

A DRAMATICIDADE DA POESIA NÃO DRAMÁTICA DE T. S. ELIOT: *THE WASTE LAND* E OUTRAS OBSERVAÇÕES

André CECHINEL*

- **RESUMO:** A partir da leitura de *The waste land* e dos textos críticos de T. S. Eliot, este ensaio busca sustentar a tese de que a poesia não dramática do poeta revela um desejo constante de conferir concretude imagística aos versos a fim de assegurar a dimensão teatral dos episódios apresentados. Para tanto, o texto recorre, por exemplo, às noções de “correlativo-objetivo” e de “dissociação da sensibilidade”, que revelam a natureza fundamentalmente dramática dos poemas de Eliot. Se o poeta concebe a poesia moderna como um ritual, a presença, entre outros, de James Frazer e *O ramo de ouro* em *The waste land* encerra a caráter performático dos versos de 1922.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Eliot. *The waste land*. Ritual. Dramaticidade.

Introdução

No livro intitulado *The use of poetry and the use of criticism* [*A função da poesia e a função da crítica*], o poeta anglo-americano Eliot (1964, p.146) declara que “[...] o mecanismo ideal para a poesia, [...] e o meio mais direto para a expressão de sua ‘utilidade’ social, é o teatro”. Publicadas pela primeira vez em 1933, as palestras que compõem o volume antecipam, como se sabe, a passagem do poeta pelo campo do teatro, marcada especialmente por peças como *Murder in the cathedral* [*Assassínio na catedral*] (1935), *The family reunion* [*Reunião de família*] (1939), *The cocktail party* (1949), *The confidential clerk* [*O secretário particular*] (1953) e *The elder statesman* [*O velho estadista*] (1959). A bem da verdade, embora esses sejam seus trabalhos mais conhecidos, cabe assinalar que a incursão de Eliot no teatro data já da década de 1920, com os diálogos da peça inacabada *Sweeney agonistes* [*Sweeney agonista*]. Seja como for, se por volta de 1930 os poemas de Eliot já haviam conquistado ampla notoriedade entre o público leitor de poesia, a princípio pode-se concluir – e os manuais de literatura de fato o fazem – que o Eliot dramaturgo é uma faceta secundária de um poeta então consolidado.

* UNESCO – Universidade do Extremo Sul Catarinense. Criciúma – SC – Brasil. 88806-000 – andrecechinel@yahoo.com.br

Os ensaios críticos de Eliot revelam, no entanto, já de saída, um poeta preocupado com a situação do teatro no início do século XX. No breve artigo chamado “Dramatis personae”, datado de 1922 – mesmo ano da publicação de *The waste land* [*A terra desolada*], poema que lhe conferiu um espaço privilegiado na academia anglo-americana –, Eliot tece uma crítica severa ao teatro inglês, que, segundo ele, não conseguiu sustentar-se numa sociedade condicionada à trivialidade expressiva do cinema: grande parte das peças então encenadas “[...] pertence a um tempo tão remoto que temos apenas uma noção muito vaga do estilo de atuação antes em prática. Não sabemos com exatidão que tipo de atuação o dramaturgo tinha em mente quando escreveu a peça [...]” (ELIOT, 1967, p.304). Em outras palavras, Eliot nos diz que as peças são as mesmas, mas aquilo que nos vincula a elas parece perdido num passado distante. De que modo recuperar esse vínculo, ou melhor, como restituir o teatro ao tempo presente? É nesse mesmo ensaio que o poeta formula o argumento que caminhará consigo em diversos de seus textos sobre o teatro dramático:

Sabemos que o gesto da existência cotidiana é inadequado para o palco; em vez de fingir que o gesto do palco é uma cópia da realidade, adotemos uma inverdade literal, uma conversão integral, um ritual. Pois o palco – não apenas em suas origens remotas, mas sempre – é um ritual, e o fracasso do teatro contemporâneo em satisfazer o desejo pelo ritual é uma das razões pelas quais já estamos distantes de uma arte viva (ELIOT, 1967, p.306).

