

UMA RELEITURA DE *THE WASTE LAND* SOB O VIÉS DO MATERIALISMO LACANIANO

Gabriela Bruschini Grecca^{1*}

¹Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, São Paulo, Brasil

Marisa Corrêa Silva^{2**}

²Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Paraná, Brasil

Resumo

Este artigo objetiva refletir sobre alguns aspectos do poema *The Waste Land* (1922), de T.S. Eliot, repensando o movimento do poema de equiparação da modernidade a uma dimensão fantasmagórica e irreal, da qual seria possível escapar ao se atingir uma esfera incorruptível do ser. Porém, faz-se necessário indagar quais são as tensões presentes nas representações imaginárias do poema que conflitam com esse desejo latente de transcendência, fazendo com que esse desejo, no percurso do poema, desemboque, nas palavras de Slavoj Žižek (2013, p.26), em uma sensação de “mal-estar metafísico”, e não em uma perspectiva de redenção. Assim, o materialismo lacaniano via Žižek, filósofo esloveno que atua nas áreas de Teoria Política, Crítica Cinematográfica, Psicanálise e Estudos Culturais, torna-se essencial para a possibilidade de detectar um movimento mais profundo na dinâmica do poema.

Palavras-chave: Materialismo lacaniano; Real; Transcendência; T. S. Eliot; *The Waste Land*.

REVISITING *THE WASTE LAND* IN THE LIGHT OF LACANIAN MATERIALISM

Abstract

This article aims to reflect on some aspects of the poem *The Waste Land* (1922), by T.S. Eliot, rethinking the poem's movement of equating

* Graduada em Letras – Inglês (Licenciatura) pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) (2013), Mestre em Estudos Literários também pela UEM, e Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP/FCLAr). É membro dos grupos de pesquisa “Literatura e Tempo Presente” (UNESP/UFSCar/CNPq) e “Science Fiction Working Group” (UF). O presente trabalho foi resultado da Dissertação de Mestrado, sob orientação da Profa Dra Marisa Corrêa Silva (UEM). e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Brasil (CAPES). Seu endereço de e-mail é gabrielabgrecca@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3352-5263>.

** Fez graduação em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, mestrado em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Tem pós-doutorado na Rutgers - the State University of New Jersey. Hoje é professora associada no Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá. Tem publicações contemplando Teoria Literária, poesia e leituras intersemióticas. É pioneira no Brasil na aplicação sistemática do materialismo lacaniano de Slavoj Žižek e de Alain Badiou na análise literária, bem como no desenvolvimento de metodologia para efetuar tal aplicação. Atualmente, é vice-presidente da ANPOLL (gestão 2018-2020). Seu e-mail é: mcsilva5@uem.br. ORCID: 0000-0002-9692-7374.



modernity with a phantasmagoric and unreal dimension, from which it would be possible to escape by reaching an incorruptible sphere of being. However, it is necessary to inquire which tensions are present in the imaginary representations of the poem that conflict with the latent desire of transcendence, making this desire, in the course of the poem, lead, in the words of Slavoj Žižek (2013, p.26), to a sensation of “metaphysical malaise”, and not to a redemptive perspective. Thus, the Lacanian Materialism via Žižek, a Slovenian philosopher who writes in the scope of Political Theory, Film Criticism, Psychoanalysis and Cultural Studies, becomes essential for the possibility of detecting a deeper movement in the dynamics of the poem.

Keywords: Lacanian Materialism; Real; Transcendence; T. S. Eliot; *The Waste Land*.

Introdução

Em seu ensaio *Ulysses, Order and Myth*, publicado em 1923, o poeta e crítico literário Thomas Stearns Eliot tece um elogio à utilização do recurso do paralelismo à *Odisseia*, de Homero, feita pelo autor do romance *Ulysses* (1922), James Joyce. T. S. Eliot enxerga nesse recurso estilístico de Joyce um novo método a ser seguido, o qual poderia proporcionar, em suas próprias palavras, um contínuo paralelo entre contemporaneidade e antiguidade, e, acima de tudo, um novo modo de dar forma e significado à história contemporânea, definida por Eliot como “[an] immense panorama of futility and anarchy” (1975, p. 177).¹ Assim, por trás de seus ensaios críticos sobre outras obras, é possível observar o diálogo do poeta com sua própria produção literária, uma vez que seus escritos teóricos estão diretamente ligados à sua perspectiva poética a respeito do mundo moderno. Em outras palavras, tais escritos sintetizam o emblema eliotiano de que é preciso mensurar as possibilidades do presente sempre em relação aos valores de tempos anteriores a ele.

