

T. S. ELIOT: NO CENTENÁRIO DO SEU NASCIMENTO *

T. S. Eliot nasce em St. Louis, no Missouri, em 26 de Setembro de 1888. Este americano que se naturaliza cidadão britânico desce de um calvinista de East Coker, no Somerset, que viaja para a América nos fins do século XVII. Se ligarmos a estes dados a informação prestada pela mãe de Eliot a Bertrand Russell de que a família também tinha antepassados franceses e que haveria mesmo um tal William de Eliot que vencera em Hastings¹, ficaremos mais preparados para entender estímulos que propiciaram, neste poeta maior do nosso século, a situação de ponte entre os Estados Unidos e a Inglaterra, alargada às culturas europeia e americana e até às profundezas culturais do Ocidente e do Oriente. Foi aliás esta situação de ponte em grande parte o que me levou, como estudante da Faculdade de Letras de Lisboa, a apresentar dissertação de Licenciatura sobre a poesia de T. S. Eliot, depois de inscrito num Seminário que era oficialmente de Literatura Americana mas em que acabei por ser integrado num grupo cujo orientador era um docente da Cultura e da Literatura Inglesas, o então Assistente Fernando Moser; a própria Instituição parecia reconhecer, pelas hesitações quanto à «colocação» de um trabalho sobre Eliot, que este se encontrava entre duas culturas e reivindicado por ambas, o que ainda hoje leva a que ingleses desaprovem a influência americana que através de Eliot invade a poesia inglesa e que americanos se ressintam do expatriamento do poeta em termos de definição pessoal e de cultura (por exemplo na conversão ao Anglo-Catolicismo, na tomada de posição monárquica e na opção classicista), que o levou a uma visão menos «americana» do que

* Conferência realizada nesta Faculdade em 16 de Dezembro de 1988.

¹ V. ACKROYD, Peter — *T. S. Eliot*, London, Hamish Hamilton, 1984, p. 15.

no início e a uma postura «britânica» que se manifesta no próprio fato e atitudes do «gentleman» inglês.

A importância atribuída pelo poeta aos valores da tradição literária (entendida numa perspectiva supra-nacional e não como estereótipo mas como impulso renovador) e à sua presença na escrita confirmam uma atitude unificadora, de projecto e de processos, que contribuiu para o fortalecimento do meu interesse nas possibilidades da poesia como demanda do real. De facto, foi o poeta que em Eliot me atraiu, mais do que o teórico, o crítico ou o dramaturgo; e foi nos percursos de «awareness», um aprofundamento que esbate diferenças culturais e que permite formações em ponte, que veio a situar-se, para mim, a questão do poder da poesia, numa perspectiva que chegou, em anos recentes, a programas de Literatura Inglesa III em que se tentam diálogos com poesia americana ².

Eliot é, pois, um homem de várias culturas; mas sê-lo como receptor não será, talvez, muito difícil. O eclectismo cultural, afirmando-se nas suas vertentes psicológicas, ideológicas, religiosas, filosóficas ou sócio-políticas, é uma tendência lógica num século em que fronteiras de vária ordem se esbatem pelo desenvolvimento alucinante dos meios de comunicação. Muito mais difícil é ser um artista de várias culturas, por e para várias culturas, porque para isso a voz individual tem que se universalizar como experiência, isto é, tem que manifestar-se como coro. Ora isto, que causou problemas a um D. H. Lawrence, a uma Sylvia Plath, Eliot fê-lo quase, quase sempre, muito bem. A sua poesia traz-nos uma galeria de desenhos psicológicos suficientemente individualizados para se

² Na parte relativa ao século XX, não só Eliot, como Lawrence e Plath, permitem incursões nos dois campos. No que se refere ao século XVII, a relação é mais clara em Anne Bradstreet, mas não se pode esquecer que Donne fala da América em poesia num corpo de mulher, num momento qualitativamente significativo, e que, por outro lado, foi membro da «Virginia Company» e pouco depois membro honorário do seu «Council», tendo além disso dirigido «To the Honourable Company of the Virginian Plantation» um famoso sermão. Pretendeu ainda o lugar de secretário da Companhia (que não lhe foi concedido), sendo no entanto incerto se essa pretensão implicava o desejo de viajar para a colónia. É curioso que, caso Donne tivesse partido para a Virgínia em Junho de 1609, teria naufragado nas Bermudas, precisamente as ilhas que Marvell trata de modo tão sugestivo e sedutor no poema com o mesmo nome. O leitor atento verificará naturalmente que as relações anglo-americanas estabelecidas são quantitativa e qualitativamente diferentes.