Resumidamente, a fim de trazer o teatro para o tempo presente, satisfazendo os desejos de um público particular, o dramaturgo necessita investir numa espécie de drama mítico. Tendo em vista, portanto, o local de destaque que Eliot confere à poesia dramática – e levando em consideração a sincronia entre as preocupações teóricas presentes em sua produção ensaística e a data de publicação de *The waste land* –, o presente texto se propõe a sustentar a hipótese de que o poema de 1922 dá corpo às observações do poeta sobre a necessidade de um teatro ritualístico, prefigurando, até certo ponto, sua própria realização teatral posterior. Em suma, se para Eliot (1932, p.370) o teatro é capaz de “expressar a alma do povo” em razão do trabalho colaborativo em que engaja o público, *The waste land* de fato pode ser lido como parte dessa proposta colaborativa e como uma tentativa primeira de satisfazer “o desejo pelo ritual”.

***The waste land* e o método mítico**

No clássico ensaio de 1923 intitulado “*Ulysses, order, and myth*” [*Ulisses, ordem e mito*], Eliot (1975, p.175) atesta que o livro de James Joyce “[...] é a expressão mais importante que o tempo presente encontrou; trata-se de um livro ao qual todos somos devedores, e do qual nenhum de nós pode escapar”. Publicado

também no ano de 1922, o épico de Joyce possui, para Eliot (1975, p.177), “a importância de uma descoberta científica” por causa do uso paralelo que faz da *Odisseia* de Homero. Em que consiste a importância do diálogo que Joyce trava com a epopeia de Homero? “[...] Ao utilizar o mito, manipulando um paralelo contínuo entre a antiguidade e a contemporaneidade, o Sr. Joyce está buscando um método que outros devem buscar depois dele” (ELIOT, 1975, p.177). Para compreender o argumento do poeta, cabe citá-lo integralmente:

Trata-se de uma maneira de controlar, de ordenar, de dar forma e um sentido ao imenso panorama de futilidade e anarquia que constitui a história contemporânea. [...] É um método para o qual o horóscopo é auspicioso. A psicologia (tal como se apresenta hoje, e independente de nossa reação a ela ser séria ou cômica), a etnologia e *The golden bough* [*O ramo de ouro*] coincidiram para tornar possível o que era impossível até alguns anos atrás. No lugar do método narrativo, podemos agora utilizar o método mítico (ELIOT, 1975, p.177)

Embora não deixe inteiramente claro, nesse momento, em que consiste o chamado “método mítico”, sabe-se que aqui o que está em questão, para além do depoimento sobre Joyce, é a própria obra poética de Eliot, ou seja, o seu próprio uso do suposto método, por exemplo, em *The waste land*. No poema de 1922, Eliot lança mão de todo um aparato mitológico que lhe serve de base para integrar e dar coesão aos versos e cenas que se espalham ao longo das cinco seções. Conforme Skaff (1986, p.112) explica no livro *The philosophy of T. S. Eliot* [*A filosofia de T. S. Eliot*], “[...] o aspecto crucial do método mítico [...] está na simultaneidade entre o passado e o presente, conquistada pela presença da estrutura do mito antigo atravessada pelo conteúdo da civilização moderna”. Cabe assinalar, mais uma vez, que o método mítico seria o substituto moderno para o método narrativo, que enfim se esgotara com os romances de Gustave Flaubert e Henry James.

Para Eliot, o método mítico apenas se tornou viável, como visto, em razão da confluência entre a psicologia, a etnologia e as descobertas do livro *O ramo de ouro*, de James Frazer. Ora, como se sabe, após finalizada a escrita de *The waste land*, e impulsionado por desejos ainda hoje não inteiramente esclarecidos, Eliot adicionou ao seu poema uma sexta seção chamada “Notes on *The Waste Land*” [“Notas sobre *The Waste Land*”], composta por uma série de observações que deveriam estabelecer, entre outras coisas, as referências presentes implícita ou explicitamente em seus versos. Dentre as notas mais importantes, destaca-se o comentário voltado para os dois livros que, em princípio, constituíram a fonte central de pesquisa para a elaboração de *The waste land*. A presença de *The golden bough*, recuperada retrospectivamente, e de modo indireto, no ensaio sobre *Ulisses*, não deve nos parecer estranha:

