, seriam tão nocivos para a modernidade. Para T. S. Eliot, a resignação é a forma de resistência encontrada para reagir a estes momentos de perdição e, junto com ela, os sinais de chuva que faltaram a todo poema iniciam a despontar à distância. Gordon (1977) também demonstra compartilhar desta ideia quando diz que: “In the lives Eliot invokes – Dante, Christ, Augustine, the grail knight, Ezekiel – there is always a dark period of trial, whether in a desert, a slough of despond, or a hell, followed by initiation, conversion or the divine light itself” (p. 110)⁶³.

⁶³ Nas vidas que Eliot invoca – Dante, Cristo, Agostinho, o cavaleiro do Graal, Ezequiel – há sempre um período de escuridão e julgamento, seja em um deserto, em uma profunda depressão, seja no inferno, seguido pela iniciação, conversão ou pela iluminação divina direta (tradução livre).

Here is no water but only rock
 Rock and no water and the sandy road
 The road winding above among the mountains
 Which are mountains of rock without water
 If there were water we should stop and drink
 Amongst the rock one cannot stop or think
 Sweat is dry and feet are in the sand
 If there were only water amongst the rock
 Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
 Here one can neither stand nor lie nor sit
 There is not even silence in the mountains
 But dry sterile thunder without rain
 There is not even solitude in the mountains
 But red sullen faces sneer and snarl
 From doors of mudcracked houses

If there were water

And no rock
 If there were rock
 And also water
 And water
 A spring
 A pool among the rock
 If there were the sound of water only
 Not the cicada
 And dry grass singing
 But sound of water over a rock
 Where the hermit-thrush sings in the pine trees
 Drip drop drip drop drop drop drop
 But there is no water (p. 160-2)⁶⁴

Enquanto a água não chega, a separação que os indivíduos sentem da presença dela está expressa em sua face desesperadora na estrutura das estrofes, ou melhor, em sua desestruturação. A referência constante à água parece uma forma de tentar realizar o próprio desejo da água na estrutura, enquanto ela não desponta no conteúdo. Ou, pelo viés lacaniano, a impossibilidade de atingir o desejo se revela, no sentido de que quanto mais ele tenta procurar os objetos para neles se realizar (no excesso de palavras referentes à água, *drip drop, sweat, rain, water*) mais ele permanece na mesma distância do sujeito, de modo que as tentativas de aproximar só conseguem rondá-lo, mas nunca o abranger totalmente. O afunilamento da métrica dos versos somado à

⁶⁴ Aqui água não há, 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 / Não a cigarra / Ou a canora relva seca / Mas a canção das águas sobre a rocha / Onde gorjeia o tordo solitário nos pinheiros / Drip drop drip drop drop drop drop / Mas aqui água não há (p. 161-3)

recorrência exaustiva das palavras “rocha”, “água” e o que gira em torno delas, trocando apenas as posições nos versos ao mesmo tempo em que mantêm o sentido, reflete o quanto a sensação da falta da água potencializa a falta de linearidade e de qualquer certeza no discurso do indivíduo, desmentindo, mais uma vez, a teoria romântica de que a expressão dos sentimentos do ser é o que o unifica e o faz íntegro. Aqui, a tentativa de confessar ao leitor o que é a vida estéril em nada dignifica o sofrimento de quem a vive; apenas reforça tudo aquilo que falta, com a persistência da lembrança do barulho da chuva (*Drip drip drip drip drip drip drip*) acompanhando a agonia.

Ao mesmo tempo, o movimento repetitivo em torno da chuva lembra os rituais desempenhados por certas tribos e comunidades para capacitarem, através da existência, a possibilidade da chuva. A “canção das águas” realizada sobre a rocha se torna, assim, o principal objeto de desejo, no lugar dos outros sons da natureza, cantada em uníssono através dos tempos. É como a se a própria resignação pudesse cumprir esta função, unificando as civilizações em um único desejo – o único ato provável quando indivíduos não sabem e não se sentem aptos a alterar o universo.

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
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?

What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal (p. 160)⁶⁵

⁶⁵ Quem é o outro que sempre anda a teu lado? / Quando somo, somos dois apenas, lado a lado, / Mas se ergo os olhos e diviso a branca estrada / Há sempre um outro que a teu lado vaga / A esgueirar-se envolto sob um manto escuro, encapuzado / Não sei se de homem ou de mulher se trata / - Mas quem é esse que te segue do outro lado? / Que som é esse que alto pulsa no espaço / Sussurro de lamentação materna / Que embuçadas hordas são essas que enxameiam / Sobre planícies sem fim, tropeçando nas gretas da terra / Restrita apenas a um raso horizonte arrasado / Que cidade se levanta acima das montanhas / Fendas e emendas e estalos no ar violáceo / Torres cadentes / Jerusalém Atenas Alexandria / Viena Londres / Irreais (p. 163)

A presença de um terceiro, sentida pela voz que se dirige ao leitor, poderia facilmente se relacionar ao grande Outro que está sempre intermediando as relações, caso o ambiente pertencesse à esfera do Simbólico. Porém, na esfera da lamela (intersecção Imaginário-Real), a presença de algo que excede esta esfera – encapuzado, obscuro – pode ser associado à dimensão reificada do Real, quando este vai além de seu princípio de distorção e se torna uma monstruosidade distorcida, atingindo a forma de uma Coisa (má) assustadora para os indivíduos que sentem sua presença. É fundamental não esquecer que os eventos do poema estão dentro na intersecção entre Real e Imaginário, e o quanto a fragmentação, e a sombra daquilo que a permeia, desempenha pressão tanto no âmbito do conteúdo (personagens, espaço, tempo) quanto da forma: estes espaços agem metalinguisticamente: na expansão do poético para além do puro lirismo; na apropriação prosaica também satirizada pela falta de uniformidade e linearidade; pelos desencontros com o conteúdo tratado.

Nada, em nenhum dos dois âmbitos, sobra intacto; tudo o que se propõe a princípio como tal é ridicularizado. Neste sentido, as grandes cidades importantes para a construção da civilização são equiparadas no seu caráter ilusório – Jerusalém, Atenas, Alexandria, Viena e Londres –, lembrando o quanto a palavra *unreal* exerce força para a transcendência eliotiana, sendo ele o lugar corrupto do qual se precisa escapar, o lugar onde os princípios deixados de lado da modernidade, provenientes de escritos históricos e literários ortodoxos, poderiam se realizar.

A woman drew her long black hair out tight
 And fiddled whisper music on those strings
 And bats with baby faces in the violet light
 Whistled, and beat their wings
 And crawled head downward down a blackened wall
 And upside down in air were towers
 Tolling reminiscent bells, that kept the hours
 And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.

In this decayed hole among the mountains
 In the faint moonlight, the grass is singing
 Over the tumbled graves, about the chapel
 There is the empty chapel, only the wind's home.
 It has no windows, and the door swings,
 Dry bones can harm no one.
 Only a cock stood on the rooftree
 Co co rico co co rico
 In a flash of lightning. Then a damp gust
 Bringing rain (p. 162-4)⁶⁶

⁶⁶ A mulher distendeu com firmeza seus longos cabelos negros / E uma ária sussurrante nessas cordas modulou / E morcegos de faces infantis silvaram na luz violeta, / Ruflando suas asas, e rastejaram / De cabeça para baixo

As figuras surrealistas que vão sendo formadas, neste ambiente de resignação, frustração e espera, parecem ser o simultâneo mergulho no inconsciente pelo qual a voz passa, pelo fato de o inconsciente se manifestar ao lado do medo e da intimidação causada por tudo o que foi traçado até agora. As experiências sensoriais abandonam as pessoais e falam por elas mesmas através do ambiente onírico dos morcegos com faces infantis através daquilo que é visto e ouvido, funcionando, ao mesmo tempo, como retrospectiva dos horrores do poema. Segundo Moody (2007, p. 99), “the repeating words, the rhythm that will not stop and yet the wind back upon itself; the images insistent but without context: it is frustration and desolation intensified to feverish and hallucination”⁶⁷.

Na segunda estrofe, este ambiente também desemboca na chegada final à capela onde estaria o Santo Graal na lenda do Fisher King, mas ela é encontrada vazia, abandonada, com ossos secos espalhados que não intimidam a mais ninguém. Todas as civilizações – Viena, Alexandria, Londres... – e as lendas que as sustentam, ao procurar por aquilo que as façam resistir ao tempo, estão apenas fomentando falsas expectativas; é uma busca que tende ao fracasso. O que tem sido tão interpretado como esperança e chegada das palavras-chaves da transcendência, precisa ser desconfiado, e, ao mesmo tempo, este desabamento da expectativa coincide com a tão necessária chegada da chuva. A frustração com o vazio da capela vinda no mesmo instante do esperado início da chuva parece repetir a estrutura da substituição de uma fantasia pela outra, já que, em todo o poema, mal há espaço para o desenvolvimento de uma ideia sem ser substituída pela desistência de tal ou pela mudança de assunto. As últimas linhas do poema fornecem a sustentação da hipótese geral para a pesquisa.

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

na parede enegrecida / E havia no ar torres emborcadas / Tangendo reminiscentes sinos, que outrora repicavam as horas / E agudas vozes emergiam de poços exauridos e cisternas vazias. / Nessa cova arruinada entre as montanhas / Sob um túbio luar, a relva está cantando/ Sobre túmulos caídos, ao redor da capela / É uma capela vazia, onde somente o vento fez seu ninho. / Não há janelas, e as portas rangem e gingham, / Ossos secos a ninguém mais intimidam. / Um galo apenas na cumeeira pousado/ Cocorocó cocorocó / No lampejo de um relâmpago. E uma rajada úmida / Vem depois trazendo a chuva (p. 163-5).

⁶⁷ A repetição das palavras, o ritmo que não possui parada e, contudo, o movimento do vento contra ele mesmo; as imagens insistentes, mas sem contexto: é a frustração e o desolamento intensificados à atmosfera febril e à alucinação (tradução livre).

