

MISTURA DE GÊNEROS: TIRÉSIAS EM *THE WASTE LAND*

André Cechinel*

Resumo: María Victoria Utrera Torremocha, em *Teoría del poema en prosa*, afirma que T. S. Eliot rejeita completamente a mistura de gêneros, embora tenha escrito poemas em prosa, em um momento inicial de sua obra poética. Este ensaio pretende demonstrar, a partir da figura de Tirésias em *The Waste Land*, que a questão do corte, formal e temático, permanece fundamental nos poemas posteriores de Eliot, apesar de sua obra ensaística atestar o contrário. Eliot exploraria, sim, pois, os limites do verso.

Palavras-chave: Eliot; Torremocha; gêneros.

TEMPO PRESENTE/TEMPO PASSADO

■ **E**m seu extensivo projeto de fazer um levantamento teórico acerca do poema em prosa e suas diversas aparições desde seu simbólico ponto de partida, María Victoria Utrera Torremocha (1999) trata, entre outras questões, da crise do poema em prosa e do surgimento das primeiras manifestações vanguardistas – temas que, na poesia, remetem necessariamente aos trabalhos de Paul Claudel, Paul Valéry e T. S. Eliot. Em *Teoría del poema en prosa*, Torremocha (1999) afirma que, enquanto Claudel diferencia o poema da prosa unicamente pelo branco da página, Valéry e Eliot tendem a rechaçar inteiramente a possibilidade de uma prosa poética, mantendo, assim, a separação entre os gêneros em questão. Para a autora, foi sob a influência de Rimbaud que escritores como Gide e o próprio Claudel passaram a adotar construções

* Doutorando em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista da UFSC.

mais anárquicas, que conduziram ao abandono do poema em prosa artístico característico do Simbolismo do início do século XX.

Tratando em particular do caso de T. S. Eliot – autor que será o objeto deste estudo –, Torremocha (1999, p. 297) afirma: ainda que o poeta tenha se dedicado à escritura de poemas em prosa no início de sua carreira, seus escritos teóricos demonstram uma intensa resistência a gêneros híbridos, condenando “*cualquier manifestación literaria que sea resultado de la integración de diferentes modalidades genéricas*”. Em outras palavras, Eliot, ao seguir a linha classicista e anti-romântica de Irving Babbitt, acaba por privilegiar a “pureza” do verso que, em seu entendimento, mantém-se um gênero de notável complexidade e superioridade. Ou seja, para Torremocha, os famosos ensaios de Eliot deixam claro seu desejo de impedir o desenvolvimento de uma estética que significaria a degeneração da mais alta literatura, resultado de uma descomprometida anarquia textual.

Contudo, é importante notar que, apesar de escritos em um período anterior aos seus versos mais famosos, os poemas em prosa de T. S. Eliot desempenham um papel relevante em meio à sua produção, pois, ao menos tematicamente, antecipam diversos dos problemas recorrentes na obra do autor. Para exemplificar, é possível retomar o mesmo exemplo utilizado por Torremocha, que em sua *Teoría del poema en prosa* nos remete ao poema em prosa denominado “Hysteria”, incluído em *Prufrock and Other Observations* – reunião de poemas publicada em 1917.

Em poucas palavras, “Hysteria” narra o angustiante medo de ser engolido pelas risadas obsessivas de uma mulher. De fato, esse poema descreve uma experiência fragmentária, decorrente de um certo afastamento existente entre homem e mulher. Ora, não seria esse justamente o assunto que, guardadas as devidas proporções, perpassa vários dos poemas que compõem *Prufrock and Other Observations*? Sabe-se que, em poemas como, “Portrait of a Lady”, “Conversation Galante” e até mesmo “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, Eliot exercita sua quebra rítmica para sinalizar um distanciamento irreconciliável, mas que, ainda assim, ocasiona o desejo de “recolher fragmentos”, “agrupar”, “coletar”, ou melhor, de unir forças que se apresentam como dissociadas e, muitas vezes, contrárias.