distinguiem uns dos outros pelos próprios nomes com que o leitor de hoje os identifica: Prufrock, Sweeney, Gerontion, a prima Nancy, a tia Helena; ou pela profissão que têm: a dactilógrafa e o criado de restaurante, ela sendo possuída na absoluta indiferença e ele a babar-se sobre a sopa do cliente; ou por características físicas: o jovem cheio de carbúnculos, que usa a dactilógrafa como um urinol; ou por situações de convenção: os noivos em lua de mel, no meio dos percevejos e do cheiro a cadela — uma galeria bem definida em traços rápidos e dissemelhantes que estão no entanto ligados por um fundo psíquico comum em que avulta o isolamento, a indiferença, o tédio, o egocentrismo, o desenraizamento, a alienação. Por pouco tratado, e só por isso, destaco o «dandy» de «Hysteria», sofisticadamente desprendido, observador refinadamente irónico mas sempre cansado pelo «spleen»³, tanto que a própria forma não consegue moldar-se em poema, resultando um esboço que corresponde, quer no plano semântico, quer no do arranjo gráfico da matéria verbal, a um estado de espírito desgastado pela falta de objectivos, acentuado pela pose «détachée» e pela ironia que alastra à sensação, aqui arbitrária, esvaziada do seu papel de substituto dos valores perdidos. O enunciador, primeiro sugado e triturado, é depois fixado pelo olhar no sacudir do peito dela, o peito uma coisa que se mexe e por isso prende a atenção, mas incapaz até de conter a carga erótica que lhe estaria fatalmente associada no mundo de Isabel ou dos Stuarts⁴:

As she laughed I was aware of becoming involved in her
laughter and being part of it, until her teeth were only accidental
stars with a talent for squad-drill. I was drawn in by short gasps,
inhaled at each momentary recovery, lost finally in the dark
caverns of her throat, bruised by the ripple of unseen muscles.
An elderly waiter with trembling hands was hurriedly spreading

³ Já nos *Poems Written in Early Youth*, cronologicamente os primeiros, encontramos um poema assim intitulado, indiciando uma das atitudes caracterizantes da «waste land» em sentido lato.

⁴ A atenção paralisada em objectos banais, não requerida pelos aspectos mais importantes do real, é característica da «waste land» em sentido lato. A experiência tratada em *Hysteria* é portanto suficientemente representativa para justificar a inclusão neste trabalho; mas, por outro lado, há aspectos específicos (quer no plano da expressão, quer no do conteúdo) que merecem tratamento detalhado fora do âmbito presente.

a pink and white checked cloth over the rusty green iron table, saying: 'If the lady and gentleman wish to take their tea in the garden, if the lady and gentleman wish to take their tea in the garden...' I decided that if the shaking of her breasts could be stopped, some of the fragments of the afternoon might be collected, and I concentrated my attention with careful subtlety to this end ⁵.

Estamos num mundo de sensações muito pouco sensuais, amortecidas todas, desfasadas do corpo natural porque artificialmente provocadas, sintomaticamente concebidas num «yellow fog» sulfúrico e entorpecente onde nada nasce nunca de modo vital e espontâneo. A vitalidade possível é aqui somente a de um Sweeney, mas neste o sexo jamais é um encontro, só um acto de energia, como noutros casos é um acto de despejo. Tal como no famoso episódio da dactilógrafa, não há nunca sedução, nem um prelúdio, nem a gulosa expectativa que precede os primeiros toques pelo corpo. Estes entrechocam-se casualmente, como máquinas desgovernadas, e prendem-se arbitrariamente uns aos outros por convenções, num jogo de xadrês entrecortado por ausências assassinas:

'My nerves are bad tonight. 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 trinking. Think.'

...

'Are you alive, or not? Is there nothing in your head?' ⁶

O mundo em que «life is death» ⁷ expande-se em todos os estratos sociais, em todas as relações interpessoais, dentro e fora do casamento. A esterilidade alastra por impotência, contracepção ou aborto. Lil é a única mulher fértil de toda a «Waste Land», mesmo considerada em sentido lato ⁸. Mas a fertilidade de Lil, como aliás já

⁵ «Hysteria», *Prufrock and Other Observations*.

⁶ *The Waste Land*, II — «A Game of Chess».

⁷ *Sweeney Agonistes*, «Fragment of an Agon».

⁸ V. LIMA, J. L. — *Morte no Ser e Ser para a Morte na Poesia de T. S. Eliot*, Dissertação de Licenciatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1972.

referi há muitos anos, é uma fertilidade amorfa, qualificada negativamente em «A Game of Chess» em termos que antecipam a formulação culminante de *Sweeney Agonistes*, em que o ritmo sexual não tem modulações, é o da máquina:

Birth, and copulation, and death.
That's all, that's all, that's all, that's all.
Birth, and copulation, and death.

