

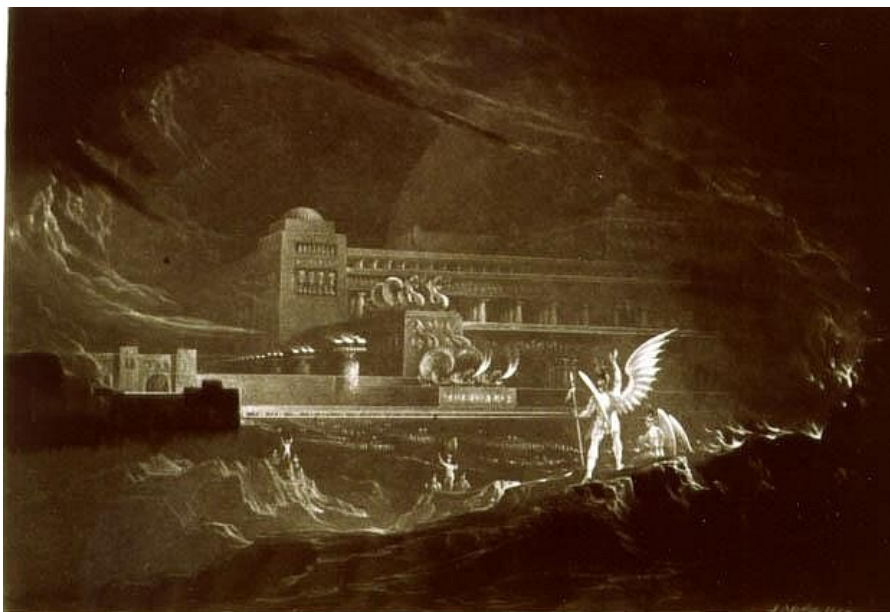
João do Vale

T. S Eliot: A Paisagem Devastada e a Construção do Clássico (2020)

Entre 1824 e 1837, o pintor inglês John Martin publicou uma série de gravuras ilustrando várias cenas de *Paradise Lost* de John Milton e do Novo Testamento. Entre esta série encontra-se *Pandemonium*, publicada em 1831 que corresponde à passagem final do Livro I do poema onde lemos:

Meanwhile the winged heralds by commend
Of sov'reign power, with awful ceremony
And trumpets' sound throughout the host proclaim
A solemn council forthwith to be held
At Pandaemonium, the high capital
Of Satan and his peers: their summons called
From every band and squared regiment
By place or choice the worthiest; they anon
With hundreds and with thousands trooping came
Attended (...)
Thick swarmed, both on the ground and in the air,
Brushed with the hiss of rustling wings (Milton 2000: 22).

Esta passagem apresenta num modo fabuloso uma atmosfera infernal na qual o movimento em espiral mistura as chamas eternas com a massa de anjos caídos em número incontável e que esperam a palavra demoníaca do seu senhor Satã. As *rustling wings* destes espíritos demoníacos são aquelas que batendo em conjunto revolvem o ar infernal e avivam assim aquelas chamas eternas às quais são imunes. No centro deste ajuntamento apresenta-se Satã como chefe das hostes e detentor da palavra de revolta que levará à insurgência destes espíritos contra o seu Criador.



John Martin, *Pandemonium*, c.1831, mezzotinta, 60.6 x 80.7 cm

A gravura de John Martin apresenta-nos Satã em concílio dirigindo-se às hostes demoníacas. Esta população de demónios é representada na base de uma planície por uma massa de figuras que se misturam até à indistinção e que se dirigem ao seu senhor. O número incontável destes demónios apresenta-se como um grupo cujos elementos estão representados a uma escala muito reduzida, um subterfúgio compositor que permite estabelecer a grandeza de Satã, representado em maiores dimensões, bem como favorecer a vista panorâmica da entrada da gigantesca capital infernal, *Pandemonium*. Que estes muitos indivíduos se misturam incólumes com as chamas do inferno, confirma-o a versão a óleo que Martin pintou em 1841. Aqui é dada maior atenção à atmosfera incandescente do inferno e à paisagem batida pelo vento em redemoinho gerado pelas asas dos demónios que tornam a atmosfera túrbida de *Pandemonium* viva, turbulenta e caótica.