Prufrock é representado no poema por meio de uma quebra, ou melhor, suas dificuldades podem ser percebidas tanto verbalmente quanto por uma suspensão formal. É certo que, todavia, esses poemas não constituem um grupo isolado na produção poética de T. S. Eliot. Lembremo-nos, por exemplo, de poemas como “Gerontion”, “The Hollow Men”, “Ash-Wednesday” ou “Four Quartets”, nos quais o poeta repete seus experimentos estilísticos. Neste momento, o importante é saber que, apesar de ser uma amostra temporalmente delimitada na poesia de Eliot, seu poema em prosa “Hysteria”, por exemplo, é crucial em sua produção, tanto tematicamente quanto formalmente, uma vez que prenuncia as fronteiras que seriam por ele no futuro rompidas.

Discutindo de novo a poesia de Eliot, Torremocha argumenta que o poeta, ao dedicar o ensaio *The Borderline of Prose* à discussão do poema em prosa,

deixa mais uma vez clara a sua posição quanto à hibridez dos gêneros, emblema da decadência literária de uma época. Ainda assim, além do forte apreço por poetas como Baudelaire e Rimbaud – que centraram algumas de suas produções na confusão dos gêneros –, é preciso ressaltar que há uma diferença fundamental entre Eliot poeta e Eliot ensaísta. Isso significa que é necessário estabelecer um corte entre os ensaios teóricos de Eliot e sua obra poética, já que as duas vertentes se chocam invariavelmente. Talvez estejamos tratando de uma espécie de esquizofrenia autoral, pois, na verdade, Eliot explora, sim, os limites do verso, valorizando a comunicação entre os diversos gêneros.

Para tanto, perante o desafio de expor o modo como T. S. Eliot articula “opostos” ou gêneros diferentes (poema e prosa) em meio a uma mesma obra, é necessário primeiro recapitular a maneira como o poema em prosa foi compreendido no momento em que foi inicialmente teorizado. Baudelaire torna-se, portanto, referência incontornável em relação à teoria do poema em prosa. Na dedicatória a Arsène Houssaye, Baudelaire (1995, p. 277) confessa que foi após a leitura de *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand, que lhe ocorreu a idéia de escrever algo em torno “da vida moderna, ou antes, de uma vida moderna e mais abstrata [...]”. Em seu projeto, Baudelaire observa fragmentos autônomos que, entretanto, podem se unir sem grande esforço. Em suma, o autor deseja realizar uma composição fronteira, repleta de partes isoladas, porém de fácil associação, que permitiria a união de contrários: “qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima [...]” (BAUDELAIRE, 1995, p. 277).

Derivam dessa concepção de escritura, como sabemos, os célebres *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*, conjunto de poemas em prosa composto, ao todo, de cinquenta textos que variam em tamanho e tema, mas que sempre preservam o poder de concisão típico desse conflito de gêneros. Enfim, Baudelaire ambiciona em sua prosa poética derrubar os tradicionais limites impostos entre poesia e prosa, a saber, a clara separação entre verso, geralmente tomado como forma superior, e a fluidez da prosa, associada a produções esteticamente inferiores. De modo geral, o autor de *Les Fleurs du Mal* consegue desestabilizar demarcações cristalizadas, demonstrando que é plausível pensar em um convívio tensionado de elementos aparentemente inconjugáveis. Tal como o próprio Eliot (1989, p. 216) promulga, “Baudelaire criou um estilo de libertação e de expressão para outros homens”.

Retornando exclusivamente a T. S. Eliot, poderíamos pensar o conhecido poema *The Waste Land* como emblemático do movimento em direção à colagem de componentes antagônicos, não só em termos formais, mas também em relação a aspectos temáticos. *The Waste Land* pode ser lido, grosso modo, como a representação de um impasse moderno, fruto do diálogo entre a ritualização de uma certa tradição histórico-literária e as “imagens quebradas” que compõem o mundo pós-guerra. Percebe-se, como resultado, a articulação inevitável entre dois pólos, que são, ao longo da obra, freqüentemente abandonados e, a seguir, reapropriados dentro de um mesmo eixo articulador (que, contudo, não fun-

ciona como ponto de convergência dos versos). Em *The Waste Land*, a experiência dos contrários é um forte tema, uma vez que as cinco seções do poema nos apresentam precisamente um movimento contínuo de desterritorialização e reterritorialização.