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

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

Shantih shantih shantih (p. 164-6)⁶⁸

Da mesma maneira que o retorno de Jesus Cristo representa algo intenso para as sociedades tradicionais que se baseiam no Cristianismo, para sua formação coletiva, o surgimento do trovão e seus “ditos” em sânscrito também simbolizam o retorno de uma espécie de discurso divino para a modernidade que tanto se utiliza do ceticismo

⁶⁸ O Ganga submergiu em agonia, e as flácidas folhas / Esperam pela chuva, enquanto nuvens negras / Acima do Himavant muito além se acumulam. / A selva agachou-se, arqueada em silêncio. / Falou então o trovão/ DA / Datta: Que demos nós? / Amigo, o sangue em meu coração se agita / A tremenda ousadia de um momento de entrega / Que um século de prudência jamais revogará / Por isso, e por isso apenas, existimos / E ninguém o encontrará em nossos necrológios / Ou nas memórias tecidas pela aranha caridosa / Ou sob os lacres rompidos do esquálido escrivão / Em nossos quartos vazios / DA / Dayadhvam: ouvi a chave / Girar na porta uma vez e apenas uma vez / Na chave pensamos, cada qual em sua prisão / E quando nela pensamos, nos sabemos prisioneiros / Somente ao cair da noite é que etéreos rumores / Revivem por um instante um alquebrado Coriolano / DA / Damyata: o barco respondeu, / Alegre; à mão afeita à vela e ao remo / O mar estava calmo, teu coração teria respondido, / Alegre, pulsando obediente ao rogo / De mãos dominadoras / 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 / Poi s'ascose nel foco che gli affina / Quando fiam uti chelidon - Ó andorinha andorinha / Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie / Com tais fragmentos foi que escorei minhas ruínas / Pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih (p. 165-7)

como *status* de sofisticação, através da afirmação do desprendimento da demanda metafísica. A aura que envolve a expressão do trovão aparece ligada às condições modernas que têm impossibilitado a realização daquilo que a salvaria – dar, ter compaixão e ter autocontrole. Revelando quais são as palavras e seus obstáculos, uma geração inteira – inclusive elementos antropomorfizados, como *leaves waited for the rain, jungle crouched, boat responded gaily*, exageram o tamanho da representatividade das palavras para “provar” o quanto elas se tornaram demandas em todos os sentidos – poderia se redimir ao reconhecer a falta de valores que têm envolvido suas experiências e escutar as novas “palavras de ordem”. Além disso, a assonância da vogal /u/ (*sunken, jungle, crouched, humped, thunder*) e a aliteração de /m/ e /n/ (além de algumas das palavras anteriores, também ocorre em *Ganga, limp, rain, distant, then*) trazem a carga da manifestação das três palavras em sânscrito, devido à espera tão longa e árdua.

A primeira palavra, *datta*, traduzida por “dar”, é a contrapartida ao egoísmo das sociedades modernas, vista quase como um desafio ao estar ligada a um breve esquecimento do ego, e que não fornece nenhuma glória a quem pratica ou a chance da imortalidade no Simbólico – por isso seria tão difícil, na perspectiva dos comentários da palavra. A segunda, *dayadhvam*, “ter compaixão/misericórdia” vem acompanhada daquilo que a impede no momento presente do texto: cada um possui uma prisão dentro de si, confirmada pelo fato de os sujeitos serem os próprios donos da chave, mas optam por girá-la apenas uma vez, para o cárcere solipsista do sujeito. Também pode sugerir a falta de vontade dos indivíduos em ter misericórdia para com aquele que comete um erro em um relacionamento, seja qual for (romper os laços no lugar de tentar consertá-los). Uma vez dentro deste cerco, quem está dentro nada ouve e nada vê, daquilo que esteja do lado de fora, impossibilitando a compaixão, já que se trata de descer de seu espaço para se pôr no mesmo lugar que o Outro, compreendendo-o. A referência a Coriolanos, personagem principal da peça homônima de Shakespeare – o qual se juntou às forças do inimigo quando os líderes da população romana a eles se opuseram – e seu reavivamento durante a noite também possibilita pensar na união do personagem àqueles que um dia lhe tiveram ódio, em uma tentativa de misericórdia; mas este reavivamento dura apenas até o início do dia, já que o destino de Coriolanos termina em tragédia.

Por último, *damyata* (ter autocontrole), assim como os outros termos, encontra respaldo nas várias situações já mencionadas – alusão a Santo Agostinho,

desequilíbrio da mulher burguesa, a partida das ninfas. Ele é acompanhado de uma cena de equilíbrio e calma, que poderia acontecer caso o coração da humanidade respondesse de bom grado ao convite da natureza à obediência ao comedimento e ao controle dos sentidos. A fábula do discurso do trovão à humanidade se encontra nas Upanixades, escrituras hindus que contêm debates espirituais e filosóficos que servem de base para a religião hinduísta, sendo para esta também a referência onde se encontram as instruções para meditar sobre a vida do modo como é concebida pelo Hinduísmo, a qual, segundo a leitura de Heinrich Zimmer (2003) sobre as Upanixades:

(...) revela uma gradual intensificação na importância dada ao problema da redescoberta e assimilação do Eu. Os diálogos filosóficos dos Upanixades indicam que, durante o oitavo século (a.n.e.), houve uma mudança de orientação dos valores, deslocando o foco de atenção do universo exterior e limites tangíveis do corpo para o universo interior e intangível, levando às suas últimas conclusões lógicas as perigosas implicações desta nova direção. Ao invés de direcionar a mente a estes simbólicos guardiães e modelos da ordem natural, sustentando-os e mantendo-os vigentes por uma contínua seqüência de ritos e meditações, o Homem voltava sua atenção para o íntimo, esforçando-se por conseguir manter-se num estado de crescente autoconsciência pela reflexão profunda, pela auto-análise, pelo controle respiratório e pelas severas disciplinas psicológicas da Ioga (ZIMMER, 2003, p. 23).

Pode parecer estranho que T. S. Eliot tenha buscado as soluções para os problemas sociais modernos na filosofia hindu, após um apanhado de textos tão representativos do Ocidente. Porém, o olhar com o qual se vê o Oriente não se deixa de ser Ocidental; as palavras, como todo em todo o texto, encontram-se dissociadas de seu contexto original, ignorando qualquer aspecto das nações que as têm como parte da doutrina, vendo nelas seu lado sábio, calmo e, até mesmo poetizado pelo autor de *The Waste Land* – o que é possível cogitar hoje com a expansão dos estudos pós-coloniais, especialmente os que se referem aos processos de orientalismo⁶⁹. É como se, operando em uma esfera não-sistematizada, o texto entregasse a impossibilidade de restauração do Ocidente ao Imaginário que se criou dele, e pedisse auxílio na

⁶⁹ Aqui, remete-se ao conceito de Edward Said de que o “orientalismo” seria um “modo de abordar o Oriente eu tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia” (SAID, 2007, P. 27), ou, ainda, “um estilo Ocidental para dominar o Oriente” (*ibidem*, p. 29). Por intermédio da apropriação cultural e pela legitimação do discurso de determinadas instituições hegemônicas, o Oriente se torna uma produção do Ocidente. Assim, é como se o Oriente em *The Waste Land* fizesse parte do Imaginário do poema a serviço da formação do Ocidente. Žižek (2005) observa este fenômeno nos dias de hoje como um “budismo *pop*”, no qual ocorre um “assalto do pensamento ‘asiático’ da Nova Era (...) Uma espécie de ‘budismo ocidental’, se apresenta hoje como remédio contra o estresse da dinâmica capitalista. Ele permitiria que nos desligássemos, que mantivéssemos a paz interior e a serenidade, e funcionaria, na realidade, como um perfeito complemento ideológico”.

sabedoria oriental, congelada no tempo, dissociada de seu próprio desenvolvimento histórico (guerras, problemáticas coletivas, etc.).

A partir daí, da chegada da chuva, do trovão, da água e de tudo o que eles simbolizam, a última estrofe costuma servir de análise para alguns críticos da seguinte forma: afinal, o fim de “What the Thunder Said” e, por conseguinte, de *The Waste Land*, reafirma a esperança da fertilização do Ocidente, de sua reconstrução pelas palavras reveladoras para a humanidade, ou reforça um ambiente desconstruído e desiludido demais, descreditando qualquer perspectiva positiva? Para a presente pesquisadora, o final de *The Waste Land* pretende desconstruir esta visão: ele não é uma resposta à sentença do trovão, mas é a revelação de sua impossibilidade; é o *nada* que centraliza todas as seções. O trovão não revela, pois *Da* é uma onomatopeia transportada para a linguagem humana, que imbuíu as palavras de significado e as colocou no discurso do trovão; e, assim como o trovão nada diz, nada mudou; a única coisa que o poema significa é a sua estrutura fragmentária e, *Da* representa, por um lado, tanto este vazio quanto a incomunicabilidade que o gera. Ou, nas palavras de Brooker & Bentley (1990), o propósito do poema não seria o *meaning*, mas o *being*. No lugar de ter sido iluminado pela resposta do que o levaria à transcendência da corrupção, o sujeito também é tão *nada* quanto as palavras do trovão: ele se reificou e desistiu de protagonizar a própria história. A problemática deste sujeito é análoga à do gênero feminino no poema: ao mesmo tempo em que várias personagens femininas são responsáveis pela salvação – Isolda, por exemplo, que pôde curar Tristão de sua ferida e, depois, ser sua última fonte de regozijo antes da morte – elas não podem concretizar o ato porque os amantes lhes sentenciam, de alguma forma, ao sofrimento eterno – a Sibila que não consegue morrer, Isolda que morre por um erro de Tristão. *The Waste Land* é, assim, um poema que dramatiza impasses. Nesta seção final, o trovão não traz a esperança, traz a confirmação de que o imobilismo ganhou o estatuto de característica intrínseca aos indivíduos no século XX, inclusive quando se comportam coletivamente, algo que continua atual no século XXI.