É importante perceber que o que John Martin pretende é, por um lado, dar-nos a sensação de escala entre a gigantesca cidade de *Pandemonium* e a massa de demónios que ouvem Satã à entrada daquele complexo, e por outro, a apresentação em destaque da figura central desse Satã que desde um lugar elevado se dirige às suas hostes mais abaixo e obtém desse promontório uma visão privilegiada da totalidade da cena que lhe é apresentada, visão esta que é partilhada com o observador do quadro. Por outro lado podemos certamente contextualizar estas criações de Martin, um aclamado pintor de grandes paisagens e vastas

panorâmicas, e a predominância dada na gravura à cidade de *Pandemonium* e à figura central de Satã. No catálogo da Tate Modern, editado por ocasião da exposição retrospectiva do pintor em 2011, podemos ler:

Martin's life story is one of extraordinary opportunity, illustrating the chances for personal transformation and social ascent in the early nineteenth century. The period saw the emergence of what we can truly describe as a 'mass culture' in the modern sense, driven by commerce, industrialized in its production techniques, large-scale and spectacular in its effects and scarcely inclusive in its reach. The metropolis offered, to follow a recent assessment, 'myriad forms of communal entertainment and instruction, through which the city's population came to experience itself as an urban mass marked by complex patterns of social identity and difference. Panoramas, theatres, museums, shows and lectures – the world of metropolitan 'curiosity' - all offered routes to cultural enfranchisement' (Myrone 2011: 14).

Torna-se evidente que o pintor John Martin possuía já uma larga experiência cosmopolita e de vivência da metrópole sem as quais a sensação panorâmica de cariz moderno que retrata nas suas pinturas fabulosas seria impossível de captar.

91 anos separam a publicação da gravura de Martin e *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot e não existem informações que nos digam que o poeta tenha sido influenciado pela gravura ou pelo quadro a óleo de John Martin ou sequer que o conhecesse. No entanto, a gravura demonstra exemplarmente o momento inaugural do poema em que o observador moderno se coloca, como Satã, no centro de uma disposição panorâmica abarcando a cidade na qual habita propositadamente. E de facto, a experiência de *The Waste Land* tem muitos pontos em comum com as preocupações de Martin: a cidade como originadora do caos e o poeta (Satã) que se coloca no coração de um turbilhão de preocupações emanadas da vida moderna e urbana. *The Waste Land* é de facto um poema que recebeu a sua influência de uma experiência da vida cosmopolita londrina.¹ No poema que viria a ser a sua mais aclamada criação, Eliot refere-se à cidade de Londres como

¹ Eliot mudou-se para Londres no rebentar da 1ª Grande Guerra em 1914 e daí para Oxford onde escreveu a sua tese de doutoramento sobre F.H. Bradley.

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet (Eliot, s/d. a: 24).

Esta passagem é reveladora do tom pessimista de todo o poema. Tal como no inferno de Milton, também uma multidão de mortos (demónios) aflora à London Bridge (*Pandemonium*). Há um paralelismo visível entre os mortos londrinos e os anjos caídos de *Paradise Lost*. O poeta moderno assume a figura satânica do observador no meio da cidade infernal.²De facto, todo o poema assume uma temática que aflora temas de queda e fim dos tempos, de fragmentação do mundo vivido e visível e de apocalipse. Apesar de Milton ser citado apenas uma vez nas Notas de *The Waste Land* e ainda assim a propósito de uma cena silvestre, é de facto o poeta como figura satânica quem presencia a cena. De resto, por todo o poema são citadas várias instâncias infernais, como o Inferno da *Divina Comédia* ou *Blick ins Chaos* de Herman Hesse.

Estaremos certos se dissermos que se estabelece uma continuidade entre a visão fragmentada da cidade de Londres e uma visão apocalíptica de fim dos tempos como se notará na passagem seguinte:

What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are these hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers

² Não se pretende aqui demonstrar que Eliot foi tão influenciado por Milton como o foi, por exemplo, por Dante. No seu ensaio de 1936 sobre Milton, Eliot era ainda bastante crítico de Milton cujo *Paradise Lost* considera seguir apenas um sentido musical e perseguir meramente a imaginação do público apresentando por isso uma forte separação entre conteúdo e forma. Apesar do seu ensaio abonatório de Milton só ter surgido em 1947, julgo que por alturas da escrita de *The Waste Land* era o conteúdo do poema de Milton o que mais interessava a Eliot (tal como com outros autores citados ao longo do poema). O ensaio de 1936 parece explicar a posição crítica de Eliot em relação aos seus próprios poemas e uma nova compreensão e consciência sobre o modo de os escrever, isto é, uma maior união entre o sentido e a forma.