Outro exemplo disso ocorre quando, no mesmo ensaio, T. S. Eliot afirma ter esperança de que o reexame do classicismo na literatura não deve se portar como uma alternativa ao romantismo, mas como um objetivo a ser seguido por aquilo que se pretender uma “boa” obra literária, levando as emoções ao texto apenas como material a ser manuseado por ele (*ibidem*, p. 176). Logo, para Eliot, uma obra de arte é analisada a partir da atualização de valores tanto clássicos como românticos, bem como tantas outras ideias e concepções são trazidas, desde sua juventude, tendo a revisão e ressignificação de suas raízes históricas como método, em um momento no qual tantos artistas de vanguarda do início do século XX endereçavam-se diretamente ao futuro e à utopia enquanto horizontes de maior relevância para suas criações estéticas.

Dito isso, é necessário ressaltar, de forma mais categórica, que a produção literária eliotiana não dispensa ou ignora a modernidade. Esta é retratada de uma maneira que jamais poderia ter sido feita pelos poetas do período de pré-Romantismo, no qual havia uma espécie de “cânone temático” e, com T. S. Eliot, somos afrontados não somente pelo cenário da vida moderna, mas também pelo indivíduo moderno – inerte, impotente e incapaz de se atrever a culpar o destino e a metafísica por suas mazelas. Ainda assim, o fascínio do moderno em T. S. Eliot é descrito com ressalvas, pois o lado corrupto e desarmônico do período é abordado com grande lamento.

O desejo de sua superação é latente, como se verá mais adiante. Em seus últimos poemas, tendo como destaque *Four Quartets* (1943), o poeta intensifica suas concepções anglo-católicas e classicistas, e, por intermédio delas, inicia sua escrita de absolvição da modernidade por meio de princípios ortodoxos e cristãos. Anteriormente, sua escrita se caracterizava, grosso modo, pelo choque dos opostos (âmbito no qual o poema selecionado para análise se insere); na produção tardia, Eliot funde esses opostos e encontra a estabilidade, seguindo certos valores ortodoxos que Terry Fairchild (1999) chama de resgate, reconciliação e infinidade da vida.

Contudo, é importante dizer que não se trata de olhar para o poeta como alguém que tenha mudado suas ideias e princípios, mas, sim, que aquilo que aparecia em tensão dialética em um primeiro momento acabara por se dissolver e por dar força ao lado que já figurava em forma embrionária em, por exemplo, *The Waste Land* (1922) e em *The Hollow Men* (1925): o desejo de remissão e salvação da sociedade moderna, terra de homens ociosos. O mundo, que não segue os padrões idealizados pelo poeta, faz com que haja o desejo de escapar, sem que, para isso, o autor precisasse recorrer à visão romântica da vida. Enquanto os poetas do Romantismo buscavam no subjetivismo a solução para assimilar tanto a dissolução da ordem aristocrática como o horizonte burguês que se descortinava, Eliot buscou diversos princípios no conservadorismo político, religioso e literário² a resposta à tensão entre um mundo que considerava decadente o ímpeto criativo. Desse modo, não recorreu às forças revolucionárias de vanguarda como tantos outros o fizeram, assumindo, por sua vez, a tentativa de resistir à efemeridade e de estatuir certos valores no tempo que, para o poeta, deveriam ser tomados como fixos e perenes.

Tal entendimento sobre os movimentos poéticos do autor em face do mundo que avistava é corroborado por A. D. Moody (2007), o qual observa na poesia eliotiana uma necessidade de transcender sempre em potencial, visão corroborada pela maior parte da fortuna crítica encontrada até o presente momento:

A poet struggling to transcend himself – a poet of his time who was yet deeply opposed to it – such paradoxes are of the essence of the Eliot who emerges in this study. In the crises of his life he sought the solution of self-transcendence; and in the crisis of his society it was again to the way of self-transcendence that he bore witness. He wished to achieve what Yeats called ‘Unity of Being’; and he knew, as Yeats did, that this was inseparable from ‘Unity of Culture’. But because he was divided in himself, and because his culture was alien to his spirit, he was driven to devote much of his energy to what he termed the ‘negative aspect of the impulse toward the pursuit of beauty’ – that is, to the intensification of ‘the death motive (...) the loathing and horror of life itself’. (MOODY, 2007, p. 14-15)³

A princípio, é possível observar que cunhar esse movimento na poesia de T. S. Eliot de “transcendência” implica o reconhecimento de uma simultaneidade dos âmbitos disfórico (frustração com o mundo moderno) e eufórico (preservação da cultura e da tradição) - ou, nas palavras de Harriet Davidson (2005), de uma relação entre o próprio (academicismo, erudição e respeito à tradição e seus textos representativos) e o impróprio (inclinação para o caos, a mutação, a fragmentação e, na esfera temática, o relato da degradação sexual/humana). Da mesma forma que Davidson alerta para a necessidade de considerar os dois elementos não como uma disputa na qual um dos dois precisa ser visto como a “verdade” eliotiana, mas como uma coexistência de contrários em diálogo, igualmente passíveis de crítica por Eliot, acreditamos que a “solução em transcender-se” observada por Moody tenta tomar forma em *The Waste Land* – mas falha. Em outras palavras, o

que parece oferecer ao leitor uma passagem do disfórico para o eufórico apenas acaba por acentuar a tensão de contrários que não se dissolve, como pretendemos discorrer nas próximas páginas.