Lil não é mais do que a boneca insuflável americana que se envia agora pelo correio para os solitários e que «tem tudo»; é um objecto de prazer mecânico, que tem que ter os dentes todos quando Albert vier da guerra, ele não menos morto, ansiando pelo «good time» que lhe é insuportável com a desdentada⁹. Lá mais para a frente, no percurso pelos *Collected Poems*, quando Doris diz que não gosta de ovos, nunca gostou de ovos¹⁰, o leitor aprendeu a salvar somente a rapariga dos jacintos¹¹.

Na poesia de T. S. Eliot, estes sentidos de ausência, por tédio, indiferença ou incapacidade acompanham, num outro plano, aquilo a que chamei um dia «a luta com as palavras», aliás aquele em que Eliot é mais inovador, revolucionando a linguagem da poesia a tal ponto, nos seus objectos, no discurso e no léxico, que pôde parecer, pela sua qualidade e adequação ao real, um obstáculo ao surgimento de outros tipos de linguagem poética. Tinha-se criado uma espécie de paradigma inacessível, quer porque o modelo era difícil de seguir, quer porque, e este aspecto é fundamental, esse modelo era muito mais do que um exercício poético; era um verdadeiro desafio à consciência do homem, uma chamada de atenção feita através das expressões e dos conteúdos do vazio.

O plano das estruturas discursivas, caótico na sintaxe, construído na área densíssima do inter-texto e do citacional, executa actos de enunciação desencontrados, mistura tempos e espaços, difunde gritos e murmúrios, choca segmentos frásicos, povoa-se de hesitações, numa sequência de alucinação em cenas desgarradas (comparadas já ao

⁹ V. 2.^a «cena» de «A Game of Chess», *The Waste Land*.

¹⁰ *Sweeney Agonistes*, «Fragment of an Agon».

¹¹ V. passo compreendido entre as citações de *Tristão e Isolda* em *The Waste Land*, I — «The Burial of the Dead».

cinema) onde vozes diluídas em polifonia fazem ecoar anseios, medos, distorções: um coro, um fundo psíquico comum, um inconsciente colectivo, uma massa envolvente, muito antiga no mito mas de novo, intencionalmente, a levedar. O poeta T. S. Eliot, porta-voz de uma geração, traz inflexões que não deixámos de reconhecer porque com ele o eu se expande no plano da própria cultura ocidental. Através de uma estrutura «dramática» e de uma expressão dialógica completamente adequadas às tensões e ambiguidades do tecido em bruto de que todos nós, ainda hoje, fomos moldados, em compressões quase intoleráveis pelo esforço esgotante que exigem do leitor, o «eu» reconhecível foi distanciado em irradiações caleidoscópicas que nalguns passos foram verdadeiramente representativas, quer pelo processo técnico, quer pela atmosfera de inquietação gerada:

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.
 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-duke'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 ¹².

De um trago a tradição literária de Abril virada do avesso ¹³ e também o sentido das outras estações, o desenraizamento psíquico e cultural representado por evocações que ampliam o espaço da con-

¹² Início de *The Waste Land*, I — «The Burial of the Dead».

¹³ Lembremos Chaucer!

fusão política e linguística, um ambiente de receios profundos e paralisia de muitos nascimentos que como uma praga desce sobre a terra estéril. O poder evocativo da alusão, a força sugestiva da elipse, a compressão semântica, a colagem cenográfica, as técnicas multívocas do «objective correlative», a polifonia vocal, são estratégias que, integradas no espaço antropológico da dimensão mítica, expandem até ao infinito o processo do sentido. Já foi dito que o leitor adere ao texto e se inquieta com ele muito antes de o compreender. O impacto é fulminante, primeiro; o efeito intenso, persistente, inesgotável. Na esplendorosa série inglesa *Brideshead Revisited*, adaptada para a televisão do romance de 1945 de Evelyn Waugh, contemporâneo de Eliot, logo no primeiro episódio, que se reporta diegeticamente aos anos vinte, Anthony Blanche, o excêntrico gago do grupo de Sebastian Flyte¹⁴, recita lá de cima da varanda por um megafone adequado à voz remota de Tirésias, o famoso passo da dactilógrafa. Este momento não assinala somente a retumbância provocada pela chegada de *The Waste Land* a Oxford; lembra também como Eliot se tornara, em pouco tempo, porta-voz de uma geração à qual os valores desabavam e em que o sentido da vida se perdia no tumulto interior causado pela falta de esperança e de suporte — o absurdo generalizado dos actos, que a guerra tornara mais prementes e mais ociosos. A esta geração Eliot deu vida para todo o sempre através dos processos de escrita exuberantemente evidenciados em *The Waste Land*, uma técnica moral, como sugere Joaquim Manuel Magalhães¹⁵, por ser ela própria determinadora de sentidos. Mas não podemos esquecer que alguns dos processos utilizados vinham sendo testados há alguns anos, como em «The Love Song of J. Alfred Prufrock», «Preludes», «Rhapsody on a Windy Night», «Gerontion» e outros, e que a matéria verbal vinha já então das zonas psíquicas do tédio, da impotência, da desesperança; da repugnância física da gordura rançosa; do estatismo psico-somático das mãos automáticas e dos olhos parados, que contagiavam tudo, até as crianças:

I could see nothing behind that child's eye¹⁶.