Jerusalem Athens Alexandria

Vienna London

Unreal (*idem*: 48).

A sugestão de que a fragmentação, apesar de disponível ao uso de uma retórica modernista adequada é, de facto, nociva, está desde logo presente nos seguintes versos do primeiro livro do poema:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water (*idem*: 20).

É paradoxal que seja o próprio uso de fragmentos acumulados, ou colados num contínuo que é todo o poema, o dispositivo expressivo que torna *The Waste Land* num dos poemas mais marcantes da poesia modernista e um dos poemas inaugurais da sua retórica mais específica. Como se para Eliot já não houvesse de facto outro recurso disponível senão a justaposição fragmentada e a construção da textura do poema como *patchwork*, onde as imagens e as frases recortadas são coladas umas junto das outras para formarem novas combinações de sentido. O próprio Eliot já afirmara em 1917, no seu ensaio “Reflexões sobre o verso livre” que “o verso livre não existe” (Eliot 1992: 9). De facto, de acordo com as mais próprias intenções poéticas da altura, só o fragmento poderia ainda ser usado enquanto promulgador de sentido poético, uma vez que não existe, modernamente, um ponto de vista único, geral e convencional, mas antes vários pontos de vista relacionáveis entre si. J. Hillis Miller afirma-o em *Poets of Reality*:

A situation in which subject and object have `emerged' out of the confusion of feelings is the only situation man can know, and so destined is it to be contradictory and inconsistent that any point of view is both proper and improper. All points of view are relative, but all points of view must be sustained (1969: 134).

Toda a realidade, mesma a mais caótica e apocalíptica, deve ser sustentada uma vez que todo o ponto de vista é próprio e pessoal e por isso, válido e autorizador: “what is subjective is the whole world – the whole world as it is for me – which, because it is (for me) the whole world, cannot be contrasted with anything else `objective’” (*idem*: 136).

A poesia inicial de Eliot até *The Waste Land* é, de facto, uma dramatização da situação em que existe um “círculo descrito à volta de cada ponto de vista” (*idem*: 137), não se podendo realizar, desta forma, a ideia de um “absoluto” à qual as ideias de salvação pessoal ou redenção se juntariam. O poeta é, de facto, um ser condenado a experimentar a relatividade dos seus sentimentos e o sentimento de queda e de incumprimento da salvação.³ É por isso que o poema é construído como uma textura de fragmentos sem um aparente cuidado na construção de um todo coerente que exponha um ponto de vista único e rigoroso sobre uma realidade claramente reconhecível e imutável. As unidades significativas ou fragmentos que transportam sentimentos ou observações (mesmo que negativas ou depreciativas da realidade apocalíptica e da paisagem devastada que cerca o poeta) são combinadas de modo a oferecerem uma estrutura que suporta a relatividade dos pontos de vista. O poema é conscientemente construído como textura ou filigrana, como o prova a alusão aos *laquearia*, termo plural latim para os tetos apainelados ou cinzelados:

(...) stirred by the air
That freshened from the window, these ascended
In the flattening the prolonged candle-flames,
Flung their smoke in the laquearia
Stirring the pattern of the coffered ceiling (Eliot s/d. a:26).

No entanto, apesar do tom aparentemente negativo de *The Waste Land*, Eliot está consciente do lugar mais alto do poeta e de uma atividade poética que é mais altiva do que a mera detração do seu tempo. O poeta deve ser, no mínimo, concomitante com o seu tempo e

³ José Sousa Gomes refere, ao comentar *The Hollow Men* (1925), que “ao contrário (de *The Waste Land*) a voz que poderá estar representada pelos três versos em itálico da parte V de *The Hollow Men*, dá um sentido ao futuro, aconselha, apazigua, apresentando uma solução e constituindo aquilo que Ronald Bush chama, em síntese correta: `drama of salvation’. A paciência para suportar o padecimento que se sabe ser a personalidade ou a transpersonalidade civilizacional aliada à noção de demora do tempo que tudo pode acabar por remediar. (...) Ao contrário de *The Waste Land* este é já e por estes motivos (...) um poema com uma saída de fé” (1997: 38).

um observador distanciado se quiser obedecer à retórica modernista e à “lógica da abstração construtivista” como modo de construção positiva.⁴ No seu ensaio de 1919, “Tradition and the individual talent”, Eliot refere o lugar do poeta como devendo estar imerso na tradição secular e coesa da poesia a que ele chama de *the mind of Europe*. Aí podemos ler que “no poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone: you must set him, for contrast and comparison, among the dead” (Rainey 2005: 153).