A análise do poema antecipou este momento observando a composição da última estrofe. Seguindo a ordem dos versos, logo após as palavras do trovão, encontram-se trechos que apontam para as seguintes alusões: a) a lenda do Fisher King (três primeiros versos); b) a canção infantil popular da ponte de Londres (quarto verso); c) o *Purgatório*, da Divina Comédia (quinto verso); d) o poema latino *The Vigil of Venus*, do século II d. C. (primeira metade do sexto verso); e) *Itylus*, poema de

Swinburne (segunda metade do sexto verso); f) o soneto *El Desdichado*, de Gerard de Nerval (sétimo verso); g) a peça de *Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, do século XVI (nono verso); h) *shantih*, palavra dos Upanixades que se traduz como “a paz que ultrapassa o entendimento (décimo primeiro verso). Dez alusões de nações diferentes, momentos diferentes, cânones e não-cânones, em onze versos.

Seria possível destrinchar cada uma das alusões em seu contexto original para depois suspeitar de seu papel no poema, mas isto, no presente momento, passa a ser infrutífero quando se tem em mente o questionamento de limites da alusão, já mencionada no início do texto. Portanto, o final de *The Waste Land* não faria diferença nesta junção de alusões.

Faz-se necessário destacar um dos versos por condensar as informações mais importantes esta análise é o oitavo verso: *these fragments I have shored against my ruins*, como se verá a seguir. Isto é, a atmosfera tensionada entre Imaginário e Real não se suspende pelo fortalecimento e pelo enobrecimento do Imaginário, nem pelo aparente sucesso do movimento de fuga do Real. Se esta foi a opção pela construção da estrutura do poema, tencionada é o modo como este poderá sobreviver, tanto na forma quanto no conteúdo, ao que revela esta última estrofe no poema. No momento de calma, fertilização e todas as outras palavras que apontam para o equilíbrio, há novamente a fragmentação em sua forma mais confusa e completamente impossível de se decodificar, sem almejar significar coisa alguma e recusando-se a dar significado a tudo o que se passou. Menand traduz o processo como “a sequence of gestures whose original meaning is unknown, but which every new text that is added up to it makes a bad guess at”⁷⁰ (2007, p. 90), pois, lembrando o trecho de Žižek sobre as antinomias, as alusões podem levar o leitor a observar o interstício que faz com que inversões sejam partes de um mesmo objeto.

No nível estético, a mensagem que fica é a de que o poético não é nada que precisa ser moralizado para voltar a ter força no século XX, do mesmo modo que teve no XIX. No social, o recado é que o Imaginário não substitui o Simbólico, não pode engolir suas fissuras, pois estas são de pertencimento do Real; portanto, o resgate do cânone, do Cristianismo e de outras pregações de salvação da sociedade não cobrem o que a realidade, de fato, é. Por mais que T. S. Eliot tenha solidificado estes ideais em sua crítica e no âmbito teatral enfatizando e estreitando esta necessidade, as

⁷⁰ (...) uma sequência de gestos cujo sentido original é desconhecido, mas que cada texto que a ela se adiciona faz-lhe um mau palpite (tradução livre).

vanguardas e as contracorrentes menos conservadoras têm dificuldade em olhar para este projeto como factível. Sua própria criação, *The Waste Land*, denuncia a impossibilidade do desejo biográfico, político e estético de seu autor, pois encena diversas maneiras em que o movimento cíclico que se dá em torno de um objeto perdido, erotizando o fracasso sem almejar realizar a travessia da fantasia, pode ganhar forma. Nas palavras de Eric Sigg (2009, p. 193): “*The Waste Land* posits a moral center and a remembered order, but insists that the center is no longer shared and that the order persists only in memory”⁷¹.

O final, além de dramatizar a impossibilidade de realizar o projeto como forma de substituição do encontro com as fissuras que constituem o Real – sendo este projeto o empenho em prosseguir omitindo diversas deficiências históricas das coordenadas Simbólicas – também pode ser relido, ironicamente, como mais um movimento cíclico repetitivo do texto: há uma situação de impasse, o maior de todos os outros – maior do que o do amante da garota dos jacintos, das mulheres condenadas ao estéril e ao fértil, Tiresias e Flebas –, no qual se pergunta o que será resolvido após o discurso do trovão e, mesmo nesta situação que aglomera uma atmosfera tão grandiosa, *nada* persiste. Tomando os versos que retornam à lenda do Fisher King - “*I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me / Shall I at least set my lands in order?*” – a pergunta permanece no ar, tanto quanto na versão de Chrétien de Troyes de *Perceval* não se sabe o que teria sido do rei pescador caso Perceval tivesse lhe feito a pergunta sobre o Santo Graal. A probabilidade de ele ser curado de sua castração seria a mesma da mulher se livrar do fardo da violência sexual, e ambos ficam sem resposta. A disjunção dos versos, a forma do poema que denuncia o imobilismo, acaba por se confundir a este imobilismo e por, enfim, sê-lo. Nas palavras de Harriet Davidson:

At the end of the poem, the desire for order and the surrender to the chaotic desires of life remain in tension. The speaker sits by the sea, turning his back on the "arid plain" (...) Still he asks, "shall I at least set my lands in order?" indicating the continuation of a quest for order and meaning. The lines themselves speak of desintegration and disorder, madness and desire. And the variety of voices (...) indicates a world rich with possibility as well as confusion, with salvation as well as loss (DAVIDSON, 2005, p. 131).⁷²

⁷¹ *The Waste Land* posiciona a moral no centro e relembra a ordem, mas insiste que o centro não é mais compartilhado e que a ordem persiste somente na memória (tradução livre).

⁷² No final do poema, o desejo pela ordem e a rendição aos caóticos desejos da vida permanecem em tensão. A voz que fala se senta próximo ao mar, virando as costas para a “planície árida” (...) Ainda assim, ele pergunta “irei ao menos colocar minhas terras em ordem?”, indicando a continuidade de uma busca pela ordem e pelo significado. Os versos falam por eles mesmos da desintegração e da desordem, da loucura e do desejo. E a

Logo, voltando à coexistência do próprio (tendência ao classicismo e à erudição) e do impróprio (tendência ao desejo e ao caos), é a força desde último que faz com que os dez versos finais do poema rompam todas as barreiras de tempo, espaço e vozes, bem como entre poema, história e cultura. O fracasso na supressão, ou na substituição, deste impulso leva a crer na continuidade da história da civilização por intermédio de tragédias, diversidades e períodos caóticos, como sempre foi e, *shantih* (na tradução literal, “a paz que ultrapassa o entendimento”) é, no lugar de uma síntese daquilo pelo qual se deve lutar, outro desejo que atua lado a lado ao impróprio. Este ponto é uma das formas pelas quais T. S. Eliot foi um visionário, pois sua “previsão” encontra respaldos nas mudanças históricas, econômicas e sociais do século XX e do início do século XXI.

T. S. Eliot, no percurso de sua vida, tomaria com rigidez os aprendizados morais e os aprofunda, transformando-os praticamente em doutrina nos poemas, peças e ensaios críticos posteriores a 1927, mas a dificuldade de um projeto de recuperação da tradição já estava em *The Waste Land*. O poema, atuando na tensão indissolúvel entre antagonismos, tem um conteúdo que pode ser lido no que diz respeito à ideologia. O próximo capítulo vem atualizar duas questões envolvidas por esta constatação: a) a crítica da ideologia por intermédio dos estudos žižekianos; e b) o aspecto visionário em *The Waste Land* quanto ao imobilismo social, de uma forma que, por um caminho diferente do eliotiano, vem se cumprindo como mais uma das cartas proféticas de Madame Sosostri: por meio das deficiências satirizadas do século XXI.

4. O PRESENÇA E O FUNCIONAMENTO DA IDEOLOGIA EM *THE WASTE LAND*

Se a declaração do trovão é a confirmação do imobilismo que se perpetua, é possível sintetizar que, em *The Waste Land*, a denúncia feita ao século XX se torna paulatinamente análoga ao que o próprio poema prega: toda a hipocrisia e perda de emoção reiteradamente vistas se transformam no motivo da desistência de ação. O mecanismo da alusão, empregado em todo o texto, dá suporte à demonstração de como funciona uma falsa atividade que coloca passado a serviço do presente e vice-versa. A alusão, no caso deste poema, cumpre o papel de desviar e, ao mesmo tempo, revelar as ausências em potencial de todo o percurso dos versos, pois, de acordo com Menand (2007), esta figura de linguagem não é tão direta e autoritária quanto a imagem, sendo, por outro lado, um operador de questionamentos de legitimações: ela retira o tradicional de seu nível associativo habitual, trazendo-o para fora deste limite e mostrando os sintomas internos da estrutura da qual ele foi originado.

Assim, a ideologia presente no poema de Thomas Stearns Eliot é, num paradoxo aparente, a mesma que denuncia: ela partilha do espírito da época e de suas falhas sociais, causadas principalmente pelo atomismo dos seres humanos, e que impede o movimento para além da contemplação e das acusações, desembocando em inércia justificada por elementos que representam obstáculos aparentemente intransponíveis (a incomunicabilidade, a destruição dos valores, o afastamento da tradição do modo como foi descrita pelos antigos), pela essência do que é o “mundo novo” e por outras possíveis leituras destes empecilhos que insistem resistindo. O primeiro passo desta Dissertação foi identificar como este movimento é recorrente na forma e no conteúdo na obra *The Waste Land*, em cada uma de suas cinco seções, pois nem sempre ele atua de forma lógica e explícita. Um exemplo disso é a seção de “The Fire Sermon”, em relação à qual procurou-se demonstrar como mesmo na incongruência a ideologia continua atuando – o apelo à musicalidade é a forma de dar emoção a cenas marcadas pela perspectiva que vê a relação de Elizabeth e Leicester como sórdidas, pela indiferença sexual, pelos detritos do cenário urbano e pela partida das ninfas. Tomando como exemplo esta última, tem-se a primeira estrofe da terceira seção:

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.
 By the waters of Lemn 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 (p. 150).