¹⁴ Um dos grupos que o tio do narrador Charles Ryder qualificou de «católicos sodomitas»...

¹⁵ V. MAGALHÃES, Joaquim Manuel — *Dylan Thomas — Consequência da Literatura e do Real na sua Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, p. 71.

¹⁶ «Rhapsody on a Windy Night», *Prufrock and Other Observations*.

Esta ressonância de T. S. Eliot não só na geração de vinte mas no nosso século, deveu-se sobretudo ao processo técnico, uma estratégia que resultou como um espelho do real, um e outro «a heap of broken images»¹⁷; a esse léxico das banalidades e da sordidez; e também aos métodos de «impessoalização» do eu, por amplificação capaz de englobar os outros — tudo a evidenciar um combate corajoso e ousado contra o «poético» naquilo que o havia paralisado como detonador do real: a convenção do sistema, o desgaste da linguagem, as amenidades temáticas, o mundo que alguns críticos situaram na área designada por «poesia georgiana» ou «genteel tradition» e em que chegou a incluir-se D. H. Lawrence, se bem que este pertença a um «campo» que não é o bucólico de ovelhinha ao fundo¹⁸. É precisamente D. H. Lawrence, que não pode ser considerado um «modernista» no sentido em que Eliot ou Pound o foram, que nos traz um momento importante desta luta contra o «poético»:

The essence of poetry with us in this age of stark and unlovely actualities is a stark directness, without a shadow of a lie, or a shadow of deflection anywhere. Everything can go, but this stark, bare, rocky directness of statement, this alone makes poetry, today¹⁹

que Eliot desenvolve assim:

This speaks to me of that at which I have long aimed, in writing poetry; to write poetry which should be essentially poetry, with nothing poetic about it, poetry standing naked in

¹⁷ *The Waste Land*, I — «The Burial of the Dead».

¹⁸ A questão da poesia «georgiana», como paradigma a opor à modernista, não é tão linear quanto este passo poderá eventualmente sugerir. Se é certo que a devastação causada pelos «modernistas» nos processos e nos conteúdos está fora do alcance dos «georgianos», também é certo que nem todos os «georgianos» o foram no sentido em que Robert Graves se lhes referiu em 1927 e que Leavis seria capaz de corroborar. Mas era precisamente neste último sentido que se estava a pensar ao escrever o passo que deu origem a esta nota. Embora a questão não possa ser aqui desenvolvida, gostaria de assinalar que o que parece mais interessante é a ocorrência das duas linguagens, claramente em tensão, no interior do mesmo poema, como acontece nalguns dos *Rhyming Poems* de D. H. Lawrence.

¹⁹ D. H. Lawrence, carta a Catherine Carswell, 11 de Junho de 1916.

its bare bones, or poetry so transparent that in reading it we are intent on what the poem *points at*, and not on the poetry, this seems to me the thing to try for. To get beyond poetry, as Beethoven, in his later works, strove to get *beyond music*. We never succeed, perhaps, but Lawrence's words mean this to me, that they express to me what I think that the forty or fifty original lines that I have written strive towards²⁰.

Destaquei esta posição de Eliot por ser talvez menos conhecida do que aquelas que ficaram gravadas na crítica do século XX, vindas de ensaios tão famosos como *Tradition and the Individual Talent*, *The Metaphysical Poets*, *Hamlet and his Problems* ou outros, e porque ela evidencia a necessidade de renovar a linguagem poética sempre que a poesia se afasta do real ao ponto de não poder descolar-se do estético. É de facto aqui, no espaço desta luta entre a poesia e o poético, que nasce *The Waste Land*, o poema do século, a revolução mais eficaz da escrita do nosso tempo porque aqui o real é mais do que representado; ele parece assumir, no ser do poema, a concreção dos nossos próprios actos, dos nossos próprios ritmos, do nosso quotidiano, dos nossos desencontros. Talvez nunca a des-ilusão tenha sido construída em poesia como aqui, e por isso mesmo a «ilusão do real» é tão aguda, tão presente, o real concrecibilizado nestes fragmentos que o leitor monta e desmonta, como se neles estivesse jogando, julgando, o «puzzle» da sua vida. Leitor que posso ser eu, que podes ser tu, ou ele, ou ela, qualquer um de nós interpelado, em