Mas para que esta inclusão do poeta na tradição poética com a qual ele deve relacionar-se se constitua de modo eficaz, o poeta deve sacrificar a sua personalidade (“the progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality” (*idem*: 154)), sem dúvida aquela que o impediria de olhar para o seu próprio tempo continuador do passado, de modo imparcial e com uma visão eminentemente estética. É por isso que Eliot afirma que “the more perfect the artist, the more completely separated in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are his material” (*idem*: 154). O poeta deve trabalhar com sentimentos impessoais, e com o material culturalmente reconhecido dentro da tradição secular da poesia, e não com emoções pessoais através das quais as suas idiossincrasias e opiniões pudessem despontar perturbando o equilíbrio da construção poética e isolar o poema da tradição onde ele deve estar contido. No todo, o poema é uma concentração

and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is a concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not ‘recollected’, and they finally unite in an atmosphere which is ‘tranquil’ only in that it is a passive attending upon the event (*idem*: 156).

Enquanto observador do seu tempo e do seu meio, por mais apocalíptico que ele pareça a seus olhos e enquanto observador dos seus sentimentos, por mais negativos que estes lhe pareçam,

⁴ Retiro esta terminologia a Charles Altieri que em “Painterly Abstraction in Modernist American Poetry” define esta noção imprescindível à criação modernista nos seguintes termos: “our definition of constructivist abstraction must be both sufficiently general to account for the variety of Modernist experiments, and sufficiently perspicuous to establish a single field of relationships within which that variety becomes a structure of resonant differences. (...) syntactic patterns can be composed to serve unique individual effects, whereas semantically oriented signs must attempt to adapt such uniqueness to the shareable space in which it makes sense to speak of meanings” (1989: 43).

o poeta deve sacrificar a personalidade à passividade, isto é, à imparcialidade com que encara e vê o que o rodeia. Assim, a paisagem devastada de *The Waste Land* é negativa apenas no sentido em que é descrita como tal e no sentido em que a devastação e o panorama apocalíptico são o argumento do poema, mas que Eliot vai igualmente buscar à tradição poética secular, desde Homero e Ovídio a Herman Hesse, passando pelos romances arturianos, por Dante e Milton, Nerval e Baudelaire.

A figura de Baudelaire merece, a este respeito, uma atenção especial, porque é a Baudelaire que Eliot vai buscar o entendimento do que deve ser o poeta impassível em face da devastação do seu próprio tempo. A noção de *self-sacrifice* e de extinção da personalidade que Eliot apresenta em “Tradition and the individual talent” não deve ser tomada de ânimo leve mas deve ser compreendida como uma problemática por si mesma. Tal como o Satã da gravura de Martin nos é apresentado heroicamente no topo de um promontório de onde observa a multidão de demónios subalternos, também Baudelaire se apresenta como uma figura heroica que, da sua altivez, observa de modo distanciado e impessoal a *unreal city*, por onde deambula. A expressão *Unreal city*, recorrente em *The Waste Land* é, de facto, uma alusão ao poema “Les Sept Vieillards” (1859) de Baudelaire, que descreve um encontro fortuito numa rua de Paris. Eliot está consciente da importância da figura de Baudelaire para a construção da retórica modernista da impessoalidade no exercício da construção poética. Mas Baudelaire não poderia atingir a passividade sem um aprofundamento e um domínio de si e sem um entendimento de que a problemática geral do seu tempo é mais profunda do que qualquer idiosincrasia passageira da parte do poeta. Um ano antes da publicação de *The Waste Land*, Eliot publicara já um pequeno artigo, “The lesson of Baudelaire” (1921) onde se lê que

more than any poet of his time, Baudelaire was aware of what most mattered: the problem of good and evil. (...) Baudelaire, a deformed Dante (...) aimed, with more intellect *plus* intensity, and without much help from his predecessors, to arrive at a point of view toward good and evil (*idem*: 157).