Como já mencionado, a canção referente ao “doce tãmisia” vem do poema spenceriano *Prothalamion*. A forma dele é a de uma canção nupcial, que celebra o casamento das filhas gêmeas do conde de Worcester, Elizabeth e Catherine, e o tom é de celebração e glorificação das noivas. O eu-lírico encontra as ninfas colhendo flores para que possam fazer as coroas para as noivas usarem na cerimônia, enquanto em *The Waste Land* o leitor é avisado da partida delas, sendo *departed* uma palavra que funciona como eufemismo para a morte, e não simplesmente deixar de estar em um lugar. A cena descrita vai entrando em tensão com o ritmo da canção convencional de matrimônio e acaba por gerar um cunho elegíaco que se justapõe ao significado original da obra de Spencer, pois a comemoração se esvazia de significado ao se deparar com um cenário urbano de solidão e podridão geradas pela ação do próprio ser humano, que adquire dimensões espectrais (*but at the back in a cold blast I hear / The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear*). Isto cria, como mencionado na seção 3.3, a dramatização do desconhecido, do novo visto como não-cognoscível, por vezes como irreal. Assim, a novidade do século XX e os elementos da cultura popular também estão presentes em *The Waste Land*, mas são vistos com a mesma ambiguidade que ocorre quando o poema tenta repensar uma tradição que foi corrompida pelo tempo. Em outras palavras, o reconhecimento destes aspectos da modernidade não implica celebração ou aceitação, e faz-se necessário prosseguir analisando por que a postura encontrada em T. S. Eliot é ideológica.

As definições de ideologia, e as consequências que cada uma envolve, foram objeto de estudo de diversos teóricos que se destacaram na linha crítica materialista do século XX. Theodor W. Adorno é um deles, reconhecido pela defesa de que o funcionamento da ideologia se dá pela identificação entre dois objetos, a qual mascara a diferença entre eles por intermédio da concessão a eles de uma falsa equivalência. Em *A Dialética do Esclarecimento*, escrito com Max Horkheimer, “os que sucumbem

à ideologia são exatamente os que ocultam a contradição, em vez de acolhê-la na consciência de sua própria produção” (ADORNO & HORKHEIMER, 1994, p. 147). Tal como ocorre no valor de troca, no qual a igualdade abstrata de valores serve para eliminar a diferença entre os produtos e os processos de produção, a ideologia também seria responsável por criar equações incomensuráveis, reduzindo a alteridade à semelhança. Assim, a identidade criada apaga a contradição, que, como já visto, é a base ineliminável da sociedade.

Já para Lukács (2003), a formação da ideologia se dá menos pelas condições de existência que a representam do que como elas só são vivenciadas em contraposição às condições de outra classe. Desta forma, seu pensamento difere da equivalência abstrata como principal recurso da ideologia, pois destaca a base da ideologia como sendo o antagonismo social. Somente o antagonista poderia resultar na angústia ideológica de existir e funcionar em um contexto específico, o que pode resultar no ato de subjugar a ideologia do outro e em algo muito semelhante ao que Žižek (2003) parece sugerir quando escreve que o Sistema cria seus próprios excessos obscenos, que precisam ser negados enquanto produto do mesmo Sistema e por ele eliminados. A ideologia estaria sempre ligada a alguma forma de legitimação: nenhum estatuto definitivo a constituiria, a não ser o conflito.

Em qualquer uma das propostas de definição, pode-se notar o quanto o discurso ideológico é a base para a instauração de seus mecanismos no âmbito social, seja de falsa igualdade, seja de justificativa para o desejo de dominação. Expandindo este raciocínio, Jürgen Habermas dá um passo à frente quando conceitua ideologia como uma forma de comunicação distorcida pelo poder: ela tem início a partir do momento em que a linguagem começa a ser deturpada pelo poder, provocando impacto interno, isto é, dentro das estruturas do discurso, e externo, na atuação no espaço do Simbólico. Somente uma crítica emancipatória reflexiva pode revelar as incoerências ideológicas, demonstrando também como, de acordo com Habermas (2014), as instituições são responsáveis por instalar a neurose no ser humano, devido à compulsão por regras que elas instituem, sem que muitas vezes se saiba ou se questione o porquê de segui-las.

Estas considerações de Habermas são a porta de entrada para a análise psicanalítica contribuir com a crítica da ideologia. Do mesmo modo que o distanciamento de uma determinada situação leva a emancipar-se da ideologia dominante, a psicanálise desvela os sintomas performativos do discurso, isto é, como

os âmbitos público e privado estão impregnados de ideologia mesmo dentro do ato mais banal. A leitura psicanalítica observa que, além do conteúdo de uma enunciação, todos os gestos, dos mais vazios (feitos para serem recusados) aos performativos, são simbólicos por excelência. Como exemplo, Žižek relata um caso do cotidiano no âmbito de trabalho:

Algo similar ocorre em nossos códigos cotidianos de comportamento. Quando, após ser envolvido numa competição feroz com meu maior amigo por uma promoção no emprego, acabo ganhando, a coisa adequada a fazer é oferecer-me para abrir mão da promoção, de modo que ele a obtenha, e a coisa adequada para ele fazer é rejeitar meu oferecimento - desse modo, talvez, nossa amizade possa ser salva. O que temos aqui é troca simbólica em sua forma mais pura: um gesto feito apenas para ser rejeitado. A mágica da troca simbólica é que, embora no fim estejamos onde estávamos no início, há um ganho nítido para ambas as partes em seu pacto de solidariedade. O problema, é claro, surge: e se a pessoa a quem se faz o oferecimento para ser rejeitado realmente o aceitar? E se, tendo perdido a competição, eu aceitar o oferecimento de meu amigo para no fim obter a promoção, em vez dele? Uma situação como essa é propriamente catastrófica: ela causa a desintegração da aparência (de liberdade) que pertence à ordem social, o que é igual à desintegração da própria substância social, à dissolução do vínculo social (ŽIŽEK, 2010, p. 21).

Como se pode observar, a “catástrofe” de a troca simbólica não acontecer está em um nível além do impasse de ser ou não promovido. Se uma das situações das que aparecem interrogadas acima acontecesse, o vínculo de amizade entre os dois indivíduos, em particular, e entre escolha e liberdade, no geral, é questionado e desintegra tudo aquilo que sucede o gesto que deveria ter sido vazio. O mesmo pode se repetir com o gesto performativo, no qual uma palavra fundadora (“você é meu mestre”, “você é meu amado”) obriga o outro a assumir uma determinada postura que pode, eventualmente, ser incongruente a ele, causando-lhe desintegração do Simbólico no qual ele se reconhecia. Algo muito semelhante ocorre em “A Game of Chess”, quando a mulher da primeira cena interroga o interlocutor:

“What shall I do now? What shall I do?”

“I shall rush out as I am, and walk the street

“With my hair down, so. What shall we do tomorrow?

“What shall we ever do?”

The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four.

And we shall play a game of chess,

Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door (p. 146)

Através do constante questionamento como gesto simbólico, a personagem feminina entrega ao interlocutor o poder de dar as próximas coordenadas que seguem o momento de desespero sentido por ela, enquanto as palavras dele aceitam este gesto e soam praticamente como se fossem de ordem, confirmando a supremacia deste ato sobre a mulher. Portanto, a inserção no contexto e a forma na qual um gesto simbólico acontece demonstram a operação na enunciação, muito mais do que a simples emissão do conteúdo: indicam o vínculo de uma determinada fala ou ação com a situação na qual está sendo emitida, como o poder de silenciamento que a enunciação do interlocutor tem sobre a personagem da mansão burguesa.

Na conclusão do terceiro capítulo desta Dissertação, foi possível observar como o percurso de todo o poema também é capaz de representar a projeção de um gesto simbólico, na medida em que a aparente crítica à inatividade do ser humano vai se transformando na inatividade do poema como um todo, o que o torna um sintoma daquilo que denuncia e um fragmento do cenário que ele mesmo criou. Todas as sensações da primeira seção, ““The Burial of the Dead””, passam a se transformar nas descrições das sensações, principalmente em “The Fire Sermon” e “What the Thunder Said”, ou seja, a inércia acaba se tornando o veículo pelo qual o poema se manifesta, além do conteúdo transmitido. É possível ver esta diferença ao comparar o modo como a voz que conversa com Stetson, na primeira seção, se expressa a respeito da guerra com a forma como ela é descrita na terceira:

There I saw one I knew, and stopped him, crying: “Stetson!
 “You who were with me in the ships at Mylae!
 “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!
 “You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!”
 (...)
 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.
 But at my back from time to time I hear
 The sound of horns and motors, which shall bring
 Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
 O the moon shone bright on Mrs. Porter
 And on her daughter
 They wash their feet in soda water (p. 142-3/150)

O excesso de exclamações e interrogações na primeira estrofe citada representa diretamente a emoção da consciência que fala, com um tom mais energético e desestabilizado, enquanto na estrofe seguida a atenção volta-se para o cenário (corpos, ossos) e para os sons que compõem a descrição. O mesmo acontece com o indivíduo que fala sobre o impasse em sua relação amorosa com a menina dos jacintos, se posto em contraste com a observação objetiva que Tiresias faz do ato sexual entre a datilógrafa e o balconista. As seções do poema vão paulatinamente aderindo à falta de emoção que elas vinham descrevendo por meio de vários recursos nem sempre óbvios, como o caso mencionado da tensão entre musicalidade e tom elegíaco.

Observando estes exemplos de análise, estudar a ideologia parece ter se tornado o estudo de um mapa imaginário de vários modelos sociais discursivos, tendo eles em comum a fragmentação – o fascismo e o socialismo, por exemplo, existem paradoxalmente sob a mesma bandeira de esquerda – e a impossibilidade de realização – pois a quantidade de especializações doutrinárias faz com que os dois modelos citados tenham diversas subdivisões, partidos e/ou propostas. Isto faz com que seja possível ver a ideologia como permeável, fugindo um pouco da crença de Lukács, que a enxergava como onipresente e oni-abrangente. A presente pesquisadora crê que, se assim fosse, não seria provável a existência atual de tantas linhas críticas que se dedicam a interpretar os gestos pelos quais a ideologia se manifesta, já que não seria possível sair de dentro da dominação ideológica para analisá-la com distanciamento. Isto é, onde há um discurso dominante, seria quase impossível haver tantos outros tentando implodir.