'You! hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frère!' ²¹

que dilui cada eu na matéria global de que se forma, que lembra a cada eu os fragmentos que assimila, que inscreve cada eu como memória de cultura. Fragmentos sim, mas não esqueçamos, no processo técnico, o alcance do próprio processo. Nunca esqueçamos que é neste mesmo discurso habitado pelo vazio que Eliot constrói, no fim do poema, uma vaga impressionante de compressão que arrasa

²⁰ T. S. Eliot, comunicação intitulada *English Letter Writers*, originalmente sobre Keats e Lawrence, apresentada em New Haven, Connecticut, no Inverno de 1933.

²¹ *The Waste Land*, I — «The Burial of the Dead».

tudo, culturas, experiências, línguas, mas que ao mesmo tempo, precisamente porque arrasa, prepara tudo para um mundo novo. Porque esta vaga tem ao fundo Santo Agostinho frente a Cartago, um incêndio que alastra ao Sermão do Fogo de Buda e ao êxtase do místico e que deixa a selva indiana no silêncio expectante da trovoadá críptica — o Oriente sempre o espaço privilegiado do desejo, o império dos sentidos, capaz ainda de criar na Quarta-Feira da Paixão, que vem depois. Tentemos reter este momento esplendoroso de revolução e densidade na linguagem poética do século XX:

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'ascese 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 ²²

Eliot, aliás como Lawrence, tinha compreendido que o vazio e o corpo são as grandes descobertas do século XX mas, uma vez que o primeiro habitava todos os planos da existência e o segundo se havia mecanizado (concepção também idêntica à de Lawrence), havia que reconvertê-los. Outros não entenderam a mensagem, embora tivessem retido o vazio, o corpo e a linguagem, que pelo menos até aos anos cinquenta foi a mais adequada ao mundo e que se repercutiu até aos anos setenta, julgo eu, com incidências e explorações noutras formas artísticas que também tentaram as suas linguagens do vazio. No presente contexto, com as limitações inerentes, não quero deixar de referir que ainda, ou só, em 1974, aparece a «waste land» do cinema: o filme de Marco Ferreri *La Grande Bouffe* ²³, uma agonia

²² Fim de *The Waste Land*, V — «What the Thunder Said».

²³ Com as devidas distâncias, evidentemente, quer em relação aos processos e ao conteúdo, como em relação ao alcance. Mas independentemente da importância do filme quanto aos aspectos focados, há outros curiosos:

de fermentações gástricas, enfartes e enfartamentos, os «homens ociosos», aqui, morrendo empanturrados, também *Not with a bang but a whimper* ²⁴.

Creio que não interessa tanto, no contexto presente, analisar a evolução das atitudes críticas em relação a este Imperador das Letras Modernas ²⁵, como destacar uma perspectiva psicologista, por vezes de cunho biografista, de leitura da sua obra poética, contrariando a teoria impessoal da poesia que até há relativamente pouco tempo se assumia como a posição ortodoxa. Esta tendência é importante porque, parece-me, se inscreve nas formas de revivalismo actuais e encontra o seu paradigma na explosão da biografia e da autobiografia que conhecem hoje, de novo, sucesso considerável, como no caso de Eliot e de Peter Ackroyd, de 1984 ²⁶, que à minha última passagem por Londres se anunciava e vendia como um «best-seller» até nas estações dos caminhos de ferro... Sinal dos tempos. Os títulos de «My Life» sucedem-se e por eles espreita um sujeito de novo em devir, distanciado das «personae», dos heterónimos, das máscaras, das duplicações e sobreposições, processos afinal de ironia e ambiguidades possíveis numa época de «observadores» ²⁷ menos «dissociados» (?), mais «metafísicos» (?), menos «românticos», mais ligados à tradição e à presença do passado que entrou na História do que interessados em psicologia, que está agora na moda outra vez. Chama-se à nossa época post-estruturalista. A adequação dos rótulos é sempre um pouco discutível mas, independentemente deles, creio que se pode aceitar que, cem anos após o nascimento de T. S. Eliot,

1.º—é aquele em que o espectador mais precisa de saís de frutos; 2.º—contribuiu fortemente para a viragem, que já se estava manifestando há algum tempo, no conceito de beleza feminina propagado pelos «mass media» e pelo mundo da «moda», então ainda um pouco ligado ao manequim-tipo da casa Dior e transformado num modelo mais «suculento» devido ao entusiasmo do público (e dos próprios actores) com o físico da atriz...

²⁴ *The Hollow Men*, V.