Coube-nos indagar se a manifestação do desejo de transcendência encerraria toda a complexidade dos movimentos presentes em poemas como *The Waste Land*. Como demonstraremos adiante, os vários momentos do poema que chegam próximos ao clímax e à necessidade de ação, guiados por uma suposta necessidade de transcender, são suprimidos ou abandonados, o que fez com que nos indagássemos se, deixando de lado a questão do intento, a transcendência realmente se configuraria como a motivação principal dessa obra. Isso nos leva à defesa da proposta de releitura da construção das terras desoladas no poema, sobre a qual nos debruçamos e sintetizaremos provisoriamente neste artigo: *The Waste Land* pode ser caracterizado, pela perspectiva lacaniana, como um poema que retrata a “fuga do Real”.

Amparando-nos pelo materialismo lacaniano, via Slavoj Žižek, como fundamentação teórica, a análise a seguir tentará articular a pertinência do conceito de fuga do Real em *The Waste Land*. Para tanto, deve-se entender o Real (sempre com a letra R maiúscula, diferindo-se do “real” como sinônimo de realidade) no sentido cunhado pelo psicanalista Jacques Lacan e relido por Žižek, filósofo esloveno que atua nos Estudos Culturais, principalmente nos âmbitos de política e cinema, unindo à leitura lacaniana preceitos hegelianos e marxistas, principalmente.

O Real, o Simbólico e o Imaginário são as três “camadas” que constituem a realidade, as quais, entrelaçadas, compõem a intitulada tríade lacaniana (ŽIŽEK, 2010). Grosso modo, o Real corresponde a tudo aquilo que não pode ser incorporado às coordenadas simbólicas do sujeito, pois, toda vez que o indivíduo, ou mesmo um coletivo, é defrontado com ele, o encontro é sempre traumático e violento (*ibidem*, 2010). Assim, trata-se de uma atmosfera pesadelar que se faz sempre presente (ainda que como ameaça espectral), proveniente das fissuras do Simbólico. Em outras palavras, o Real é inerente às lacunas deixadas pelo que julgamos ser a realidade – já que esta é concebível apenas no Simbólico e no Imaginário, níveis nos quais a linguagem nos dá a ilusão de controle e de organização – emitindo sinais de sua presença o tempo todo.

À luz do exposto, junto ao alongamento do conceito na seção seguinte, serão trazidos alguns exemplos do poema mencionado. Com isso, procuraremos demonstrar como um dos comportamentos mais comuns do indivíduo/coletivo para com essa dimensão – a fuga do Real – é repetido diversas vezes e justifica a visão do próprio Žižek sobre *The Waste Land*, que identifica nesse poema a transmissão da sensação de “mal-estar metafísico” (ŽIŽEK, 2013, p. 26).

A fuga do Real lacaniano em *The Waste Land*

The Waste Land é um dos poemas mais longos já escritos em língua inglesa, contando com 434 versos e subdividido em cinco seções (*The Burial of the Dead*, *A Game of Chess*, *The Fire Sermon*, *Death by Water* e *What the Thunder Said*). Não

há centralização de ideias ou fio narrativo linear entre as estrofes; as seções acima listadas têm em comum exclusivamente o fato de serem diferentes representações estéticas de diferentes tipos de terras desoladas da modernidade recriadas por T. S. Eliot – situações que recaem sobre o vazio, o estéril, a incomunicabilidade, o abismo entre gêneros sexuais, entre tantas outras. Em outras palavras, o poema é composto por cenários fragmentados que, segundo Harriet Davidson (2005), dramatizam o caos da modernidade. Não há tampouco qualquer padrão estético facilmente reconhecível: é possível encontrar estrofes com rimas e ritmos estruturados, outras em verso livre ou até mesmo em diferente disposição gráfica, ou todas essas formas juntas em uma mesma estrofe. Além disso, há uma incontestável numerosidade de versos que funcionam à luz da intertextualidade e da referência a outras obras literárias e gêneros populares – de Santo Agostinho a Shakespeare a cantigas de roda – em um processo estilístico de colagem, já que muitos dos intertextos trazidos a *The Waste Land* são extraídos tanto de forma intacta como pela substituição de alguns segmentos ou palavras.

Para tal análise, será necessário fazer um recorte do poema, devido à sua extensão e riqueza de símbolos, situações e referências externas. Assim, a passagem selecionada como mais representativa está na quinta parte do poema, *What the Thunder Said*, mais precisamente nas estrofes finais do poema. Isso se deve ao fato de nelas estarem os versos extraídos para questionar qual seria a “conclusão” do poema, e, por intermédio deles, já terem sido feitos vários apontamentos sobre o desejo explícito do poema de encontrar uma salvação, ou seja, é neles que o desejo de transcender se torna mais visível. Contudo, antes de chegar a essa seção, faz-se necessário rever o percurso por meio de duas passagens anteriores, as quais se encontram na primeira e na terceira partes do poema – respectivamente, *The Burial of the Dead* e *The Fire Sermon*.