Por mais que certos modelos que tentem se definir como pós ou anti-ideológicos, em pouco acabam diferindo dos que já atuam na modernidade e na pós-modernidade. Slavoj Žižek (1996) descreve que isto ocorre tão frequentemente pela ambição da crítica em identificar um *status* representativo de uma determinada sociedade, quando, nas palavras do filósofo, a ideologia nada representa, pois não é externa. Escrito de outra forma, a “tarefa da crítica da ideologia é justamente discernir a necessidade oculta, naquilo que se manifesta como mera contingência” (p. 10). Isto é, para escapar da predominância de um discurso e apontar suas lacunas, é necessário primeiro compreender que ele não é um modo de internalizar forças externas, mas a demanda oculta de uma sociedade inconscientemente que ganha no ambiente externo. Antes de estudar as possibilidades de seu desenvolvimento, é preciso identificar que fator não-sistematizado levou ao surgimento delas. No caso de *The Waste Land*, a

sociedade que ganha representação é caracterizada principalmente pelo fardo, pelo distanciamento do que era antes, algo celebrado por alguns artistas, mas visto por outra perspectiva por T. S. Eliot. São os outros desejos e as outras formas de existência que se manifestam os anos de mil e novecentos que puderam fazer com que um poema como o de Eliot existisse, cuja “necessidade oculta” pode ter sido acolhida pelo autor na forma do resgate da tradição através da criação do Imaginário em seu texto.

Tendo em vista estes fatores, os estudos žižekianos vêm atuando em várias partes do mundo e no Brasil, especialmente após o considerável número de traduções das obras do filósofo esloveno para o país. Para Žižek, faz-se necessário “nomear, dentro de uma ordem social vigente, os elementos que (...) apontam para o caráter antagônico do sistema, e, deste modo, ‘nos alienam’ da evidência de sua identidade estabelecida” (1996, p. 13). Mais do que simplesmente conjecturar uma possível alternativa ao capitalismo, é necessário rever o que aconteceu com as tentativas passadas da esquerda e definir os contornos dos sistemas atuais, repensando nestes por meio do que poderia motivar suas manifestações no Simbólico, não apenas o que representam no meio externo quando ganham certa dimensão. De forma análoga, foi possível observar como no poema eliotiano há o retrato de vários elementos alienantes presentes na organização simbólica da sociedade, desde o papel dos gêneros a como a ausência de desejo contribui para a manutenção das classes e auxilia a conter uma implosão nesta estrutura social, que fica como uma sugestão apenas no âmbito da estética.

No capítulo anterior, em síntese, observou-se que *The Waste Land* trata de situações de inércia do indivíduo do século XX que se sustentam pelo movimento cíclico da fuga do Real, isto é, pela recusa de sair da atmosfera da fantasia, apenas fortalecendo-a pela perspectiva cada vez mais sólida de que não é possível afastar-se deste contexto completamente negativo da modernidade. Este automatismo, cuja gênese está na desistência de reagir, de início, aparenta ser a crítica do texto; não deixando de sê-la, ao mesmo tempo, consegue ser também a evidência deste movimento que impregnou a sociedade dos anos de 1900 e que parece persistir até os dias atuais. Faz-se necessário passar às motivações que podem ter refletido a defesa do imobilismo, e o porquê de isto poder ser associado, neste caso específico, ao conservadorismo.

G. K. Chesterton, filósofo, teólogo e colega pessoal de T. S. Eliot (ou ao menos, de acordo com os registros, tratado sempre com cordialidade por ele), publicou

o livro *Ortodoxia* em 1908, hoje considerado um clássico das obras apologéticas ao Cristianismo. Assim como para T. S. Eliot, o qual seria responsável anos depois pela escrita de *After the Strange Gods*, no qual assume a postura de um idealizador de uma comunidade cristã global, Chesterton também associava em suas obras estes dois termos – ortodoxia e cristandade. O Cristianismo aparenta ser visto por ambos como o elemento que representa uma base sólida para reerguer uma civilização devastada pelos falsos valores, enquanto a ortodoxia seria a conduta na qual este ofício de recuperar os antigos padrões se baseia: uma conduta constituída de equilíbrio, permitindo certas mudanças apenas quando elas trabalham pela manutenção, já que uma mudança radical seria um empecilho para o progresso (este baseado no balanceamento entre leis e condições sociais e políticas). *The Waste Land* parece caminhar nesta mesma direção, especialmente por ser possível notar o percurso traçado pela intertextualidade: independente da variabilidade temática – as personagens femininas, a aridez figurativa, o automatismo humano – os textos que o poema chama para si possuem ensinamentos – textos bíblicos, mitos, as *Confissões* – nos quais as sociedades poderiam se inspirar caso houvesse o despertar para a preservação da cultura (que, até o fim do texto, não ocorre). Nas palavras de Chesterton, “um ideal permanente é tão necessário para o inovador quanto para o conservador” (2007, p. 16); transportando para o poema, subtende-se que o progresso para a terra desolada poderia acontecer pelo intermédio de um ideal fixo e harmônico, que não existe, pois nenhum aspecto apresenta este perfil no percurso da obra. É possível observar a tentativa de fazê-lo pelo intercâmbio entre presente e passado no texto, mas que resulta, como já visto, em algo totalmente diferente: na persistência do “nada”.

Em *Alguém disse totalitarismo?*, Slavoj Žižek tece seu próprio comentário acerca de *The Waste Land*, no momento em que se volta para a reflexão sobre pós-modernidade, isto é, certos atos vistos de alguma forma mais incisiva no passado hoje são relidos como consequências existenciais, às vezes até em casos que não necessariamente suportam este tipo de apreensão, tornando todo tipo de posicionamento subjetivo uma incerteza – pegando exemplos do autor esloveno, a palavra “vício” não tem mais um sentido específico, podendo ser aplicado a comida, sexo e trabalho, e o ato do suicídio deixa de ser um tormento ou uma patologia para se transformar em um ato existencial. O mito também foi afetado por este processo, de acordo com o filósofo, mas, antes de ter chegado a este ponto na pós-modernidade, ele

integrou o momento de descoberta da justaposição fragmentária em obras como de Einsenstein e T. S. Eliot:

O feito de “A terra desolada” foi colocar como “correlato objetivo” do sentimento/atmosfera do declínio universal, isto é, da desintegração do mundo, o crepúsculo da civilização, fragmentos da experiência banal cotidiana da classe média. Esses fragmentos comuns (bate-papos pseudointelectuais, conversas de bar, a impressão de um rio etc.) são “transsubstanciados” de repente na expressão de um mal-estar metafísico em um estado que lembra o *das Man* [impessoal] de Heidegger. Aqui, Eliot é o oposto de Wagner, que contou a história do *Crepúsculo dos deuses* por meio de figuras míticas descomuns: Eliot descobriu que a mesma história pode ser contada de maneira muito mais eficaz por meio de fragmentos da vida cotidiana extremamente comum da burguesia (...) em suma, no modernismo temos fragmentos da vida cotidiana expressando a visão metafísica global, enquanto no pós-modernismo temos figuras descomuns tratadas como fragmentos da vida comum (ŽIŽEK, 2013, p. 26).

Por mais breve que seja este comentário, pode-se inferir que há em Žižek também a impressão de que os fragmentos do poema não levam à transcendência, como costuma alegar a crítica não-materialista, mas a um “mal-estar metafísico” que surge “de repente”. É persistente no texto a sensação de que algo está ausente, dando origem ao que a presente pesquisadora chama de imobilismo sustentado pelo ato cíclico da fuga do Real, o qual se repete em cada consciência que se expressa no poema. “A atitude modernista pragmática”, continua Žižek mais adiante, “é representar um evento cotidiano comum de tal modo que uma narrativa mítica ressoe nele (outro exemplo óbvio, além de *A terra desolada*, é *Ulisses*, de James Joyce” (*ibidem*, p. 30). Logo, é inegável a apresentação das narrativas míticas, históricas e literárias no poema; porém, o que se questiona é o que legitima seu funcionamento, e que carrega a insígnia da prevalência do Ocidente, mesmo quando realiza releituras orientalistas das Upanixades, sendo possível relê-las como um Imaginário incoerente com o Simbólico que ele tenta impregnar. Isto é profundamente significativo na medida em que é uma crítica que se procurou fazer sem deixar de carregar seus próprios aspectos problemáticos. Enquanto critica o pragmatismo e o automatismo, a conduta que o faz tem suas resistências específicas que penderiam para a ortodoxia, isto é, só admitindo mudança (introdução de novas formas e temas não antes permitidos no âmbito poético) quando proporcional à manutenção de um propósito maior.

Isto demonstra o quanto os textos literários não precisam ser declaradamente políticos para transmitirem uma ideologia. Para Badiou (2002), o que um poema tem de mais idiossincrático é o fato de ser em si mesmo uma operação, muito mais do que uma forma de expressão, revelando as (in)consistências da verdade parcial, não-totalizante, a qual ele defende. A visibilidade do artifício que é característica do poema revela tanto as potências da língua quanto o inominável, o intraduzível, ou, pode-se dizer, o Real do texto, não conseguindo prever suas direções infinitas. O enigma da poesia é o que faz com que ela permaneça em mutação constante, sendo o objetivo da teoria apreendê-la em uma determinada extensão, como aqui o faz, mas nunca a respondendo sem que ela se transforme em outra coisa. Desta forma, a ideologia identificada em um texto não é apenas fruto de uma situação histórica, mas é um dos poucos traços discerníveis do inominável ao qual se pode ter acesso.

Isto não está nem um pouco distante de Adorno (2003), em sua *Palestra sobre lírica e sociedade*, ao se propor a identificar como a ideologia atua em um texto:

(...) dizer de grandes obras de arte, que têm sua essência no poder de configuração e apenas por isso são capazes de reconciliação tendencial das contradições fundamentais da existência real, que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao próprio teor de verdade dessas obras, é também falsear o conceito de ideologia. Este não afirma que todo o espírito serve apenas para que alguns homens eventualmente escamoteiem eventuais interesses particulares, fazendo-os passar por universais, mas sim quer desmascarar o espírito determinado a ser falso e, ao mesmo tempo, apreendê-lo conceitualmente em sua necessidade. Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde (ADORNO, 2003, p. 68).