²⁵ Kathleen Nott, em *The Emperor's Clothes* (Bloomington, Indiana University Press, 1958), refere outros «Imperadores», além do próprio Eliot.

²⁶ V. nota 1.

²⁷ Recorde-se o título *Prufrock and Other Observations*. Note-se que a atitude de «observador» do eu poético também caracteriza o «modernismo», contra a postura de «sofredor» que tem séculos na tradição literária.

nos encontramos num dos pontos de viragem do século. O revivalismo é patente em várias zonas geográficas, em vários planos da cultura, da religião, da filosofia. Como não podia deixar de ser, as expressões artísticas anteciparam e seguem este processo (as «antenas» de Ezra Pound) e recupera-se um discurso de cariz contrário àquele que o «modernismo» traçou — o confessionalismo recupera terreno por todos os lados e há cada vez mais eus e menos nós. Quem pensaria que se voltaria a falar tanto de Rousseau? Ou que voltaríamos ao cinema para ver «Interiores», ou histórias bem contadas, ou sedutoras aventuras, ou que um Robinson na ilha é de novo um paradigma no nosso imaginário? Londres, Nova Iorque e Paris, as cidades que marcam, lançam-nos em catadupa a música dos anos cinquenta e sessenta, o amor tratado em termos de «Hurt» e «I'm sorry», um «feeling» de baías e luar que recupera os encantamentos do mistério: Dio, come ti amo. O «slogan» publicitário da estação de rádio francesa *Europe 2* é actualmente o seguinte: «Nous passons peut-être en ce moment le slow sur lequel vous vous êtes tant aimés...»

Num plano diferente, e quer queiramos quer não, somos hoje todos, de uma forma ou outra, ecologistas, e ao sê-lo estamos já longe da década de setenta, mas vamos lá atrás buscar os «hippies» e temos Lawrence mais perto. No campo específico da cultura inglesa parece-me sintomática da década de oitenta a insistência no contacto indo-britânico. O romance de E. M. Forster, *A Passage to India*, é de 1924, mas surge no cinema nos oitenta, e na televisão *The Jewel of the Crown* e *Queenie*. Em todos eles o contacto é de fogo, na violência, no erotismo, no mistério. A civilização britânica, na sua relação de domínio com a indiana, foi sujeita a experiências verdadeiramente inquietantes, transgressoras de uma ordem e de uma contenção tradicionais e por isso mesmo reveladoras de fundos psíquicos desconhecidos, quer no eu quer no inconsciente colectivo, aterradores por vezes mas motivo artístico de novos romantismos.

E não deixa de ser natural que o Eliot dos oitenta nos surja, pelo menos em parte, marcado pela diferença — «Rhapsody on a Windy Night», um poema cujo título, sugestivo de romantismo e musicalidade, esconde uma atmosfera de desagregação e sordidez, de títeres e de ranço, por isso mesmo contendo no contraste irónico a expressão do drama, aparece deturpado e reduzido a alguns versos quase inócuos numa melodia belíssima na voz de Barbra Streisand, ela própria, a melodia, criada para *Cats*, um espectáculo musical fulgurante que atingiu milhares de representações em Londres e que,

curiosamente, se baseia no engraçadíssimo *Livro dos Gatos Práticos do Velho Possum*, de 1939²⁸. Estamos no império dos sentidos, e talvez por isso se tenha ido buscar não o Eliot visível que deles talvez tenha desconfiado alguma coisa, mas a sua sombra, que em sensualidade e energia o felino sempre representa...²⁹.

É bem possível que o futuro nos reserve uma insistência maior em textos da beleza melódica de *Ash-Wednesday*³⁰ ou do rigor clássico dos *Quatro Quartetos*, ambos com momentos quase isabelinos de sensorialidade e fluência, exemplos de uma arte poética diferente da anterior. Por enquanto, como sinal dos oitenta, assistimos a tentativas desesperadas para «desimpessoalizar» o poeta, com colagens dos seres da poesia a pessoas da sua vida: a «Lady» do «Portrait» é Adeleine Moffat, Prufrock e Gerontion o próprio Eliot, Marina e a «Rapariga que Chora» são Emily Hale; procura-se, pelos poemas fora, Mary Trevelyan e Jean Verdenal; e a «Lady of silences» «in a white gown», de *Ash-Wednesday*, é Vivienne Haigh-Wood, a primeira mulher de Eliot, enfiada no camisão do hospital³¹... Das várias tentativas de identificação que desde os fins de setenta se vêm fazendo, destaco uma que me parece não só plausível como provável: o diálogo de surdos da primeira cena de «A Game of Chess» tem como base a experiência do próprio Eliot com Vivienne, um casamento à volta do qual se tecem especulações contradizentes mas que os interessados nestas coisas consideram invariavelmente como uma união infeliz, «the horror of being alone with another person». Há vários anos que aponto para esta hipótese, mas sempre com a reserva desta interrogação, que aqui renovo: que interessa isso ao leitor-crítico? — Sejam quais forem as pessoas que possam eventualmente ter sido a massa em bruto que o poeta tomou nas mãos, ela foi moldada no poema em sobreposições e situações que a tornam representativa de um grupo, de uma atitude, de uma forma de vida. Poucos poetas moldaram tão bem «experience into words». Eliot é um poeta que

²⁸ *Old Possum's Book of Practical Cats*. London, Faber and Faber, 1939.