Assim, com o intuito de operar dentro um campo conceitual ligado ao poema – campo esse que remeteria à disputa dual (descontrole que resulta da queda das demarcações tradicionais) anteriormente destacada –, seria auspicioso, se não imprescindível, fazer do vidente tebano Tirésias símbolo de um determinado encontro de opostos importante não só para *The Waste Land*, como também para a discussão teórica acerca do poema em prosa. A escolha de Tirésias como personagem-chave para a comunhão (ou dissolução) de fronteiras é de fácil elucidação. Ao terminar o processo de revisão de *The Waste Land*, T. S. Eliot acrescentou uma série de notas que tornavam explícitas algumas das referências por ele utilizadas na elaboração do poema. Entre essas notas, encontra-se a seguinte observação sobre a figura do profeta andrógino: “[...] *although a mere spectator and not indeed a ‘character’, is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest*” (ELIOT, 2004, p. 170).

“O que Tirésias vê, a rigor, é a substância do poema” (ELIOT, 2004, p. 170). Em vista disso, se o poema de Eliot é, conforme foi observado, um território conflituoso – congregação de antíteses –, que outro personagem poderia melhor representá-lo senão um adivinho estilhaçado? Independentemente da validade do comentário do autor (pois há uma longa discussão acerca da centralidade de Tirésias em *The Waste Land*), o presente ensaio se propõe a debater a imagem de Tirésias no poema como concepção de um sítio em combate incessante ou, repetindo, de um espaço que agrega tensões. Por fim, se o poema em prosa é igualmente um questionamento de linhas divisórias (e se Eliot escreveu poemas em prosa), cabe aqui levantarmos de que modo o interesse por desconstruir fronteiras permaneceu vivo na obra do autor.

ENTRE DUAS VIDAS

“*Une exquise crise, fondamentale*”: é com essas palavras que Mallarmé (1984, p. 360) descreve a “crise do verso”. Paralelamente, em *A ideologia da estética*, Terry Eagleton (1993, p. 322) assinala que o esquema mítico presente em obras como *The Waste Land* e *Ulysses* aponta o caos desprovido de significação e subjetividade, cuja mediação permite a visualização de um traçado ordenador. Temos, pois, uma crise fundamental e um cerceamento mitológico responsável por constituir um leque de correspondências históricas, que, enfim, simbolizam a crise. Tirésias torna-se, portanto, figura essencial, já que comporta, pelo menos fisicamente, uma multiplicidade de direções (um tebano em meio à desorganização moderna).

Nos versos de T. S. Eliot, Tirésias surge como o único “personagem” capaz de dizer “Eu”, de se afirmar como sujeito em um local dominado por uma gama infundável de autômatos. Sem nos retermos à discussão sobre a nota de Eliot (centro do poema ou não), já que é difícil acreditar que Tirésias transcende a

realidade que o cerca e da qual ele faz objeto de discurso, cabe reconstituir o modo como o vidente adquiriu seus poderes divinatórios, uma vez que o mito, tal como narrado pela mitologia grega, estabelece um paralelo importante com as experiências-limite que nos interessam no momento. A partir da retomada do mito, será mais simples demonstrar o modo como a androginia transformase no campo das ambigüidades – espaço tensionado. Para Mircea Eliade (1991, p. 102), “entre os escritores decadentes, o andrógino é compreendido unicamente como um hermafrodita no qual os dois sexos coexistem anatômica e fisiologicamente. Trata-se não de uma plenitude devida à fusão dos sexos, mas de uma superabundância de possibilidades eróticas”.