Aqui, Adorno efetua uma distinção entre o fato de uma obra remeter às contradições sociais e tentar organizá-las e ela ser, de fato, ideológica. Acredita-se que esta última pode ser identificada em *The Waste Land* nesta aura fracassada que o poema tenta dar às referências e ao percurso histórico do Ocidente, já que toda vez em que se tenta enobrecer uma cena nada resta a não ser a sordidez, o vazio e a reificação do universo esteticamente recriado por T. S. Eliot. Indo ao encontro da perspectiva adorniana, a riqueza de *The Waste Land* está naquilo que expõe junto ao que a ideologia esconde: a multiplicidade de denúncias do texto acaba por fugir do senso comum do repúdio ao novo mundo, para entregar nas entrelinhas quais são as raízes da própria demanda por este repúdio, e os efeitos disto em uma releitura que opte por seguir esta estrutura camuflada pela superfície.

Como debatido na seção 3.5, o final do poema acaba demonstrando como estas tensões não almejam serem solucionadas ao colocar onze versos que reúnem as mais diversas referências, em tempo e espaço:

I sat upon the shore
 Fishing, with the arid plain behind me
 Shall I at least set my lands in order?
 London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon—O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
 These fragments I have shored against my ruins
 Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
 Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih (p.166).

A repetição da palavra “*shantih*”, por vezes, tem sido lida como uma resposta ou conclusão do poema, mas também é possível que a estrofe represente uma única que ideia que compõe o desfecho, que é a permanência da tensão. Assim sendo, a ideologia vai além da defesa da tradição, pois mesmo esta não aparece sem críticas no poema. Ela está no momento no qual se pode identificar a que propósito todo o texto teceu suas passagens: ao mesmo tempo em que os versos se debatem entre vários momentos no tempo e nos espaços geográficos, este percurso rumo à ausência de conclusão deixa todas as possibilidades em aberto, sem ter um centro marcado para o qual se possa recorrer. Logo, o vazio da resposta esperada foi traçado propositalmente, comunicando que todos os impasses ocorridos até então acabaram resultando no maior de todos, e que é este conjunto de enigmas que compõe as demandas ocultas da sociedade que aparenta ter inspirado T. S. Eliot.

Voltando a Žižek, o filósofo esloveno também identifica o quanto acreditar neste discurso da preservação no combate à decadência humana serve bem ao capitalismo: se a natureza humana tende, em essência, à depravação, esta verdade só pode ser modificada com regulação e censura. A contradição inerente a esta crença conservadora sintetiza o que parece acontecer com *The Waste Land*:

(...), o que os conservadores não percebem é que – para usarmos o hegelês -, ao combater a cultura liberal permissiva e dissoluta, eles combatem a consequência ideológica necessária da economia capitalista desregrada que eles mesmos apoiam de modo cabal e apaixonado: a luta contra o inimigo externo é a luta contra o anverso de sua própria posição (ŽIŽEK, 2008, p. 474).

Em outras palavras, apontar para a sociedade moderna como um conjunto que tende à sordidez sem a mediação da alta cultura, que lhe lembraria dos valores eurocêntricos, é contraditório porque tem a pretensão de eliminar o resultado de uma conduta social, econômica e política produzida pelo elitismo que é pregado. É o que leva o filósofo a sugerir que nenhum fundamentalismo ou anarquismo representa o verdadeiro Inimigo do capitalismo: seu inimigo é seu complemento obscuro; em outras palavras, a luta eliotiana acaba sendo interna àquilo que deseja eliminar, por isso não consegue, até o fim do poema, sair do constante retorno à situação estagnada, sem ação ou resolução. É a Sibila envelhecendo, observando, por mais sábia que possa ser, de nada participa ativamente (assim como Tiresias), sem conseguir morrer ou terminar com o fado que lhe foi dado; é, também, o horror de Kurtz: quanto mais se ataca, mais se percebe que a posição de quem o faz também está impregnada deste horror (o Poder gera seus próprios excessos).

A paralisação do sujeito eliotiano vai muito além do intelectual que se permite refletir demais para tomar ações eficazes, como um Hamlet. O indivíduo retratado por Eliot é, na verdade, a idiossincrasia dos séculos XX e XXI: a História nunca deixou os homens tão frustrados, e tão inativos. “Gerontion”, publicado em 1920, era, a princípio, uma parte integrante de *The Waste Land*, mas, a conselho de Ezra Pound, Eliot publicou-a separadamente. Ainda assim, uma de suas mais citadas passagens expressa a sensação com a qual o ser humano foi deixado uma vez que a História lhe mostrou o horror:

After such knowledge, what forgiveness? Think now
 History has many cunning passages, contrived corridors
 And issues, deceives with whispering ambitions,
 Guides us by vanities. Think now
 She gives when our attention is distracted
 And what she gives, gives with such supple confusions
 That the giving famishes the craving. Gives too late
 What's not believed in, or if still believed,
 In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
 Into weak hands, what's thought can be dispensed with
 Till the refusal propagates a fear. Think
 Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
 Are fathered by our heroism. Virtues
 Are forced upon us by our impudent crimes.
 These tears are shaken from the wrath-bearing tree (ELIOT, 1998, p. 18).⁷³

⁷³ Após tanto saber, que perdão? Suponha agora / Que a história engendra muitos e ardilosos labirintos, estratégicos / Corredores e saídas, que ela seduz com sussurrantes ambições, / Aliciando-nos com vaidades. Suponha agora / Que ela somente algo nos dá enquanto estamos distraídos / E, ao fazê-lo, com tal balbúrdia e controvérsia o oferta / Que a oferenda esfaima o esfomeado. E dá tarde demais / Aquilo em que já não

Ainda que publicado antes de *The Waste Land* e deste desvencilhado, muito do que se transmitiu no último já tentava ser explicado pelo primeiro. Pela falta de confiança para com algo que sussurra e alicia, para depois rejeitar a ponto de nem o medo ser uma reação mais ativa do que a audácia e a ira, começava a frutificar o senso de incapacidade que posteriormente seria melhor elaborado pelas descrições das terras isoladas. Não se trata apenas da passividade; o imobilismo de 1922, e dos dias atuais, aparece sustentado pela *interpassividade*, isto é, pelo conjunto de atividades sociais que não representam absolutamente nada, a não ser um desejo frenético de impedir, pela falsa ação, que algo mude. Em *Como Ler Lacan*, Žižek dedica o segundo capítulo de seu livro à explanação do que seria o sujeito interpassivo:

A contraparte da interação com o objeto (em vez do acompanhamento passivo do espetáculo) é a situação em que o próprio objeto tira de mim minha passividade, priva-me dela, de tal modo que é o objeto que aprecia o espetáculo em vez de mim, poupando-me da obrigação de me divertir (...) Concedo ao Outro o aspecto passivo (gozar) de minha experiência, enquanto posso continuar ativamente empenhado (posso continuar a trabalhar à noite, enquanto o videocassete goza passivamente por mim; posso tomar providências financeiras relativas à fortuna do falecido enquanto as carpideiras pranteiam por mim). Isso nos leva à noção de *falsa atividade*: as pessoas não agem somente para mudar alguma coisa, elas podem também agir para impedir que alguma coisa aconteça, de modo que nada venha a mudar (ŽIŽEK, 2010, p. 34-6).

Desta forma, o fenômeno da interpassividade seria o obverso à interatividade; o objeto aprecia o espetáculo no lugar do sujeito, privando-o da obrigação de sentir. No início do século XX, T. S. Eliot já sintonizava as consciências de seu poema para o que posteriormente só seria intensificado pela ação da tecnologia: a ideia de repetição histórica, de predestinação que transforma a vida em algo que está sempre voltando a algum ponto no passado, colabora para que as falsas atividades desempenhadas ao longo do poema –retornar ao jogo de xadrez, levar a mão automatizada ao gramofone, esperar pelas palavras do trovão como sentenças máximas e, depois, nada decidir – sejam o suficiente para que as vozes e consciências presentes no poema serem desobrigadas de agir, almejando a imobilidade do grande Outro. A ordem Simbólica é

confias, se é que nisto ainda confiavas, / Uma recordação apenas, uma paixão revisitada. E dá cedo demais / A frágeis mãos. O que pensado foi pode ser dispensado / Até que a rejeição faça medrar o medo. Suponha / Que nem medo nem audácia aqui nos salvem. Nosso heroísmo / Apadrinha vícios postiços. Nossos cínicos delitos / Impõem-nos altas virtudes. Estas lágrimas germinam / De uma árvore em que a ira frutifica (ELIOT, 1981, p. 78).

informada das lamúrias justificadas pela frustração da guerra e do novo século, sem que, para isso, haja a necessidade de o indivíduo refletir sobre o Imaginário constituído e sobre a armadilha sem saída na qual ele se encontra (a lamela, interseção Imaginário-Real).

Três anos após a publicação de *The Waste Land*, “The Hollow Men” (*Os Homens Ocos*) aparece pela primeira vez e é um dos últimos poemas da fase de transição de T. S. Eliot. Nele, o leitor encontra algo muito semelhante a “Gerontion” e *The Waste Land*, que poderia ser visto como um epílogo de ambos:

We are the hollow men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!
 Our dried voices, when
 We whisper together
 Are quiet and meaningless
 As wind in dry grass
 Or rats' feet over broken glass
 In our dry cellar

Shape without form, shade without colour,
 Paralysed force, gesture without motion (ELIOT, 2015a, p. 123).⁷⁴

Além de ter em comum com os outros dois poemas mencionados a paralisação e a impotência em almejar uma reação contra aquilo que provoca a inexpressividade dos homens ocos, o final de “The Hollow Men” – *This is how the world ends / This is how the world ends / This is how the world ends / Not with a bang but with a whimper*⁷⁵ (*ibidem*, p. 128) – sintetiza como a descrença em qualquer forma de irrupção contra o mundo da terra desolada e dos homens ocos, junto às tentativas de entender o significado do passado para este momento que descrevia, foi a tese sólida de T. S. Eliot em seus poemas de transição. Ao se comparar este final com o dos *Four Quartets*, parece evidente a mudança de uma certa atitude do eu-lírico com relação à vida, aparecendo mais consciente de uma possível solução e como ela se encontra próxima do Uno e do Universal:

⁷⁴ Nós somos os homens ocos / Os homens empalhados / Uns nos outros amparados / O elmo cheio de nada. Ai de nós! / q Nossas vozes dessecadas, / Quando juntos sussurramos, / São quietas e inexpressas / Como o vento na relva seca / Ou pés de ratos sobre cacos / Em nossa adega evaporada / Fôrma sem forma, sombra sem cor / Força paralisada, gesto sem vigor (ELIOT, 1981, p. 117).