²⁹ «Rhapsody on a Windy Night» (*Prufrock and Other Observations*) é um poema aproveitado para a opereta *Cats* por aí também existir um gato (que «devora um pedaço de manteiga rançosa»).

³⁰ Agora vêm os leopardos...

³¹ V. o artigo de KENNER, Hugh — *Old Possum's Postbag*, in «The New York Times Book Review», October, 1988, 16.

fala como coro. E as biografias ³² e as cartas ³³, agora avidamente folheadas na busca dos fantasmas, poderão ser, no seu verdadeiro plano, uma leitura interessante, mas há que evitar que ele interfira com a crítica literária ao ponto de transformar ambiguidades em «umbiguidades» — estaríamos a reduzir de modo fatal as várias dimensões plurissignificativas da poesia de Eliot e com isso a limitar drasticamente as possibilidades de fascínio que se oferecem ao leitor. Dou um exemplo: no belíssimo conjunto de movimentos de que se constrói o poema *Ash-Wednesday*, um dos aspectos mais interessantes, quer visto no espaço hermético do poema, quer ampliado pela leitura intertextual restrita, é a metamorfose da «Lady» em «Our Lady». Aqui se evidencia mais uma vez na poesia de Eliot que o percurso para a vida com sentido passa pela mulher, uma espécie de mediadora entre o eu e o Transcendente que na literatura encontrou Beatrice e Gretchen como exemplos particularmente significativos. Ora se esta figura, uma ocorrência mais elaborada da «rapariga dos jacintos», for assimilada a Vivienne no camisão do hospital ³⁴, reduz-se à dimensão de uma fatia de mulher, incapaz de chamar o homem à sua transcensão, degrau a degrau na escada, como dificilmente concentrará em si o desejo, que constitui o último obstáculo na subida ³⁵ e que leva o homem a parar e a olhar para trás, inebriado pela lembrança erótica que Eliot tão sedutoramente envolve em cheiros e sons de Primavera ³⁶. O camisão do hospital evoca o cheiro a éter, um anestésico dos próprios sentidos ³⁷, e não se vislumbra que esse cheiro tivesse funcionado para o poeta como uma espécie de afrodisíaco...

Se é certo que o percurso do poeta T. S. Eliot também é de reconhecimento da própria identidade, o que o leva no fim aos sítios que intitulam cada um dos *Quatro Quartetos*, não poderá dizer-se que essa rota se confina à corrente genealógica do sangue

³² Além da obra de Peter Ackroyd, já mencionada, poderão referir-se os trabalhos de GORDON, Lyndall — *Eliot's Early Years* (1977) e *Eliot's New Life* (1988).

³³ ELIOT, Valerie (ed.) — *The Letters of T. S. Eliot, Vol. I — 1898-1922*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

³⁴ Esta hipótese parece-me cronologicamente improvável.

³⁵ É interessante o confronto, nos planos técnico e semântico, com alguns poemas dos «metafísicos» de temática semelhante.

³⁶ V. *Ash-Wednesday*, III.

³⁷ Cf. «The Love Song of J. Alfred Prufrock», v. 3.

porque se inscreve, mais uma vez, numa aflição coral marcada em História mas com fronteiras espaço-temporais difusas, em demanda de um «Paraíso Perdido» em que por vezes, sintomaticamente, as rosas são crianças. A biografia, portanto, não passa de uma área de maior ou menor interesse, consoante os casos, em que o leitor-crítico clarividente, se entender explorá-la, buscará os esboços em que o eu infinitamente se desdobra, em metamorfoses que vezes sem conta se coloram, descoloram e voltam a colorir, como os dias ou mar, os que estão fora e os que estão dentro de nós ³⁸.