Não apenas o título, mas também o plano e o simbolismo incidental do poema, foram-me sugeridos pelo livro da Srta. Jessie L. Weston sobre a Lenda do Santo Graal: *From ritual to romance* (Cambridge). Na verdade, é tamanha a dívida que tenho para com o livro da Srta. Weston que a leitura do mesmo será capaz de elucidar as dificuldades do poema muito melhor do que o poderiam fazer as minhas notas; e recomendo-o (afora o grande interesse do livro em si) àqueles que porventura julguem valer a pena elucidar o poema. Devo muito também, em âmbito mais geral, a uma outra obra de antropologia que exerceu profunda influência sobre a nossa geração. Refiro-me aqui a *The Golden Bough*, de que utilizei em particular os dois volumes dedicados a *Adônis*, *Attis*, *Osíris*. Qualquer pessoa suficientemente familiarizada com esses trabalhos reconhecerá de imediato no poema certas alusões a ritos ou cerimoniais relativos à fertilidade (ELIOT, 2004, p.168).

Em linhas gerais, a investigação de James Frazer em *O ramo de ouro* volta-se para os mitos e rituais primitivos, a fim de constituir um elo de ligação – segundo a tese do autor, uma linha evolutiva – entre as expressões religiosas do passado e o pensamento científico moderno. Os volumes dedicados a *Adônis*, *Attis* e *Osíris*, que Eliot destaca em sua nota, dizem respeito às cerimônias de vegetação, isto é, “rituais de sacrifício que buscavam conciliar os poderes da natureza e garantir o ciclo contínuo das estações” (SOUTHAM, 1996, p.129). Sobre a relação entre magia e religião, tão cara a Eliot, Frazer (2002, p.49) comenta que “[...] sua concepção fundamental é idêntica à da ciência moderna; por trás de todo o sistema está a fé, implícita porém real e firme, na ordem e uniformidade da natureza”. A seguir, o antropólogo acrescenta um dado central para o estudo do poema de Eliot: “[...] o mago não duvida em momento algum que as mesmas causas sempre produzirão os mesmos efeitos, e que a performance da cerimônia [...] sempre dará origem ao resultado esperado” (FRAZER, 2002, p.49). Em *The waste land*, Eliot vai jogar justamente com a realização plena ou parcial desses rituais que, se cumpridos, podem oferecer a cura à “terra desolada”. Seja como for, a palavra central aqui é “*performance*”: logicamente, os mitos descritos por Frazer em seu manual sugerem a encenação apropriada de um ritual.

O segundo livro citado por Eliot em sua nota explicativa, *From ritual to romance* [*Do ritual ao romance*] (1920), de Jessie L. Weston, defende a tese de que a lenda do Santo Graal não tem uma origem cristã, contrariando, pois, a hipótese até então sustentada. À medida que o estudo de Weston avança, fica mais evidente o fato de que “a lenda do Santo Graal consiste de uma coleção de elementos amplamente divergentes – elementos que, à primeira vista, parecerão inevitavelmente incongruentes” (WESTON, 1997, p.2). Em seu uso da lenda e do livro de Weston, Eliot vai lançar mão de certas imagens que, embora precisas, lançam o leitor num tipo de “loop hermenêutico” graças justamente ao uso de “elementos divergentes” e de fácil adaptação. De qualquer forma, o que importa

neste momento é ressaltar que, para a pesquisadora (WESTON, 1997, p.114), “[...] a lenda do Graal foi primeiramente dramática, e na realidade encenada”. Nesse sentido, o livro de Weston dialoga diretamente com o estudo de Frazer sobre as cerimônias de vegetação.

Em última análise, os dois livros que o poeta elenca como as principais referências que os críticos deveriam consultar a fim de esclarecer as dificuldades de *The waste land* são precisamente estudos sobre mitos e rituais primitivos. Nesse caso, torna-se um desafio ignorar os ecos da fala de Eliot sobre o papel que o teatro desempenha como o meio mais imediato para a expressão da “utilidade” social da poesia, teatro esse que, com efeito, para ser atualizado, deveria satisfazer o desejo ritualístico do novo espectador do início do século XX. De resto, dada a sincronia das datas, difícil imaginar que *The waste land* tenha passado ileso pela obsessão mitológica – e, pode-se dizer, performativa – do poeta.