Curiosamente, o mito de Tirésias nos lança exatamente a uma sensualidade transbordante, “resultante da presença ativa dos dois sexos”. De modo geral, são duas as narrativas que remontam à origem da habilidade profética de Tirésias, decorrente sempre de uma sorte de invasão a um circuito regido por divindades. O primeiro relato sobre o vaticinador, versão menos difundida, defende a hipótese de que “Tirésias, em sua juventude, vira, por acaso, Minerva (Atenas) se banhando. Furiosa, a deusa privou-o da visão, porém mais tarde, abrandando-se, concedeu-lhe, como compensação, o conhecimento dos acontecimentos futuros” (BULFINCH, 2002, p. 221). Ao penetrar no segredo mais oculto da deusa, o jovem Tirésias, inexperiente, avança em território perigoso, que não lhe pertence, o que ocasiona, nesse sentido, seu seccionamento físico. O corte é, por sua vez, símbolo da experiência, uma vez que conhecer implica jogar com os riscos oferecidos pelo acaso.

O relato mais conhecido, porém, sugere uma hipótese relativamente diferente acerca do profeta dotado de vaticínio. No passado, durante o período de sua prova de caráter iniciático (ritual de passagem da juventude para a vida adulta – *dokmacia*), Tirésias havia avistado duas serpentes acasalando. O jovem, para se divertir, golpeia fatalmente a serpente fêmea, transformando-se, no entanto, como resultado da prática impiedosa, em uma mulher. Sete anos após o episódio, ele depara novamente com uma cena idêntica: um casal de serpentes cruzando. Dessa vez, invertendo a operação anterior, Tirésias ataca a serpente macho, ato que fez que o jovem recuperasse automaticamente sua forma masculina. Tal como no primeiro relato, ao invadir um espaço que não lhe cabe, Tirésias sofre transformações indeléveis, que marcarão sua vida para sempre. O fato é que, após sua metamorfose, Tirésias torna-se uma pessoa célebre, pois possuía ampla experiência sexual.

A fama de Tirésias se espalha, e, certa vez, convocado por Zeus e Hera para expor suas experiências resultantes de ambas as sexualidades, Tirésias colocase, inocentemente, em situação de risco. Zeus e Hera discutiam sobre assuntos sexuais com a finalidade de descobrir qual sexo desfrutava de maior prazer durante o ato sexual. Sobre a questão, ninguém melhor que Tirésias para fazer uma exposição precisa, pois, como era de conhecimento geral, ele entendia como ninguém tanto o homem quanto a mulher. Em seu atrevido parecer, Tirésias, imprudentemente, responde que, havendo a possibilidade de dividir o prazer sexual em dez partes, nove décimos de gozo iriam para a mulher e apenas

um décimo para o homem. Hera, irritada ao ouvir a resposta, cega Tirésias, acreditando que a superioridade masculina estava naquele momento sendo defendida (o homem como causa eficaz do prazer feminino). Zeus, para compensar os danos, concedeu-lhe o dom da profecia, além de permitir-lhe viver por sete gerações humanas.

Não há dúvida, Tirésias aparece em *The Waste Land* como um turbilhão de imagens e referências de caráter historiográfico, pois, ao que parece, seu trajeto iniciático é pleno de experiências catárticas. O vidente, tal como descrito na terceira seção do poema de Eliot, é aquele que já “sofrera tudo”, quem, por já ter caminhado “por entre os mortos mais sepultos”, (re)conhece tudo o que antes “fora ensinado nessa cama ou diva”. Por fim, tendo sentado “ao pé dos muros de Tebas” (ELIOT, 2004, p. 154), Tirésias antevê tudo o que está por vir.

Em adição às práticas visionárias, Tirésias é retratado em *The Waste Land* como o cego que palpita entre duas vidas, que se encontra entre a vida e a morte – em um território fronteiro. Junta-se aos espaços-limite a passagem do mito que narra o modo como o vidente transformou-se, primeiro, de homem em mulher e, sete anos depois, de mulher em homem, adquirindo, pois, a capacidade de entender como ninguém ambos os sexos. No poema, assim como no mito, Tirésias é o cego que pode ver, “cego com tetas engelhadas”. Entretanto, como se não bastasse, T. S. Eliot transfigura novamente o traço corporal do vidente, uma vez que Tirésias, ao ser descrito como um “velho de tetas estriadas” (em inglês, *old man with wrinkled dug*s), ganha em uma certa animalidade, já que *dugs* (“tetas”, é palavra utilizada para classificar animais).