The Waste Land é um poema que não só representa, como é a própria instabilidade, performando-a a partir de sua própria essência. Louis Menand (2007) aponta que um dos méritos da obra de T. S. Eliot é apresentar a si mesma como um sintoma: sua interpretação é sua existência. Ao mesmo tempo em que ela parece prometer uma autoexplicação, é possível observar, ao longo do poema, que tal expectativa é falsa, pois o próprio texto é capaz de problematizar sua abundância de significados o tempo todo. Conforme buscaremos demonstrar, isso se torna mais nítido a partir da terceira seção do poema, *The Fire Sermon*. Enquanto, no total, as duas primeiras partes de *The Waste Land* se apresentam como construídas a partir de antíteses, as três últimas demonstram que as inversões feitas se dissolvem umas nas outras, ficando vazias de contradição.

Para exemplificar esse percurso, é possível iniciar pela citação da primeira estrofe de *The Waste Land*, encontrada em *The Burial of the Dead*:

*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 (p. 138)⁴ **

As primeiras imagens da obra rompem com a associação tradicional entre abril e a primavera, estação característica do mês mencionado no hemisfério norte. Habitualmente, essa época do ano evoca, a partir do ressurgimento das flores, a sensação de renascimento, alegria e beleza. Porém, no poema de T. S. Eliot, abril é cruel (*cruellest month, dead land, dull roots*), pois o ato de regenerar significa que houve destruição, ao mesmo tempo em que faz lembrar que é impossível retornar ao estado em que as coisas eram antes. Isso evoca um saudosismo ligado ao período do inverno (*warm, feeding, a little life*), que também perde a conotação de um período melancólico para dar lugar à sensação de conforto: no inverno, não era possível observar as perdas e as mudanças. A alienação traz, assim, a sensação de alívio.

Em termos lacanianos, esse é o primeiro indício do texto em que podemos apontar como a fuga do Real opera no poema, se levarmos em consideração todas as circunstâncias da primeira subseção, ou, ao menos, dos versos que compõem o contexto do eu-lírico que se manifesta pela personagem Marie. O comportamento de fuga para se evitar a presença inevitável do espectro do Real é uma das maneiras de amenizar sua existência excessiva: a escolha, consciente ou inconsciente, de ignorar os sintomas de um trauma individual ou histórico que o Real persiste emitindo. Um exemplo disso no âmbito sócio-histórico, trazido por Slavoj Žižek em *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture* (1992), está na constante decisão dos historiadores em evitar o termo “campo de concentração” e utilizar “Holocausto”, como forma de limitar temporalmente o momento do ocorrido e diminuir o impacto da dívida histórica para com o povo judeu, ou “Gulag” para descrever os horrores stalinistas:

(...) every attempt to render the concentration camp as something 'relative', to conceive it as a result of some specific set of social conditions - to prefer the term 'Gulag' or 'Holocaust' to that of 'concentration camp', for example - already indicates an escape from the unbearable weight of the Real.⁵ (ŽIŽEK, 1992, p. 173)

Assim, a fuga do Real é acobertada pela falsa impressão de que algo está sendo feito para mudar a ordem vigente, mas quem a realiza está apenas mantendo a

mesma ordem, não por alguma censura interna ou externa ao agente, mas pelo cerne insuportável do Real.

Outra maneira de ilustrar esse mecanismo, desta vez no cinema, é demonstrada por Žižek em sua análise da cena final do filme *De olhos bem fechados*, de Stanley Kubrick:

Lembremos a conclusão aparentemente vulgar do filme *De olhos bem fechados*, de Stanley Kubrick. Depois que Tom Cruise confessa sua aventura noturna a Nicole Kidman e ambos se confrontam com o excesso de suas fantasias, Kidman – certificando-se de que agora eles estão inteiramente acordados, e volta ao dia, e que, se não para sempre, pelo menos por um bom tempo, ficarão ali, evitando a fantasia – lhe diz que eles têm de fazer uma coisa assim que possível. “O quê?” pergunta ele, e a resposta dela é: “Trepar.” Fim do filme, os créditos finais rolam na tela. A natureza da *passage à l'acte* (“passagem ao ato”) como a falsa saída, a maneira de enfrentar o horror do inferno, nunca foi tão rudemente exposta num filme: longe de lhes fornecer uma satisfação física na vida real que suplantará a fantasia vazia, a passagem ao ato apresentada como um tapa-buraco, uma medida preventiva desesperada destinada a evitar o inferno espectral das fantasias. (ŽIŽEK, 2010, p. 75-6)

Nesse excerto, é possível perceber como a presença do Real aterroriza a um ponto que desperta, nos personagens do filme, a necessidade urgente de sufocá-la. Porém, o mais exaustivo dos movimentos de fuga do Real jamais o eliminaria ou conseguiria sequer fazer com que o sujeito dele se distancie. Pelo contrário, a circularidade do percurso de quem tenta se distanciar do Real – mas continua, no fim das contas, na mesma distância que a posição inicial – faz com que o indivíduo continue girando ao seu redor por tempo indeterminado, preservando seu caráter indestrutível. Mais ainda, não o encarar proporciona falsa segurança e estabilidade, pois as coordenadas simbólicas do sujeito não precisam ser ressignificadas e, na superfície, a harmonia pode ser mantida.