***The waste land*: impessoalidade e colaboração**

Segundo Eliot, como visto anteriormente, o engajamento que o teatro estabelece com o público é um fator essencial para a sua sobrevivência num contexto em que a encenação em palco parece gradativamente cair em desuso. Em outras palavras, poucos são os atores, por exemplo, “[...] capazes de dar expressão à vida do público, elevando-o a um tipo de existência artística” (ELIOT, 1932, p.370). O que está em questão, na fala do poeta, é o intuito de restituir essa vida artística e poética ao seu uso comunitário, ou melhor, de reativar uma espécie de comunidade performativa existente num passado remoto, tal como Frazer e Weston descrevem em seus livros. Do mesmo modo, a ideia de uma comunidade literária, que assombra Eliot em seus escritos, o leva a rejeitar qualquer possibilidade de sucesso no terreno das artes como resultado de esforços estritamente individuais: “[...] entre os verdadeiros artistas de qualquer época há [...] uma comunhão inconsciente” (ELIOT, 1989, p.50). Novamente, os textos ensaísticos do poeta nos levam a crer que sua poesia, seja dramática ou não, dirige-se a uma comunidade artística imaginária por meio de uma atividade colaborativa.

Mas como a escrita poética pode se transformar num exercício situado para além da individualidade? No célebre ensaio de 1919 intitulado “Tradition and the individual talent” [“Tradição e talento individual”], Eliot (1989, p.39) afirma que “[...] nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos”. Para o autor de *The waste land*, a literatura situa-se num tempo eternamente presente onde todos os escritores são contemporâneos, e qualquer sugestão de talento individual só pode ser sustentada a partir da própria dissolução do indivíduo em meio a uma massa histórica. Não precisamos ir muito

longe para perceber que, novamente, o projeto literário de Eliot aproxima-se de um ritual comunitário responsável por estabelecer um elo histórico que, a rigor, impede a desordem criativa. Nas palavras do poeta:

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura [...] tem uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal, e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional (ELIOT, 1989, p.39).

Em *The waste land*, inúmeros são os versos em que o poeta abandona a sua voz pessoal para fazer a tradição falar, ou melhor, versos em que a voz do poeta passa a ser o passado literário levado ao tempo presente, a ponto de dissolver qualquer noção de temporalidade no campo da literatura. Equívoca-se o crítico que, diante da polifonia incontável de *The waste land*, ignora o desejo ritualístico dos versos e aposta na elucidação das fontes como sua tarefa fundamental. No poema “Estas são as pérolas que foram seus olhos”¹ é muito mais do que um verso extraído da peça *The tempest* [*A tempestade*], de Shakespeare; trata-se da própria técnica de transmutação contínua de todas as vozes e símbolos que aparecem ao longo de suas cinco seções. O processo de despersonalização do poeta – “[...] o que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso” (ELIOT, 1989, p.42) – transforma emoções pessoais num conteúdo mítico e, pode-se dizer, atemporal. Dessa forma, a identificação das vozes do poema, a busca por referências precisas, mostra-se em conflito com a teoria da impessoalidade proposta por Eliot, e talvez seja esse o motivo para a vagueza das “Notas sobre *The Waste Land*”, que deveriam elucidar as fontes do poema e raramente o fazem.

Com efeito, o trabalho colaborativo de Eliot em sua poesia – e, em especial, em *The waste land* – não se dá apenas por meio de alusões explícitas ou implícitas a textos literários situados num passado distante. Conforme Badenhausen (2004, p.61) expõe no livro *T. S. Eliot and the art of collaboration* [*T. S. Eliot e a arte da colaboração*], “Eliot reconhecia que não havia meio de conquistar sua arte sozinho. Escrever significava conversar, cooperar e colaborar”, e *The waste land* constitui, nesse sentido, o maior exemplo do trabalho colaborativo tipicamente modernista. Como sabemos, após finalizada a primeira versão do poema, Eliot repassou o manuscrito a Ezra Pound para que o autor dos *Cantos* fizesse os seus comentários e os ajustes que julgasse necessários. Após a leitura de Pound, *The waste land* foi reduzido a cerca de metade de seus versos iniciais, totalizando as 434 linhas