Em 1930, no seu segundo ensaio sobre Baudelaire, Eliot retoma e aprofunda este ponto. Neste ensaio Eliot resolve o problema da passividade do poeta. Para Baudelaire, o conhecimento do Mal implica o sentido do Bem, e Mal e Bem complementam-se de tal modo

que tendem a equilibrar qualquer tendência do poeta para um ou para outro. Uma visão completa do Mal e do Bem obriga o poeta a uma visão impassível sobre a realidade que o rodeia e não lhe permite tomar qualquer partido sobre se essa realidade é fundamentalmente má ou boa. A realidade torna-se, assim, factual, e a poesia vai ao encontro dessa “atmosphere which is `tranquil´ only in that it is a passive attending upon the event”. Baudelaire, portanto, “foi um daqueles que têm grande força, mas força meramente para *sofrer*. Não conseguia fugir ao sofrimento e não conseguia transcendê-lo, portanto *atraía* a dor, O que podia fazer, porém, com aquela imensa força passiva e sensibilidade que nenhuma dor podia enfraquecer, era analisar o sofrimento” (Eliot 1992: 56). Portanto “o sofrimento como o de Baudelaire inclui a possibilidade de um estado positivo de beatitude” (*ibidem*), estado este conhecido como “satanismo” e que Eliot refere: “falava-se muito do `satanismo´ da Missa Negra; ao exibi-lo, Baudelaire é a voz do seu tempo; mas notaria que em Baudelaire, como em mais ninguém, é redimido por *significar outra coisa*” (*idem*: 59).

O satanismo de Baudelaire demonstra a qualidade do poeta em transcender a divisão entre o Mal e o Bem estando em posse de um conhecimento superior tal que lhe permite observar o mundo desde um ponto de vista absolutamente novo. A realidade não existe apenas dentro de um daqueles valores mas está suspensa acima deles e *significa outra coisa*. O valor da realidade que transcende a divisão entre o Mal e o Bem é o valor da realidade que significa outra coisa que não a ancoragem num dos valores, uma realidade compreensiva, digamos e assim mais universal. É por isso que o estado de satanismo do poeta provoca o seu estado complementar: o de beatitude. Eliot diz neste ensaio que “a poesia de evasão é (...) um vago reconhecimento do caminho em direção à beatitude” (*idem*: 61).⁵

Assim, a experiência da descrição da paisagem de *The Waste Land* já não poderia repetir-se, apesar de Eliot continuar consciente da degradação e do caos próprios da vida moderna. Mas se o poeta caminha em direção à beatitude é porque deve cultivar em si um valor de Salvação e de Redenção. Outros valores devem juntar-se à experiência do Mal que alimentou *The Waste Land*. Eliot termina o seu ensaio sobre Baudelaire com uma enigmática citação de T.E. Hulme:

⁵ Repare-se que este ensaio foi escrito a cerca de três escassos anos depois da conversão de Eliot à Igreja Anglicana. Este acontecimento terá, sem dúvida, influenciado toda a sua escrita posterior. Assim, lemos ainda no mesmo ensaio que “Baudelaire compreende que o que realmente importa é o Pecado e a Redenção. (...) É aparentemente o Pecado no sentido swinburniano, mas realmente o Pecado no sentido cristão permanente, que ocupa o espírito de Baudelaire (*idem*: 60).

um homem é essencialmente mau, só pode realizar qualquer coisa de valor por meio de disciplina – ética e política. A ordem é assim não meramente negativa, mas criadora e libertadora. As instituições são necessárias. (*apud* Eliot 1992: 63)

Julgo que todo o processo poético de Eliot se orienta no sentido de obter a ordem que se contraponha ao caos, uma ordem maior que, como em Baudelaire, transcenda o problema do Mal e do Bem, um valor capaz de dar “sentido” (*meaning*) e de fazer significar, uma maioridade e uma maturidade na vida e na escrita. Eliot fará de *Four Quartets* (1943) a experiência dessa maioridade e maturidade. Eliot construirá em *Four Quartets* um exemplo daquilo que ele considera a qualidade clássica da poesia, na unidade da forma e do conteúdo⁶, uma poesia que englobe de um modo universal e unitário o satanismo e a beatitude, o problema do Mal e do Bem numa visão transcendente que faça justamente com que a realidade *signifique outra coisa*.