Ao mesmo tempo, e uma das características mais importantes da fuga do Real, o imobilismo superficial só pode ser gerado principalmente pela intensa e frenética atividade humana que trabalha para que isso aconteça. Em outras palavras, a fuga é um conjunto de gestos que, para garantir a permanência da distância com relação ao Real, precisa se colocar em movimentos irrequietos que busquem dispersar o máximo possível as possibilidades de encontro com essa dimensão espectral. No filme de Kubrick, a solução encontrada pela personagem de Nicole Kidman não é a de que o tempo amenize as pendências conflituosas com o marido pela espera e pela resiliência, mas de que o ato sexual seja realizado tantas vezes quanto forem necessárias para que o espectro traumático do passado seja recalçado para fora da dimensão simbólica mais concreta, e não se precise mais pensar nisso. Portanto, o ato de escapar do trauma é necessariamente movido por ações, ainda que falsas, que promovem estagnação no lugar de mudanças. Como o Real jamais pode ser eliminado, o comportamento da fuga precisa ser constante, construindo uma compulsão pela repetição.

No caso da estrofe de *The Waste Land* resgatada, observa-se que a personagem Marie é presa ao saudosismo da infância e não consegue encontrar, em sua vida privada, meios de suportar o fato de a vida não ser mais a mesma da infância, período no qual decorreu o passeio de trenó com o primo. Além da mencionada preferência pelo inverno, que acoberta os resquícios do momento anterior, também passa seu tempo buscando por refúgio (*I read, much of the night, and go south in the winter*). Pode-se dizer que o excesso de “realidade” no campo de suas coordenadas simbólicas é insuportável para ela, e o modo como decide lidar com isso é o escapismo, já prefigurado já nos primeiros versos da voz aparentemente profética que inicia o poema, ao fazer menção ao inverno como aquilo em que se pode esconder algo (*covering/ Earth in forgetful snow*). Assim, o poema evidencia o paradoxo da vida que tenta surgir após a morte, já modificada para sempre pelas marcas do acontecimento desta última.

À luz do exposto, Marie se torna uma ilustração e uma forma de representação da fuga do Real em um microcosmo. Ela é uma primeira apresentação desse movimento na vida privada da personagem, repetindo-se em tantas outras e se disseminando até em outras vozes do poema cuja manifestação corpórea se torna impossível de se identificar. Esse conjunto de discursos permite perceber que as materializações da fuga do Real fazem parte da tessitura do poema, e suas delineações imagéticas estão, na verdade, em diálogo o tempo todo com a forma. Por exemplo, a maneira como é realizada a passagem da primavera para o inverno nos já citados primeiros versos da estrofe inicial se dá por intermédio de versos no gerúndio (*breeding, mixing, stirring, covering, feeding*) que representam o ciclo de fases entre essas estações, e a técnica do *enjambement* fortalece a ligação entre o atemporal (trazido pelas frases na forma de constatação em tempo presente, como em *April is the cruellest month* – grifo nosso) e o temporal (verbos finais no gerúndio), estabelecendo uma simultaneidade entre o imutável e a dinâmica cíclica da existência, que gira em torno de um ponto de impossível da psique e da História.

Diante disso, desde o início do poema, observamos que os elementos contrários (primavera *versus* inverno, regeneração *versus* sofrimento, infância *versus* vida adulta) são textualmente abordados de forma interligada. Entre uma ideia e seu contrário existem as manifestações que os tornam parte de um mesmo percurso, a ponto de ser possível concluir que uma ideia não é o contrário da outra, mas sim sua outra face; isto é, ambas representam lados de uma única coisa. Quanto mais o poema textualiza as oposições, mais evidente fica que é impossível pender para um lado sem carregar consigo traços do outro; ao Real do poema, ou seja, à impossibilidade de transcender o universo corrupto da modernidade, é feita uma tentativa de responder ao seu assombro pela materialização do desejo de sua superação por meio de conceitos aparentemente antitéticos, mas que, conforme as seções avançam, evidencia-se cada vez mais que a dialética é a característica que mais se acentua, junto à tensão a ela vinculada – ambas imanes e indeléveis às ideias recriadas artisticamente por Eliot.

Em *The Fire Sermon*, torna-se mais tangível essa ideia de que as inversões postas no poema estão, na verdade, esvaziadas de oposição. Nessa seção, a

terceira do poema, há uma cena em que ocorre um ato sexual – no qual nem o consentimento da mulher nem sua ausência de resposta emocional a ele, seja qual for, têm muita importância – entre um balconista e uma datilógrafa, e T. S. Eliot elege Tíresias como observador da cena.