¹ “*Those are pearls that were his eyes*”. As traduções dos poemas de Eliot citadas no texto, cujos originais são reproduzidos no pé da página, são de autoria de Ivan Junqueira, e estão presentes em Eliot (1989).

da versão de 1922. Mesmo assim, Eliot não se sentiu confrontado pelos cortes exaustivos efetuados no poema; pelo contrário, como proponente de uma teoria poética impessoal e mítica, vista sob a óptica de um exercício literário comunitário e performático, o poeta dedica seus versos ao próprio Pound, *Il miglior fabbro* [“o melhor artífice”]. De acordo com Gardner (1974, p.87):

Eliot sempre teve o hábito de submeter o seu trabalho à apreciação de seus amigos, ou, no caso de suas peças, à crítica de produtores e atores. Ele foi capaz de aceitar gratamente a cirurgia feita por Pound graças ao fato de que ambos partilhavam da crença comum na poesia como algo feito com cuidado e maestria.

Além da revisão de Pound, o poema contou ainda com a participação direta da primeira esposa de Eliot, Vivien Haigh-Wood, responsável por contribuições substanciais dirigidas principalmente à segunda seção do poema, “A game of chess” [“Uma partida de xadrez”]. Seja como for, independente das alterações pontuais, cabe aqui enfatizar que *The waste land* pode ser lido como um poema polifônico não só pela multiplicidade autoral no plano poético (Sófocles, Dante, Shakespeare, Eliot etc.), mas também no plano composicional. Ora, para Eliot, a poesia não é constituída de emoções pessoais, e por isso pode ser realizada por inúmeros atores trabalhando em conjunto, tal como ocorre no teatro. Nas palavras de Lobb (1981, p.66), a escrita de Eliot busca sempre “evitar o subjetivo e o intelectual; e o escritor que mais facilmente consegue eliminar a sua personalidade da *forma* de sua obra, fundindo a sua ideia com a realidade externa, é o dramaturgo”. De acordo com o crítico, ao apagar qualquer traço de personalidade em *The waste land*, Eliot se aproxima do gênero impessoal por excelência, isto é, o gênero dramático.

Correlativo-objetivo e a concretude da imagem

Entre os autores a que Eliot recorre com mais frequência em sua obra, podemos mencionar a presença constante de Shakespeare e várias de suas peças. Em *The waste land*, por exemplo, repetidos versos nos remetem a personagens shakespearianos, tais como Antônio, Cleópatra, Coriolano, dentre outros. Na verdade, a peça *A tempestade*, como mencionado anteriormente, surge inúmeras vezes ao longo das cinco seções do poema, redimensionando, pode-se dizer, a importante imagem do naufrágio que aparece na seção intitulada “Death by water” [“Morte por água”]: “Uma corrente submarina / Roeu-lhe os ossos em surdina. Enquanto subia e descia / Ele evocava as cenas de sua maturidade e juventude / Até que ao torvelinho sucumbiu”.² A rigor, o naufrágio que nos faz percorrer todos os estágios da vida retoma, vale lembrar, a ciclicidade que aparece em Frazer, Weston e nos rituais primitivos que estruturam *The waste land*. Se é certo, portanto, que

² “A current under sea / Picked his bones in whispers. As he rose and fell / He passed the stages of his age and youth / Entering the whirlpool”.

Shakespeare constitui uma presença incontornável no poema de 1922, também é verdade que a admiração de Eliot pelo dramaturgo não era irrestrita. No ensaio “Hamlet and his problems” [“Hamlet e seus problemas”], datado de 1919, o poeta defende a curiosa tese de que *Hamlet*, “longe de ser a obra-prima de Shakespeare, representa, certamente, um fracasso artístico”.

Hamlet, assim como os sonetos, está repleto de algo que o escritor não soube trazer à luz, contemplar ou transformar em arte. E quando buscamos encontrar esse sentimento, temos, como no caso dos sonetos, muita dificuldade em localizá-lo. [...] A única maneira de expressar uma emoção artisticamente é através de um “correlativo-objetivo”; em outras palavras, um grupo de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que será a fórmula daquela emoção específica [...] (ELIOT, 1932, p.125).