⁷⁵ Assim expira o mundo / Assim expira o mundo / Assim expira o mundo / Não com uma explosão, mas com um suspiro (ELIOT, 1981, p. 120).

We shall not cease from exploration
 And the end of all our exploring
 Will be to arrive where we started
 And know the place for the first time.
 Through the unknown, unremembered gate
 When the last of earth left to discover
 Is that which was the beginning;
 At the source of the longest river
 The voice of the hidden waterfall
 And the children in the apple-tree
 Not known, because not looked for
 But heard, half-heard, in the stillness
 Between two waves of the sea.
 Quick now, here, now, always—
 A condition of complete simplicity
 (Costing not less than everything)
 And all shall be well and
 All manner of thing shall be well
 When the tongues of flames are in-folded
 Into the crowned knot of fire
 And the fire and the rose are one (ELIOT, 2015b, p.25)⁷⁶

As experiências sensoriais deste trecho, principalmente no recurso da imagem, possuem menos carga negativa quando se trata do futuro (*all shall be well*) e a fusão de paradoxos a uma só representação (*and the fire and the rose are one*) representa aquilo que T. S. Eliot intitulou transcendência e eternidade. No lugar de uma sentença, o poeta parece agora transmitir a remissão do caos da modernidade de forma mais incisiva do que as sugestões de *The Waste Land* tentaram alcançar:

The expansiveness of Eliot's vision lies in that one phrase, "the fire and the rose are one," the fire of destruction and the rose of perfection. Maharishi calls such opposites that define duality—life in time—opposing forces on the battlefield of life. Under what conditions could these antithetical poles be understood to be one? Only in Unity Consciousness, the beginning and ending of the long journey, that, for the fully enlightened who perceive all change as an illusion, never takes place. Only in Unity Consciousness are opposites entirely reconciled. In Unity Consciousness eternity is lived and time is redeemed. It is the greatness of Eliot's vision and poetic powers that he could imagine such a state. It is the immensely greater vision of Maharishi to make the possibility of living such a state universally available (FAIRCHILD, 1999, p. 85-6).

⁷⁶ Não cessaremos nunca de explorar / E o fim de toda a nossa exploração / Será chegar ao ponto de partida / E o lugar reconhecer ainda / Como da primeira vez que o vimos. / Pela desconhecida, lembrada porta / Quando o último palmo de terra / Deixado a nós por descobrir / For aquilo que era o princípio. / Nas vertentes do mais longo rio / A voz da cascata escondida / E as crianças na macieira / Não percebidas porque não buscadas / Mas ouvidas, semiouvidas, na quietude / Entre duas ondas do mar. / Depressa agora, aqui, agora, sempre – / Uma condição de absoluta simplicidade / (Cujo custo é nada menos que tudo) / E tudo irá bem e toda / Sorte de coisa irá bem / Quando as línguas de flama estiverem / Enrodilhadas no coroado nó de fogo / E o fogo e a rosa forem um (ELIOT, 1981, 234-5).

A fusão dos opostos leva ao equilíbrio e à estabilidade, de modo que *Four Quartets* traz ao leitor um exemplo mais claro da ortodoxia em Eliot, pois o movimento deste poema almeja a restauração dos valores mencionados na citação de Terry Fairchild: resgate, reconciliação e infinidade da vida. A proximidade do Cristianismo se faz presente no apelo direto à intercessão divina por meio de constatações sobre pecado e amor, mensagens presentes nos principais textos sagrados. Enquanto a identificação da presença dos ideais ortodoxos é mais precisa em *Four Quartets*, em *The Waste Land* a estética inovadora do autor parece dificultar o acesso à camada do poema que já iniciava a pontuar tais aspectos, pois não há uma barreira que segregue completamente o que é revolucionário e o que é conservador. Julgou-se necessário na escrita da análise demonstrar o quanto defesa e denúncia estão em dialética o tempo todo, uma facilmente transformando-se na outra, e, por esta razão, que T. S. Eliot trabalha com inversões que vão se esvaziando de oposição conforme avançam as cinco seções. O efeito final – ideológico e estético – destas inversões é o de fuga do Real lacaniano, o retorno à fantasia que sustenta as atividades descritas em *The Waste Land*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo contemplou alguns aspectos teóricos do materialismo lacaniano, na perspectiva de Slavoj Žižek, para realizar a releitura do poema *The Waste Land*, sendo os principais deles o Imaginário e o Real, duas das três camadas que se entrelaçam e constituem o que comumente se entende por “realidade”. O trabalho tornou possível repensar em alguns conceitos que vêm sendo utilizados pelos críticos até o presente momento, tais como a transcendência, que seria entendido como a passagem do mundo corrupto para a iluminação espiritual atingida no fim do poema, aqui substituída pela expressão denominada fuga do Real, a qual enfatiza o temor pelo contato com o núcleo traumático que poderia fragmentar a lógica da sociedade retratada por T. S. Eliot, que acaba se submetendo ao retorno à ordem inicial das situações. Isto não somente mostra que o movimento entre desistência e tentativa de rompimento é cíclico, como também reforça que o poema termina sem pretender solucionar as tensões expostas, pois são elas que dão vida aos versos e que representam a sociedade da qual T. S. Eliot fazia parte.

Por trás de uma estética revolucionária, existe no texto uma estrutura social problemática que emite mensagens representativas da ideologia que permeia o texto literário. O teor ideológico está nos momentos em que o poema constrói a ideia da sociedade que Eliot se refere, e quais são as demandas ocultas desta sociedade. Ao mesmo tempo em que o poema tenta recuperar estas demandas, ele se depara constantemente com obstáculos que mostram a impossibilidade de realização do que é tomado como necessidade (a busca de valores, o repensar na tradição), e a impotência diante destes impasses acaba servindo justificativa para que as possíveis reações de questionamento permaneçam em sua dimensão espectral, sem serem transformadas em uma mudança efetiva.

Um dos aspectos mais importantes do texto é perceber como ele transmite em sua estrutura aquilo que denuncia no âmbito do conteúdo, o que dá veracidade à alegação de Brooker & Bentley (1990) de que o problema não possui um significado (*meaning*), mas um ser (*being*): ele mesmo é o assunto daquilo que fala. Isto pode ser visto por meio da descentralização temática e ausência de fio narrativo, assim como pelas manifestações da forma, as quais, em um primeiro momento, buscam respostas e, em um segundo momento, ficam marcadas pela incapacidade de transmitir um sentido. Ao mesmo tempo em que permite que uma situação de inércia seja criada, ela

o faz por meio de uma compulsão pela repetição dos temas e dos erros históricos, sem atravessar diretamente a fantasia na qual os eventos da vida pública e da privada se inserem, impedindo o contato – traumático, porém necessário – com o Real.

Logo, os ideais que ficaram tão explícitos após a década de trinta, quando T. S. Eliot escreve *Four Quartets*, já estavam presentes em *The Waste Land*, o que confirma o fato deste último ser caracterizado como parte do conjunto das obras de transição, junto a “Gerontion” e “The Hollow Men”. No meio de tantas relações ambíguas, o tom de *The Waste Land* tende à desesperança e à resignação, para nos anos posteriores se amenizar ao refletir um caminho trilhado poeticamente que se ampara nas ideais ortodoxas e cristãs. De 1930 em diante, o período da escrita eliotiana em que a coexistência dos contrários encontra a estabilidade, e, por este motivo, a escrita de *The Waste Land* foi tão decisiva para a mudança posterior do estilo do poeta.

Outra contribuição fundamental do poema não está apenas em ter sido um porta-voz de um momento histórico, mas na atualidade que ele foi capaz de gerar. Na tentativa de prever o caos da modernidade que se afastava da tradição cultural, suas forças internas e externas acabaram por gerar uma releitura extremamente relevante aos dias de hoje, o que permitiu com que outra coisa fosse prevista no lugar: o imobilismo como a inércia que só consegue existir por um conjunto de falsas ações. Isto traduz completamente o mundo contemporâneo em vários sentidos. Uma das maiores críticas da atualidade está ligada ao quanto as sociedades desenvolveram as mais diversas formas de entrar em contato com o mundo o tempo todo; ao mesmo tempo, nunca houve tanta desinformação. Isto se deve, entre vários fatores, à rapidez com que o ser humano passou a lidar com a vida, o suficiente para que ele não leve em consideração a importância de verificar veracidade do que lê ou ouve. Isto em muito se assemelha ao que foi discutido a respeito de interpassividade: através da abundância de informação, é possível comunicar ao Outro que a tarefa de não se alienar do mundo já foi cumprida, e o sujeito passa a não ter mais elo nenhum com a obrigação, livrando-se dela ao mesmo tempo em que se satisfaz ao imobilizar não só a si mesmo, mas também a este Outro.

Em *The Waste Land*, quanto mais se tenta fazer com que a modernidade repense e se constitua retroativamente, mais vai sendo criada uma erotização intensa do fracasso de cada modo de vida nele exposto – o que faz com que toda a decepção também ocorra quase sempre junto, ou em paralelo, a alguma falha sexual – a garota dos jacintos, as mulheres de “A Game of Chess”, a partida das ninfas. A “presença

permanente” da justificação que o poema acaba criando em torno da necessidade de não sair da fantasia encontra traços importantes no século XXI, na sociedade que torna tão fundamental a importância de que tudo esteja envolvido de um enorme simulacro. A publicação de *The Waste Land*, em 1922, pode ser relida noventa e três anos depois como um texto carregado de sintomas que praticamente previram, à sua maneira, o quanto o ser humano se encarregaria de prender-se à fantasia, vivendo entre aquilo que ele cria sensorialmente no Imaginário e o Real ignorado que, ainda assim, persiste assombrando como um pesadelo. Da mesma forma, enquanto se espera pela eclosão de uma guerra de proporções altamente destruidoras, ela já está acontecendo como espectro do Real nas fissuras do simulacro social – o que separa é a imersão na fantasia, mas há um preço ainda não totalmente revelado por isso.