*At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.
I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest—
I too awaited the expected guest.
He, the young man carbuncular, arrives,
A small house agent's clerk, with one bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.
The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired,
Endeavours to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit... (p. 152-4)⁶*

Ao contrário de grande parte do poema, é possível encontrar rimas intercaladas ao longo dessa estrofe, que não são inseridas ao acaso. A chegada do balconista à residência da datilógrafa é acompanhada de rimas correspondentes à expectativa do personagem masculino com relação ao que irá acontecer, ignorando tanto o que se passa com a datilógrafa – *stare/millionaire*, *guesses/caresses* – como a languidez que se segue ao ato sexual, uma vez que o interesse e a satisfação se esvaem – *tired/undesired*, *defence/indifference*, *bed/dead*. Neste caso, parece-nos que a rima acaba atuando de forma a satirizar o conteúdo retratado, pois a valorização desse recurso sonoro está quase sempre presente, em períodos literários anteriores, em poemas que abordavam temas como amor e beleza, dois ideais que não se concretizam na cena descrita.

Além da rima e da métrica semelhante entre os versos, é possível perceber um dos raros momentos de *The Waste Land* em que uma estrofe tão longa possui certa cadência em seu ritmo, o qual lembra, nesse caso, as batidas rápidas do *ragtime*.⁷ Diferentemente de *The Burial of the Dead*, que é permeado pela ópera de Wagner, *Tristan und Isolde* (“Tristão e Isolda”) e *A Game of Chess*, que possui referências à peça homônima de Thomas Middleton e, entre outras, à “Cleópatra” de Shakespeare, essa cena de *The Fire Sermon* é configurada majoritariamente por traços da cultura popular e da paisagem urbana moderna – as profissões do cotidiano, o *ragtime*, o gramofone, as configurações do ambiente. Desse modo, o trecho parece retirar a “aura”, como já mencionado, dos poemas amorosos e de suas figuras consagradas, por exemplo, na substituição do papel do conquistador por “um insignificante balconista” (*a small house agent’s clerk*). Para isso, utiliza elementos da cultura popular, o que sugere negar a visão (por parte de alguns críticos) de que T. S. Eliot ignore aquilo que não seja “alta cultura”. Pelo contrário, Eliot traz esses e outros elementos populares em vários momentos do poema, mas, curiosamente, são elementos evocados quando se aproximam de cenas mais representativas do cotidiano urbano da modernidade, desprovido de idealização e de emoção (*she is bored and tired, and makes a welcome of indifference*).

O fato de Tirésias ser observador da cena também é muito significativo, pois suas características intersexuais, isto é, a coexistência de traços femininos e masculinos, não o tornam contraditório. Segundo uma das versões mitológicas, Tirésias é transformado em mulher quando, ao observar um casal de serpentes acasalando, decide golpear a fêmea. Sete anos depois, ele presencia a mesma cena e decide golpear o macho para recuperar suas características masculinas, mas a memória de sua experiência enquanto mulher permanece. Ele carrega em si duas visões de mundo, sendo que nem uma supera a outra, nem uma é a resposta da outra.

Tirésias é, pois, a prova de que as tensões recriadas por T. S. Eliot (modernidade *versus* tradição, corrupção *versus* transcendência, feminino *versus* masculino, entre tantas outras imagens) não são solucionáveis, e nem precisam sê-lo. Uma das lições que se pode extrair do poema é a de que todos os confrontos retratados nos textos mais arcaicos continuam existindo na modernidade e provavelmente continuarão, sob outras faces, linguagens e por uma multiplicidade de perspectivas. No entanto, no poema eliotiano, o reconhecimento inconsciente desse fato não leva a uma ressimbolização positiva, mas à fuga do Real. Logo após a realização do ato sexual, recebido com indiferença pela datilógrafa, é possível encontrar os versos seguintes:

*She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass:
“Well now that’s done: and I’m glad it’s over.”
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone (p. 154)⁸*

Os últimos versos fazem referência a *When lovely woman stoops to folly*, escrita pelo poeta irlandês Oliver Goldsmith no século XVIII, os quais seguem:

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

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

Enquanto no poema de Goldsmith o destino da mulher que passa pela humilhação do sofrimento amoroso é a morte, T. S. Eliot substitui a última ideia ao instituir como a sina da datilógrafa o ato de colocar um disco na vitrola. Dessa maneira, equipara o automatismo causado pela apatia à morte, como uma espécie de morte social. Muito além disso, a aura do ato de morrer como salvação e remissão dos pecados é retirada e é substituída por um ato automático que faz com que a vida continue miserável e letárgica. Portanto, mesmo com um acontecimento como o sexo sem consentimento, que usualmente é visto como traumático (um verdadeiro encontro com o Real), este é recebido pela personagem sem qualquer reação ou sentimento, revelando ao leitor o peso da inércia que impede os personagens e vozes de lidarem com aquilo que, em outro contexto, os estilhaçariam. Novamente, há uma forma de fuga do Real na representação poética de *The Waste Land*, dessa vez em uma espécie de transição. Enquanto a alienação de Marie nos parece *a priori* uma necessidade subjetiva individual, a datilógrafa, ao mesmo tempo em que inserida em uma cena da vida privada, mostra que seu mecanismo de fuga está diretamente relacionado a um dos principais sintomas da modernidade: o maquinismo do sistema histórico-econômico que invade a dimensão interna dos indivíduos, transformando-os em autômatos que precisam se livrar de suas manifestações psicologizantes, ou, ao menos, artificializá-las para lidar com elas quase como um Outro, fracionado de seu íntimo.

Ainda que Tirésias condense a convivência dos antagonismos, na mitologia, ele não pode agir para modificar nada, apenas prever e observar, e o mesmo ocorre na cena acima. Portanto, a falta de reação não está somente nos personagens, mas também naquele que “olha” para eles, isto é, na estrutura das estrofes. No início do poema, este olhar aparenta denunciar a imobilidade da modernidade com relação às suas terras desoladas, porém, mais especificamente de *The Fire Sermon* em diante, observamos tomar forma essa mesma imobilidade através dos muitos observadores e interlocutores da obra, que desistem ou que estão impossibilitados de agir. Frente aos dilemas trazidos pelo poema, as estrofes não dão continuidade uma à outra, os versos se fragmentam e desestruturam e as referências intertextuais se tornam confusas e demasiado plurais para o leitor.

Assim, essa relação entre conteúdo, forma e fuga do Real chega ao seu ápice na última seção do poema, *What the Thunder Said*. Depois de tantas

peregrinações por terras desoladas, representadas muitas vezes pela aridez, a chuva se aproxima na quinta seção e o trovão “diz” as palavras *datta* (dar), *dayadhvam* (ter compaixão), *damyata* (ter autocontrole). Para muitos críticos, essa parte de *The Waste Land* é de extrema importância, pois, aparentemente, é quando são “recebidas” as palavras que estariam ligadas à salvação da humanidade, ou que, ao menos, dariam uma espécie de sentido unificador a todos os outros imaginários precedentes, ansiado pelo leitor. Ao revelar quais são os obstáculos trazidos pelas condições modernas e quais seriam os valores necessários para superá-los, o trovão, a princípio, parece trazer a possibilidade de reconstrução. Os versos a seguir, que compõem a última estrofe do poema, têm gerado uma discussão sobre como se configura o momento de reação aos dizeres, isto é, se estes são recebidos com esperança ou com pessimismo. No entanto, pretende-se demonstrar como esses versos não respondem a uma espécie de sentença, mas demonstram sua impossibilidade e a desistência do sujeito de se responsabilizar pela própria história:

*I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon—O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih (p. 164-6).⁹*

Nos onze versos desta estrofe, é possível encontrar oito alusões a textos canônicos e não-canônicos, de nacionalidades e períodos históricos diferentes, por vezes até mesmo deixadas no idioma de origem, da *Divina Comédia* a uma canção infantil popular de Londres, passando por Thomas Kyd, Swinburne e pelos *Upanixades* hindus. No momento em que se esperava do poema uma conclusão, para melhor ou pior, o leitor é deixado com versos cuja junção é confusa e sem congruência suficiente para direcioná-lo a um único significado. Portanto, não atende ao desejo de resolução das tensões estabelecidas na obra, nem clareia a gama de múltiplos significados para direcionar o leitor a um lugar-comum, pelo motivo de que, conforme buscamos elucidar, a centralização nunca fez parte do intento do desenrolar do poema. A impossibilidade de decodificar o sentido é a mensagem que a forma envia, desde as primeiras linhas, sobre resistir a significar qualquer coisa, dando, em seu lugar “*a sequence of gestures whose original meaning is unknown, but which every new text that is added up to it makes a bad guess at*”¹⁰ (MENAND, 2007, p. 90).

Os três primeiros versos – *I sat upon the shore/ Fishing, with the arid plain behind me/ Shall I at least set my lands in order?* – são uma referência à lenda do Fisher King, ou Rei Pescador, a qual possui uma das mais conhecidas manifestações

escritas em *Perceval*, de Chrétien de Troyes. No ciclo arturiano, Perceval, um dos cavaleiros da Távola Redonda, está retornando para casa após visitar o rei Arthur e se depara com o Fisher King pescando próximo a um castelo. Ambos conversam e avistam uma procissão levando o Santo Graal, e Perceval, apesar de não saber para que ele serve, fica com medo de soar ignorante caso perguntasse ao Fisher King. Um tempo depois, o jovem cavaleiro descobre que se tivesse perguntado sobre o Graal para o pescador, este teria sua saúde restaurada, pois ele havia ficado parálítico após sofrer um ferimento (ou, em algumas lendas, a castração).