A agonia e a dor do homem não desaparecem deste grande poema mas existem complementados com os valores da Resignação e da Humildade. Podemos ler em *Reconfiguring Modernism* de Daniel R. Schwarz que “despite his public language and allusions, Eliot’s is a far more private poetry than is generally realized, a private poetry in the way George Herbert’s poetry is private, dramatizing a personal religious quest involving crises of conscience and agonies of doubt” (1997: 130). No entanto, na fase de *Four Quartets*, Eliot está já à procura da realização plena daquilo que já havia chamado *objective correlatives* e da obtenção moral e estética, isto é, substancial e formal, de um pensamento verdadeiramente clássico. Para isso “Eliot isolates tendencies without himself and creates a distinct personality from attitudes and emotions that he recognizes as part of his own personality” (*idem*: 130).

Importante para compreendermos o Eliot de *Four Quartets* é o seu ensaio “O que é um clássico?” (1944). Aqui podemos ler que

6 Curiosamente encontramos uma definição semelhante em Kierkegaard: “Il ne peut être question d’une oeuvre classique que là où l’idée a trouvé repos dans une forme déterminée, et gagné de la limpidité; et c’est dans ce cas seulement qu’elle pourra aussi résister au temps. Cette unité, cette intimité réciproque entre l’idée et la forme sont les attributs de toute oeuvre classique. On voit donc clairement que toute tentative de classification des oeuvres classiques, basée sur une séparation de la matière et de la forme, ou de l’idée et de la forme, *eo ipso*, est manquée” (Kierkegaard 2005: 46).

o sacrifício de algumas potencialidades para realizar outras é, até certo ponto, uma condição da criação artística, como é uma condição da vida em geral. Na vida, o homem que recusa sacrificar qualquer coisa para obter qualquer outra acaba na mediocridade ou no desaire (Eliot 1992: 136).

É de facto a situação do sacrifício da personalidade, das opiniões pessoais e das idiossincrasias que certamente reduziriam o poeta a um papel de eterno detrator pessimista da paisagem devastada que o rodeia e o abraçar uma situação de maioridade e maturidade, de visão clássica sobre a realidade e sobre a poesia que o permite redimir-se e aceitar o tempo presente: “maturidade de espírito: esta exige a história e a consciência da história. (...) À maturidade de espírito associei a maturidade de maneiras e a ausência de provincianismo” (*idem*: 137).

Mas a visão clássica deve também ser uma visão de inteireza. À maturidade moral deve aliar-se a maturidade estética. Eliot refere que o clássico reflete um estilo maduro que se apresenta como *estilo médio* que “realiza o génio da língua” e para o qual uma simplicidade absoluta se torna indesejável:

quanto à maturidade de estilo, não penso que algum poeta tenha alguma vez desenvolvido um maior domínio da estrutura complexa não só de sentido, mas também de som, sem desperdiçar o recurso da simplicidade surpreendente e breve, direta, quando a ocasião o exigia (*idem*: 139).

Por isso, dentro da compreensão do clássico, nessa tentativa de atingir o nível clássico em *Four Quartets*, Eliot não abandona a escrita fragmentária e a aparência complexa de *patchwork* que sempre o identificaram como um poeta modernista. O que Eliot procura é obter o clássico ao trazer valores (maturidade, compreensibilidade e universalidade) para dentro da sua técnica de escrita, valores esses que guiam a construção de todo o poema e permitem-lhe manobrar a passividade com que observa os problemas humanos e pessoais. Mais consciente agora da sua técnica de escrita, mas também mais consciente que a sua escrita pode absorver novos valores impessoais que lhe permitem ultrapassar uma tendência pessimista, Eliot esforçar-se-á por desenvolver em *Four Quartets* um *estilo médio* e apresentar a sua poesia como um padrão (*pattern*) de valores complementares e equilibrados:

Another form of incarnation in Eliot's later work is a transformation of the idea of pattern and therefore a transformation of his earlier idea of poetry. The poet had been defined as the man who can unify heterogeneous elements into a dance-like form. Now that notion must be abandoned along with the idea of the infinite value of those subjective images which accompany moments of sudden illumination. (...) The true pattern is God's order of history, an objective rather than subjective design organized around the central event of the Incarnation (Miller 1969: 186-187).