Na selva da crítica literária a tendência que me parece mais frutificante não é esta, mas sim um novo pragmatismo que avança em vários planos da cultura e da civilização e que, numa generalização tão perigosa como qualquer outra, quererá dizer que as pessoas se cansaram de ideologias e de teorias quando umas e outras se construíram predominantemente das certezas da abstracção. Na política as ideologias são cada vez mais desprezadas; na crítica literária escrevem-se livros «Contra a Teoria» ³⁹. As atitudes finais não são tão excessivas quanto os títulos indicam mas, mesmo assim, umas e outros são indícios seguros de que muita coisa mudou, o que por um lado é bom porque os poemas, como diz W. K. Wimsatt, embora não sejam pessoas, certamente se assemelham suficientemente a elas ⁴⁰ para suscitarem inquietação e um tipo de «awareness» que jamais caberá no âmbito das ciências exactas porque, muito simplesmente, eles se geram na «insustentável leveza do ser».

Quanto a Eliot, sabemos o que foi e o que é. E o que virá a ser? — Na poesia e na crítica a sua evolução foi de sentido progressivamente moralizante, o que agora está mais na moda do que esteve mas que, por definição demasiada dos contornos, limitou

³⁸ Quem poderá fixar a onda no seu incessante movimento? Quem é capaz de prever o rasto da ressaca? Quem não reconhece na espuma a morte de uma onda que a outra se assimila, nova sempre, fénix do mar...

³⁹ MITCHELL, W. J. T. (ed.) — *Against Theory — Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985.

⁴⁰ V. WIMSATT, W. K. — *What to say about a poem*, in «Hateful Contraries: Studies in Literature and Criticism», Lexington, University of Kentucky Press, 1965.

algumas vezes o efeito de «awareness», sobretudo se tivermos em conta como polo comparativo o poder tremendo de *The Waste Land*. Se *Ash-Wednesday* trouxe uma sensorialidade inesperada pelo próprio tratamento do verso — melódico, envolvente e de uma beleza rítmica antiga, creio que o mais duradouro em termos de cânone do gosto literário virá a ser *Four Quartets*, um conjunto de grande rigor pela consistência temática e estrutural (a expressão moldando-se adequadamente às transformações do sentido) — um equilíbrio majestoso, um ritmo propício a uma reflexão profunda sobre o tempo e as palavras, no fundo a experiência da vida quer no que tem de limitado e finito, quer no que transporta de misterioso e transcendível:

Time past and time future
 Allow but a little consciousness.
 To be conscious is not to be in time
 But only in time can the moment in the rose-garden,
 The moment in the arbour where the rain beat,
 The moment in the draughty church at smokefall
 Be remembered; involved with past and future.
 Only through time time is conquered ⁴¹.

E uma vez que vamos para o Natal, chamo a atenção para «Journey of the Magi», um grande momento dos *Ariel Poems*, outra vez a arte atingindo a expressão densa que leva «words into experience».

Enfim, estamos quase em 1989, perto do fim da década. Já podemos dizer que os anos oitenta nos puxaram «para trás», em recuperações que de um outro ponto de vista nos levaram «para a frente» ⁴². Há outra vez valores e, sobretudo, um sentido. Os caminhos que conduzem a esta clareira foram anunciados, várias vezes com sinal diverso, por dois grandes poetas de língua inglesa do período chamado «modernista»: D. H. Lawrence e T. S. Eliot. Mas se no

⁴¹ *Four Quartets*, «Burnt Norton», II.

⁴² Às vezes por «linhas tortas». É sintomático, a este respeito, o fenómeno psico-físico e sociológico, de vastíssima repercussão, originado por uma doença: a sida. Nem se esqueça que, ao ser por vezes entendida como «praga», no sentido bíblico, a doença tocou na área do religioso, aliás em fase de nítido revivalismo, caso contrário a inserção talvez não fosse tão nítida.

primeiro, único nalguns aspectos e mais dos oitenta no ideário e no discurso, a arte se confundiu por vezes com a vida e por isso perde em efeito de «awareness»; no segundo, único noutros aspectos, a experiência reconstrói-se em arte de expressão técnica tão eficaz e de tal densidade que aquele efeito é quase fatal, em profundidade e amplitude. O seu percurso, iniciado num vazio sem jacintos, vai sendo preenchido por momentos de plenitude que acabam, e começam, no silêncio, o «still point of the turning world»⁴³, um «inimaginável Verão zero»⁴⁴ do tempo e da linguagem para o qual tendem aqueles que conseguiram rir-se da sua própria vida — «humility is endless»⁴⁵ — e olhar para ela de cima, como os pássaros, porque afinal as palavras não dizem nunca o que queremos e nos confrontam com os nossos próprios limites:

Go, said the bird, for the leaves were full of children,
Hidden excitedly, containing laughter.
Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality⁴⁶.

J. L. Araújo Lima

⁴³ *Four Quartets*, «Burnt Norton», II.

⁴⁴ *Four Quartets*, «Little Gidding», I.

⁴⁵ *Four Quartets*, «East Coker», II.

⁴⁶ *Four Quartets*, «Burnt Norton», I.