Independentemente dos méritos da formulação, Eliot mostra-se preocupado com a inteligibilidade imagística não apenas do teatro shakespeariano, mas especialmente da tradição poética posterior ao século XVII, momento em que ocorreu uma “dissociação da sensibilidade da qual jamais nos recuperamos” (ELIOT, 1989, p.122). Muito embora os críticos do início do século XX, em especial os teóricos do chamado *new criticism*, tenham transformado o “correlativo-objetivo” e a “dissociação da sensibilidade” em mecanismos rígidos de avaliação dos méritos de quaisquer poetas, os conceitos de Eliot mostraram-se, ao longo dos anos, meios arbitrários de reformulação do cânone ocidental. De todo modo, conforme Matthiessen (1958, p.67) declara no livro *The achievement of T. S. Eliot* [*A conquista de T. S. Eliot*], “[...] talvez a principal coisa revelada pela aplicação do ‘correlativo-objetivo’ à poesia de Eliot seja a natureza essencialmente dramática de toda a sua obra”. De fato, o mesmo pode ser dito da chamada “dissociação da sensibilidade”: ao não sentir mais “[...] o seu pensamento tão imediatamente quanto o perfume de uma rosa” (ELIOT, 1989, p.121), o poeta perde o poder de combinar experiências díspares e de vincular os seus versos ao real. Em suma, a poesia romântica nada mais seria do que a expressão final do individualismo imagístico – logo, incomunicável – oriundo dessa suposta dissociação.

Inevitável recordar neste momento os preceitos imagistas estabelecidos por Pound no ensaio-prospecto chamado “A retrospect” [“Um retrospecto”]: 1) “tratamento direto da ‘coisa’, seja objetiva ou subjetiva”; 2) “Não utilizar palavra alguma que não contribua para a apresentação”; 3) “[...] quanto ao ritmo, compor segundo a sequência do segmento, não segundo a sequência de um metrônomo” (COOK, 2004, p.84). Tal como Eliot em seus ensaios, Pound acentua a necessidade de tornar a palavra acessível e aceitável, e por esse motivo pode-se dizer que a ideia central de seus preceitos está na “apresentação” da imagem. Nas palavras de Stead (1986, p.38), “[...] os imagistas atavam o poema a coisas, imagens, cores, sons e odores para escapar da abstração”, ou seja, para apresentar a “coisa” tal qual

ela é, e não segundo uma interpretação subjetiva, tornando-a, assim, inteligível. A preocupação com a inteligibilidade da imagem aproxima a estética imagista, é claro, do teatro ritualista concebido por Eliot em seus ensaios.

Conforme Spender (1976, p.96) aponta, “há várias vozes que dizem ‘eu’ em *The Waste Land*”. Contudo, “[...] mesmo quando falam em primeira pessoa, dramaticamente, não passam de vozes em terceira pessoa sendo observadas de longe”. Nesse sentido, o poema pode ser lido como uma série de monólogos dramáticos constantemente interrompidos e retomados pela estrutura mitológica organizada a partir de Weston e Frazer. Num desses monólogos, conhecido como “o jardim dos jacintos” (versos 35-41), o leitor depara com uma cena em que “imagens, sons, cores e odores” misturam-se a ponto de formar um quadro concreto, inebriante e, acima de tudo, teatral. Para Cyrena Pondrom, a cena em questão nos coloca diante de uma pessoa “paralisada frente à oferta de amor representado pela figura da ‘menina dos jacintos’ e frente à sua incapacidade de responder a essa imagem corpórea do amor” (PONDROM, 2009, p.329). Eis os versos em questão:

Faz agora um ano que me deste os primeiros jacintos;
Chamavam-me a menina dos jacintos”.
- Mas ao voltarmos, tarde, do Jardim dos Jacintos,
Teus braços cheios de jacintos e teus cabelos úmidos, não pude
Falar, e meus olhos se enevoaram, eu não sabia
Se estava vivo ou morto, e tudo ignorava
Ao inquirir o coração da luz, o silêncio.³ (ELIOT, 2004, p.141).