A poesia de Eliot apresenta-se agora como um padrão onde a organização depende de valores exteriores e transcendentais, uma espécie de união entre os *objective correlatives* e uma ordem universal escondida na realidade e imposta por Deus. E tal como o satanismo de Baudelaire se une à beatitude para fazer com que a realidade signifique outra coisa, também aqui a significação (*meaning*) é dada sem se resolver numa absoluta claridade inamovível, mas no passar de significações, ou seja, numa leitura do imparável movimento universal:

The knowledge imposes a pattern, and falsifies,
For the pattern is new in every moment
And every moment is a new and shocking
Valuation of all we have been (Eliot s/d. b: 34)

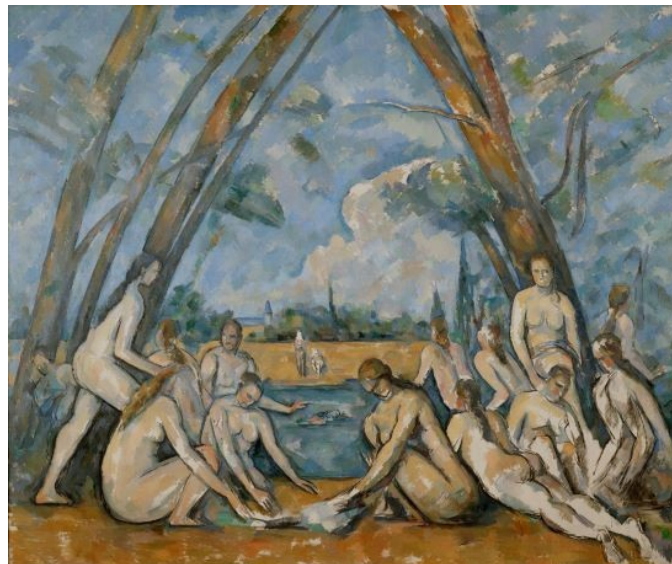
E a noção de padrão *que o conhecimento impõe* une-se obrigatoriamente à questão do sentido de uma realidade que só nos é transmitida na forma de movimento geracional inesgotável:

We had the experience but missed the meaning,
And approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness. I have said before
That the past experience revived in the meaning
Is not the experience of one life only
But of many generations (*idem*: 52).

Os problemas humanos e pessoais não foram eliminados da sua observação do mundo, mas Eliot vê agora estes mesmos problemas com um olhar resignado e compreensivo.

Now, we come to discover that the moments of agony
(whether, or not, due to misunderstanding,
Having hoped for the wrong things or dreaded the wrong things,
Is not the question) are likewise permanent
With such permanence as time has (*idem*: 54).

A evolução moral e estilística de Eliot não poderia obter-se sem a visão compreensiva do papel do poeta em Baudelaire e do satanismo complementado pela beatitude. Mas a chamada à ordem através da apresentação do poema como padrão, distanciam-no já de Baudelaire e do poeta como observador solitário do meio urbano que o rodeia. Raras são agora as referências àquela *unreal city* que fez nascer *The Waste Land* como um amontoado de ruínas. Agora o drama é o “drama da salvação” e os valores subjetivos são transformados e postos em relação com valores objetivos que pouco têm a ver com a personalidade do poeta-observador. O poeta separa-se agora daquela figura satânica que observámos na gravura de Martin e apresenta-se agora não isoladamente ou isolável como em *The Waste Land*, mas imerso na estrutura de relações objetivas fazendo parte, ele mesmo, da própria estrutura, espelhando-se a si mesmo tanto quanto ao seu exterior.



Paul Cézanne, Les Grandes Baigneuses, 1899-1906, oil on canvas, 208 x 249 cm.