Este tema que explora a ligação entre *The Waste Land* e esta comunidade interpassiva dos anos dois mil, por ora, permanece enquanto conjectura e poderá ser melhor analisada em estudos futuros. Espera-se, com esta Dissertação, ter contribuído para a fortuna crítica de T. S. Eliot, a qual possui dezenas de trabalhos notáveis, porém ainda está longe de se esgotar, e que, tendo estudado os mecanismos formais pelos quais as construções que giram em torno do falso ocorrem, uma nova perspectiva possa ganhar espaço e auxiliar os estudiosos interessados na obra do poeta. Para tanto, o materialismo lacaniano mostrou-se essencial na diversificação da análise ao fornecer o embasamento necessário para tornar factível a proposição de novas ideias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-90.

ADORNO, T. W. HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

AGOSTINHO, S. *Confissões*: livros VII, X, XI. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato, Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

ANDRADE, G. I. F. de. *O governo provisório de Vichy: A criação do estado fascista francês e a perseguição aos judeus*. *Revista Brasileira de História Militar*. n. 14. p. 36-53. agosto/2014.

BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BERMAN, M. Modernidade ontem, hoje e amanhã. In: *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 15-35.

BLOOM, H. Introduction. In: _____ (Org.). *Bloom's Modern Critical Views: T. S. Eliot*. Infobase Publishing, 2011. p. 1-10.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BROOKER, J. S. BENTLEY J. *Reading The Waste Land: Modernism and the Limits of Interpretation*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1990.

BUSH, R. *T. S. Eliot: A study in character and style*. Oxford University Press, 1984.

CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Vol. III. São Paulo: Leya, 2011.

CECHINEL, A. _____. *O espaço tensionado em The Waste Land*. [Mestrado] 108f. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

_____. *O referente errante: The Waste Land e sua Máquina de Teses*. [Doutorado] 152 f. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

CHINITZ, D. E. A Vast Wasteland? Eliot and popular culture. In: _____ (Org.) *A companion to T. S. Eliot*. Blackwell Publishing Ltd., 2009. p. 66-78.

COMPAGNON, A. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG 2011.

DAVIDSON, H. Improper Desire: Reading the Waste Land. In: MOODY, A. D. (Org.) *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge University Press, 2005.

DOOLITTLE, H. *The Norton Anthology of Poetry*. Edited by Margaret Ferguson, Mary Jo Salter and Jon Stallworthy. Norton & Company, Inc., 2005. p. 1311-1317. P. 121-131

EAGLETON, T. A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ŽIŽEK, S. (org.) *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 179-226.

_____. Estruturalismo e Semiótica. In: *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997a. p. 125-173.

_____. *Ideologia: Uma introdução*. Trad. Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Boitempo, 1997b.

Eclesiastes. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*: Edição Pastoral. Trad. Ivo Storniolo, Eclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus Editora, 1990. p. 869.

ECO, U. Borges e a minha angústia da influência. In: *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 113-127.

ELIADE, M. Ano, Ano Novo, cosmogonia. In: *Mito do Eterno Retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992. p. 65-99.

ELIOT, T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Tradução de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

_____. *Four Quartets*. Disponível em: <<http://www.paikassociates.com/pdf/fourquartets.pdf>>. Acesso em 29/12/2015b.

_____. *Notas para a definição de cultura*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

_____. *Obra Completa, Vol. I – Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

_____. *Poems: 1909 – 1925*. Faber and Faber Limited. Disponível em: <<https://archive.org/details/poems19091925030616mbp>>. Acesso em 29/12/2015a.

_____. Preface to Anabasis. In: *Selected Prose of T.S. Eliot*. Edited by Frank Kermode. Harcourt Inc., 1975. p. 77-8.

_____. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

_____. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Edited by Ronald Schuchard. Harcourt Inc., 1993.

_____. *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*. Dover Publications Inc., 1998.

ELIOT, V. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. New York: Harcourt Brace, 1971.

Ezequiel. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*: Edição Pastoral. Trad. Ivo Storniolo, Eclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus Editora, 1990. p. 1089.

FAIRCHILD, T. *Time, Eternity and Immortality in T. S. Eliot's Four Quartets*. Maharishi University of Management. Fairfield, Iowa: 1999. Disponível em: <https://www.mum.edu/pdf_msvs/v09/fairchild.pdf>. Acesso em 06/01/2016.

FABRETI, A. A. *Traumas e paixões da modernidade: o materialismo lacaniano lê Madame Bovary*. [Mestrado] 120 f. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2013.

FAULK, B. J. T. S. Eliot and the Symbolist City. In: In: CHINITZ, D. E. (Org.) *A companion to T. S. Eliot*. Blackwell Publishing Ltd., 2009. p. 27-39.

FONSECA, A. K. *Collage: a colagem surrealista*. *Revista Educação (UnG)*, v. 4, n. 11. p. 54-64. 2009.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

_____. *T. S. Eliot*. Trad. Elide-lela Valarini. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1998.

GOLDSMITH, O. *The Norton Anthology of Poetry*. Edited by Margaret Ferguson, Mary Jo Salter and Jon Stallworthy. Norton & Company, Inc., 2005. p. 686

GORDON, L. *Eliot's First Years*. Oxford. Oxford University Press, 1977.

HABERMAS, J. *Técnica e ciência como "ideologia"*. Trad. Felipe Gonçalves Silva. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HAMMER, L. *Modernism in Reverse: Hart Crane, Eliot, and Joyce*. ProQuest Information and Learning Company. University of Utah, 2006. Disponível em: <<http://search.proquest.com/openview/250c99ac614f3ad81640fa42aad427fd/1?pq-origsite=gscholar>>. Acesso em: 29/12/2015.

HOBBSAWM, E. *A era dos impérios*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HULME, T. E. Romanticism and Classicism. In: *Romanticism: points of view*. 2nd Edition. Published by Prentice-Hall, Inc. 1974. p. 55-65.

KIRK, R. *A Era de T. S. Eliot: A Imaginação Moral do Século XX*. Trad. Márcia Xavier de Brito. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

KENNER, H. The Waste Land. In: *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. University Paperbacks, 1969. p. 125-156.

LUKÁCS, G. *História e Consciência de Classe*. História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Mateus. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. Trad. Ivo Storniolo, Eclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus Editora, 1990. p. 1261.

MARTZ, L. L. Pound and *The Waste Land*. In: *Many Gods and Many Voices: The Role of the Prophet in English and American Modernism*. University of Missouri Press, 1998. p. 33-43.

MENAND, L. *Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context*. 2nd Edition. Oxford University Press, 2007.

_____. *The Women Come and Go*: The love song of T. S. Eliot. *The New Yorker*. Nova Iorque, 30 de setembro de 2002. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2002/09/30/the-women-come-and-go>>. Acesso em: 29/03/2015.

MOODY, A. D. *Thomas Stearns Eliot: poet*. Oxford University Press, 2007.

PETRÔNIO. *Satíricon*. Trad. Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac-Naify, 2008.

POUND, E. A Retrospect. In: *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1974. p. 3-14.

_____. *The Norton Anthology of Poetry*. Edited by Margaret Ferguson, Mary Jo Salter and Jon Stallworthy. Norton & Company, Inc., 2005. p. 1295-1310.

PRETTI, T. de S. *Do mundo simbólico ao inferno do real, e volta: uma análise de A paixão segundo G. H.* [Mestrado] 102 f. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2013.

SAID, E. *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SANTOS, B. de S. O social e o político na transição pós-moderna. In: *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1994. p. 69-99.

SIGG, E. Being Between Two Lives: Reading *The Waste Land*. In: *The American T. S. Eliot: A Study of Early Writings*. Cambridge University Press, 2009. p. 185-218.

STEAD, C. K. *The new poetic: Yeats to Eliot*. Classic Criticism Series. Continuum, 2005.

SYMONS, A. Introduction. In: *The Symbolist Movement in Literature*. Revised Edition. E. P. Dutton, 1958. p. 56-62.

_____. Laforgue. In: *The Symbolist Movement in Literature*. Revised Edition. E. P. Dutton, 1958. p. 1-5.

WESTON, J. L. The Fisher King. In: *From Ritual to Romance*. Cambridge University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/neu/frr/frr00.htm>>. Acesso em 11/12/2015.p. 107-119.

WEBSTER, J. *The White Devil*. Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <http://s3.amazonaws.com/manybooks_pdf_new/websterjohn12911291512915-8?AWSAccessKeyId=AKIAITZP2AAM27ZGISNQ&Expires=1448323227&Signature=a0WXFZStxDB0CwKMSwhRf7mGWvE%3D>. Acesso em: 23/11/2015.

WILLIAMS, W. C. *The Norton Anthology of Poetry*. Edited by Margaret Ferguson, Mary Jo Salter and Jon Stallworthy. Norton & Company, Inc., 2005. p. 1272-1284.

YEATS, W B. *The Yeats Reader*. Edited by Richard J. Finneran. Scribner, 2002.

ZIMMER, H. *Filosofias da Índia*. Trad. Claudia Giovani Bozza. São Paulo: Palas Athenas, 2003.

ŽIŽEK, S. *A visão em paralaxe*. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

_____. *A fuga para o real*. In: Folha de São Paulo. Caderno MAIS. 8 de abril de 2001. Disponível em: <<http://www.each.usp.br/opuscorpus/PDF/a4p1.pdf>>. Acesso em 28/12/2014.

_____. *Alguém disse totalitarismo?: cinco intervenções no (mau) uso de uma noção*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

_____. *Bem-vindo ao deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. *Capitalistas, sim, mas zen...*. In: Le Monde Diplomatique Brasil. Disponível em: <<http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=1261>>. Acesso em: 23/03/2016.

_____. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Eles não sabem o que fazem: o objeto sublime da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1992a.

_____. *Em defesa das causas perdidas*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

_____. Introdução: O espectro da ideologia. In: _____ (Org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 7-38.

_____. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Massachusetts Institute of Technology, 1992b.

_____, S. *Violência: seis reflexões laterais*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

ZUPANČIČ, A. *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. London, New York: Verso, 2000.