O olhar de Tirésias denuncia um fascínio pela mecanização do ato sexual. Como observador misterioso, o adivinho traduz uma obsessão “pela matilha”, ou melhor, uma angústia perante a falência das trocas afetivas. Em outras palavras, a multiplicidade (choque histórico, presente e passado) que habita Tirésias vê a ameaça que a uniformização dos corpos representa. A manipulação histórica que o vidente simula não está ali presente apenas para afirmar a sua identidade, ou seja, 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 “para-além” do indivíduo) do território por ele ocupado.

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 teor fragmentário que circunda Tirésias simboliza a transposição de eventos – eventos esses que não ocorrem de maneira circular, mas sim em uma oscilação espiralada. Em suma, 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. Tirésias: coletor; personagem-conceitual; sintoma de um ou vários tempos.

ENTRE A IDÉIA E A REALIDADE

Uma obra na qual “tudo é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternativa e reciprocamente” (BAUDELAIRE, 1995, p. 277). Se acreditarmos que a notável afirmação de Baudelaire não se refere somente a uma quebra formal, mas também ao desejo de retratar a dissolução de fronteiras característica de uma época, então, a analogia entre a poesia de T. S. Eliot e a obra do autor de *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)* passa a ser quase que inevitável. Assim como Baudelaire se arrisca na poesia ao que chama de poema em prosa, Eliot, além de também trabalhar (ainda que apenas inicialmente) com uma prosa poética, aventura-se, por meio dessa famosa experiência fragmentária, a ocupar espaços ambíguos, onde tudo pode ser “pé e cabeça” ao mesmo tempo. De fato, o autor inclui vários experimentos textuais em sua poesia, assemelhando-se a James Joyce em seu famoso épico moderno *Ulysses*.

Dessa forma, o vidente Tirésias, suposto “centro” de *The Waste Land*, transforma-se, pelo menos simbolicamente, em personagem-conceito – ponto de encontro (mas não totalizador ou transcendente) dos jogos textuais manifestos nos versos de Eliot. Retomando a discussão encabeçada por Torremocha (1999), quando afirma que Eliot despreza gêneros híbridos, seria necessário, uma vez mais, separar a teoria crítica da obra literária do autor. Aliás, não é somente em relação à hibridez que podemos perceber uma confusão entre sua teoria e literatura, já que, na verdade, Eliot tem todo um comprometimento programático que sua poesia certamente não sustenta. O poema *The Waste Land* é, de fato, um experimento poético com todas as complexidades asseguradas pelo ambiente pós-guerra, pela “Londres” (ou, como nos dizem seus versos, uma “cidade irreal” – qualquer que seja) automatizada. Ezra Pound (1985, p. 418) – escritor responsável pela exaustiva revisão de *The Waste Land* – comenta que, entre os poetas, foram poucos os que realmente souberam aproveitar (causar tensões; levar o verso ao seu limite) as novas proporções que a arte havia assumido no início do século. Para o autor de *Os Cantos*, Eliot foi certamente um desses escritores.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ELIADE, M. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIOT, T. S. *Ensaíos*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- _____. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004. Obra completa, v. I.
- MALLARMÉ, S. *Ouvres completes*. Paris: Gallinard, 1984.

POUND, E. *Literary essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1985.

TORREMOCHA, M. V. U. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

CECHINEL, André. Mixture of genres: Tiresias in *The Waste Land*. *Todas as Letras* (São Paulo), volume 10, n. 1, p. 51-58, 2008.

Abstract: María Victoria Utrera Torremocha, in Teoría del poema en prosa, argues that T. S. Eliot totally rejects the mixture of genres, despite the fact that he wrote prose poems in an initial stage of his poetic career. This essay intends to show, from the image of Tiresias in The Waste Land, that the question of the cut, formal and thematic, is still important in Eliot's later poems, even if his critical essays show the opposite way. In this sense, Eliot does explore the limits of the verse.

Keywords: Eliot; Torremocha; genres.