A dramaticidade da passagem é tamanha, e seu recurso visual tão evidente, que diversos críticos – dentre eles Antonio Candido – estabelecem um paralelo imediato entre “o jardim dos jacintos” e aquele que pode ser considerado o mais teatral dos poemas não dramáticos de Eliot, “La figlia che piange”, presente no livro *Prufrock and other observations* [*Prufrock e outras observações*]. Nas palavras de Candido (2008, p.57), “[...] num sistema visual plasticamente admirável, [...] Eliot cravou o drama de um abandono que deixa a alma vazia e a vontade perturbada”, tal como ocorre em *The waste land*, quando o “narrador”, incapaz de revelar os seus sentimentos, encontra-se num estado intermediário entre a vida e a morte. Conforme Frances Dickey pontua, em “La figlia que piange”, aquele que comanda as ações “[...] não é dramatizado como um personagem, mas sim como o diretor de uma cena” (DICKEY, 2009, p.128):

³ ““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”.

Detém teus passos no topo da escada...
Apoia-te numa urna do jardim...
Tece, tece a luz do sol em teus cabelos...
Aperta tuas flores contra ti com doloroso espanto...
Atira-as ao chão e volta-te
Com uma furtiva mágoa em teus olhos,
Mas tece, tece a luz do sol em teus cabelos.⁴ (ELIOT, 2004, p.91).

Tanto na passagem do “jardim dos jacintos” quanto em “La figlia che piange”, o sentimento de fracasso diante da possibilidade de realização amorosa – “Ao inquirir o coração da luz, o silêncio” [*Looking into the heart of light, the silence*] – não pode ser dissociado da materialidade de imagens como os “cabelos úmidos” e os “braços cheios de jacintos”. Com efeito, nos rituais de fertilidade descritos por Frazer, o jacinto aparece como símbolo da ressurreição dos deuses, ou seja, símbolo da continuidade dos ciclos, dado este que mais uma vez confere concretude aos sentimentos evocados no poema. Logicamente, não se trata aqui de aplicar a noção de “correlativo-objetivo” à poesia de Eliot, mas sim de verificar o modo como o poeta vincula sentimento e imagem a fim de assegurar a expressão concreta e inteligível de seus versos, fugindo, pois, da subjetividade romântica. Se o “correlativo-objetivo” e a “dissociação da sensibilidade” falham em sua solidez conceitual, é certo que dão prova da preocupação dramática dos ensaios de Eliot e da natureza performática de seus versos.

Considerações finais

Em seu “Diálogo sobre a poesia dramática”, datado de 1928, Eliot (1932, p.38) afirma que, em seu teatro, Shakespeare demonstra ter mais talento que Ibsen, “não por ser um dramaturgo de maior qualidade, mas por ser um poeta de maior qualidade”. E assim como o teatro não pode existir sem a poesia, “[...] que grande poesia não é dramática? [...] Quem é mais dramático que Homero ou Dante? Somos seres humanos, e o que nos interessa mais do que as ações e atitudes humanas?” (ELIOT, 1932, p.38). Nesse sentido, é possível afirmar, por um lado, que ao publicar a peça religiosa *The rock* [*A rocha*] e levá-la ao palco, em 1934, Eliot chegou ao momento final de sua transição para o teatro. No entanto, o que devemos reconhecer, por outro lado, é que, durante toda a sua carreira,

⁴ “Stand on the highest pavement of the stair – / Lean on a garden urn – / Weave, weave the sunlight in your hair – / Clasp your flowers to you with a pained surprise – / Fling them to the ground and turn / With a fugitive resentment in your eyes: / But weave, weave the sunlight in your hair”.

Eliot demonstrou um forte e constante interesse pelo teatro: ele escreveu exaustivamente sobre tópicos dramáticos, e percebemos em vários desses ensaios o temperamento de um dramaturgo, e não apenas de um crítico literário. Eliot exaltou a centralidade do teatro na tradição literária inglesa e escreveu sobre a sua saga em busca “da poesia mais útil, socialmente” (MALAMUD apud CHINITZ, 2009, p.239).