O observador é agora mais um elemento da estrutura estilística do poema e dificilmente identificável. Já não é uma figura central mas mais um elemento objetivo, despido de interioridade. O *self-sacrifice* anunciado em “Tradition and the individual talent” é agora total. É por isso que Daniel Schwarz compara Eliot com Cézanne e diz que “T. S. Eliot and Paul Cézanne represent the formalist and classical impulse of Modernism. (...) Eliot would have seen a parallel between his own developing aesthetic theory and Cézanne’s formalism and classicism” (Schwarz 1997: 99). Tal como Eliot, “Cézanne does not have a linear imagination but one that holds a multiplicity of perspectives and disparate elements suspended like constellations in his imagination. Forms blur into one another, suggesting Eliot’s transitions without breaks or explanations” (*ibidem*). O Eliot de *Four Quartets* está agora mais próximo de Cézanne do que de Martin, porque agora o observador não se distancia do sentido latente mas submerge na realidade movente e significativa, integrando-se nesse mesmo movimento e percebendo as significações (*meanings*) apenas na medida em que se move com a realidade fugidia. O poeta de *Four Quartets* assemelha-se agora ao observador do *Les Grandes Baigneuses* do Philadelphia Museum of Art, completamente mergulhado na realidade que o circunda.

O observador de Cézanne, representado agora em pequena escala, está situado à distância, favorecendo assim o padrão dos corpos femininos em primeiro plano. Mas a representação do corpo em Cézanne necessita da atmosfera envolvente para que tudo resulte numa unidade compreensível. O corpo em Cézanne não se separa do que o envolve, mistura-se com a realidade e *significa* com esta: “for Cézanne, the body is not a preexistent fact but `the outcome of a pictorial process’” (*idem*: 106). Como diz Hillis Miller:

Eliot’s early poetry is dominated by disgust for the body. (...) If Eliot comes to accept the fact that men and women have bodies, he also comes to recover a physical world, external to himself and with a life of its own. (...) The “Four Quartets” everywhere presuppose this possession, through the senses and the body, of a nature external to the self (...)” (Miller, 1969: 185).

No seu todo, *Four Quartets* tenta avançar mais que *The Waste Land* em direção a uma recuperação do sentido que a realidade pode dar. O poeta que observa intervém agora menos e não põe a sua personalidade entre si e a realidade que vem a significar.

The only wisdom we can hope to acquire

Is the wisdom of humility: humility is endless (Eliot s/d. b: 34)

Certo é que Eliot não abandona a sua própria técnica de escrita fragmentária, mas esta é agora utilizada para retratar a realidade *tal como é*, compreendendo o Mal e o Bem na sua complementaridade e equilibrando esses mesmos valores. A observação da realidade é uma observação resignada, mas o poeta contribui assim mais para a sua própria felicidade, pois é de uma construção positiva (em oposição ao pessimismo de *The Waste Land*) que agora se trata. O observador encontrou o seu lugar no meio das ruínas. O poema apresenta um estilo calmo e maduro, sóbrio e equilibrado, *médio*. Tudo ganha o seu lugar e sentido, como na alusão ao Eclesiastes que abre o segundo quarteto:

Houses live and die: there is a time for building

And a time for living and for generation

And a time for the wind to break the loosened pane

And to shake the wainscot where the field-mouse trots

And to shake the tattered arras woven with a silent motto.

In my beginning is my end (*idem*: 24).

Com a visão do clássico, Eliot vem a perceber que o fim dos tempos é também o seu início.

Bibliografia

Altieri, Charles (1989), *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*, Pennsylvania, Penn State Press.

Eliot T. S. (s/d. a), *A Terra Sem Vida*, Lisboa, Ática.

-- (1992), *Ensaio Escolhidos*, Lisboa, Cotovia.

-- (s/d. b), *Quatro Quartetos*, Lisboa, Ática.

Gomes, José Sousa (1997), *T. S. Eliot, Entre The Hollow Men e Ash-Wednesday*, Lisboa, Cosmos.

Kierkegaard (2005 [1943]), *Ou Bien... Ou Bien...*, Paris, Gallimard.

Miller, J. Hillis (1969), *Poets of Reality, Six Twentieth-Century Writers*, Nova York, Atheneum.

Milton, John (2003 [2000]), *Paradise Lost*, Londres: Penguin.

Myrone, Martin (ed.) (2011), *John Martin, Apocalypse*, Londres, Tate Publishing.

Rainey, Lawrence (ed.) (2005), *Modernism, An Anthology*, Malden/Oxford/Victoria, Blackwell.

Schwarz, Daniel R. (1997), *Reconfiguring Modernism, Explorations in the Relationship Between Modern Art and Modern Literature*, Nova York, St. Martin's Press.