Para Eliot, o teatro representa a possibilidade de restituir a poesia ao seu uso social. Em *The waste land*, o desejo de estabelecer um vínculo entre poesia e sociedade pode ser visto, por exemplo, no peso atribuído aos livros de Frazer e Weston sobre os rituais antigos. Essa dimensão ritualística de *The waste land* elimina qualquer possibilidade de leitura do poema como resultado de uma proposta exclusivamente individual; na realidade, Eliot coleciona episódios que podem ser lidos, conforme visto, como uma coleção de monólogos dramáticos que dialogam diretamente com a tradição literária. Da mesma forma, a teoria poética impessoal de Eliot, amparada pelas noções de “dissociação da sensibilidade” e do “correlativo-objetivo”, acentua a preocupação do poeta com a questão da recepção do texto, ou melhor, denota o modo como Eliot concebe seus versos como parte de uma experiência coletiva. Tudo isso nos leva a entender que, se a participação mais sistemática do poeta no teatro se dá a partir da década de 1930, sua poesia anterior já revela traços decisivos do desejo de coletividade expresso em suas peças.

CECHINEL, A. The dramatic content of Eliot’s non-dramatic poetry: the waste land and other observations. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.109-121, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *From the reading of The Waste Land and Eliot’s selected essays, this paper defends the thesis that the poet’s non-dramatic poetry discloses the constant desire to provide his verses with imagistic concreteness in order to confer a theatrical dimension to his poems. In order to do so, this text resorts, for instance, to the notions of “objective correlative” and “dissociation of sensibility,” which reveal the dramatic nature of Eliot’s poems. If the poet conceives modern poetry as a ritual, the presence, among others, of James Frazer and The golden bough in The Waste Land proves the dramatic aspect of the work.*

■ **KEYWORDS:** *Eliot. The waste land. Ritual. Drama.*

Referências

- BADENHAUSEN, R. T. S. **Eliot and the art of collaboration**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- CANDIDO, A. **O observador literário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.
- CHINITZ, D. E. (Ed.). **A companion to T. S. Eliot**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- COOK, J. (Ed.). **Poetry in theory-an anthology**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2004.
- DICKEY, F. Prufrock and other observations: a walking tour. In: CHINITZ, D. E. (Ed.). **A companion to T. S. Eliot**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- ELIOT, T. S. **Obra completa, v.1 - poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- _____. **Selected prose of T. S. Eliot**. Edited with an introduction by Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975.
- _____. **The criterion**. London: Faber and Faber, 1967. v.1.
- _____. **The use of poetry and the use of criticism**. Cambridge: Harvard University Press, 1964.
- _____. **Selected essays: 1917-1932**. New York: Harcourt, Brace & Company, 1932.
- FRAZER, J. G. **The golden bough: a study in religion and magic**. New York: Dover Publications, 2002.
- GARDNER, Helen. The waste land. In: LITZ, A. W. (Ed.). **Eliot in his time: essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The waste land**. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- LITZ, A. W. (Ed.). **Eliot in his time: essays on the occasion of the fiftieth anniversary of The waste land**. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- LOBB, E. **T. S. Eliot and the romantic critical tradition**. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

MALAMUD, R. Eliot's 1930s plays: The rock, Murder in the cathedral, and The family reunion. In: CHINITZ, D. E. (Ed.). **A companion to T. S. Eliot**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

MATTHIESSEN, F. O. **The achievement of T. S. Eliot**. 3. ed. Boston: Houghton, 1958.

PONDROM, C.. Conflict and concealment: Eliot's approach to women and gender. In: CHINITZ, D. E. (Ed.). **A companion to T. S. Eliot**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

SKAFF, W. **The philosophy of T. S. Eliot**: from skepticism to a surrealist poetic – 1909-1927. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

SOUTHAM, B. C. **A guide to the selected poems of T. S. Eliot**. 6. ed. New York: Harcourt, Brace & Company, 1996.

SPENDER, S. **T. S. Eliot**. New York: The Viking Press, 1976.

STEAD, C. K. **Pound, Yeats, Eliot and the modernist movement**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1986.

WESTON, J. L. **From ritual to romance**. New York: Dover Publications, Inc., 1997.

Recebido em: 31/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