Devido ao fato de esse episódio nunca ter tido sua escrita terminada por Troyes, o leitor é deixado com a dúvida do que teria acontecido com o Fisher King caso Perceval lhe tivesse feito a pergunta. Da mesma forma, a indagação feita por T. S. Eliot – *Shall I at least set my lands in order?* – também não encontra resposta nos versos que a seguem, sendo eles, como já mencionado, totalmente desconexos até mesmo no idioma (há versos em inglês, italiano, francês e sânscrito). Isso invalida a busca pelo cunho esperançoso ou pessimista do final do poema, pois nenhum verso contém indícios suficientes de que *The Waste Land* opte por um ou por outro. Em seu lugar, ele conclui com a impossibilidade dessa escolha e que o percurso do poema, por mais que tentasse se desdobrar de seu próprio caráter fragmentário, não conseguiu deixar de nele a todo momento desembocar, o que lembra a menção de Žižek ao comportamento do indivíduo com relação a seu objeto-causa de desejo, o *objeto a* que, assim como o Real, provoca fascínio e repulsa:

O ponto de partida da teoria da relatividade é o estranho fato de que, para cada observador, qualquer seja a direção em que se move ou a rapidez com que o faz, a luz se move na mesma velocidade; de maneira análoga, para Lacan, quer o sujeito desejante se aproxime de seu objeto de desejo ou fuja dele, esse objeto permanece à mesma distância dele. (ŽIŽEK, 2010, p. 96)

Logo, o término da obra de T. S. Eliot sintetiza como o desejo de escapar dos modelos de terras desoladas da modernidade, em suas diversas materializações e representações imaginárias, permaneceu o tempo todo exatamente à mesma distância da inviabilidade desse desígnio. Enquanto o plano superficial do poema fornece ao leitor a sensação de acompanhar uma peregrinação em busca de algo específico que daria sentido a uma jornada de melancolia e angústia, o movimento cíclico de fuga do Real faz com que, do início ao fim, a inércia da ordem vigente seja mantida e nenhuma mudança alcançada.

Retomando a citação de A. D. Moody (2007), sobre a transcendência como projeto estético na obra eliotiana que, conforme nossa leitura de Davidson (2005), partiria de um ponto inicial disfórico (negativo) com o objetivo de atingir a unidade do Ser (eufórico - positivo), ao longo de *The Waste Land*, é possível constatar que essa polarização nunca existiu no poema, pois as ideias aparecem sempre em coexistência com seu suposto contrário. Assim, a obra arremata a impossibilidade de partir do negativo para atingir o positivo em seu desfecho; no lugar, ela apresenta uma dramatização das tensões entre os contrários, que

colidem o tempo todo e em diferentes espaços, de forma que dissolver o conflito se mostre impossível. A luta contra isso se manifesta na escrita pelo término abrupto das estrofes, por sua descontinuidade, pelo verso livre, pela mudança de idiomas e pelo abandono de qualquer procedimento que homogeneizasse a estética, e que não impede o oitavo verso – *these fragments I have shored against my ruins* – de funcionar como uma espécie de conscientização de que não se atingiu a denominada unidade do Ser, resumindo todo o poema em uma única frase. *The Waste Land* é um conjunto de fragmentos que consegue, simultaneamente, almejar e refutar todo e qualquer significado.

Considerações finais

Buscou-se demonstrar, neste artigo, como o desejo pela transcendência não é apenas encontrado nos poemas que representam a fase mais ortodoxa do autor – como *Four Quartets*, escrito após a conversão de T. S. Eliot ao anglicanismo – e como um texto não precisa comunicar explicitamente suas perspectivas ideológicas para representar uma visão de mundo específica. *The Waste Land* é, ao mesmo tempo, a defesa da tradição e a crítica desta; é o desejo de se aproximar dos valores tidos como perenes e o constante fracasso em alcançá-los, seja pela desistência de agir, seja pelo próprio caráter mutável e fragmentário da realidade com o qual as vozes do poema se debatem. Ambas representam a mesma performance de *The Waste Land*: a dramatização da impossibilidade.

A obra de Eliot traz a todo momento a inviabilidade de obter os objetos de desejo buscados nas peregrinações dos personagens. No final de *What the Thunder Said*, no lugar de sintetizar, apenas revela a continuidade do desejo de escapar, e não de transcender, posto que, para transcender, seria necessário atravessar a fantasia criada a respeito da realidade. Mesmo no momento em que há uma tensão que poderia gerar um clímax, este logo se esvai, bem como a repetição da palavra *shantih* (significando algo como “a paz que ultrapassa o entendimento”) no último verso simboliza a permanência do conflito que não se resolve. Após passar por tantos textos canônicos ocidentais e não obter resposta para a salvação da modernidade, o poema recorre à sabedoria oriental de forma dissociada de sua formação histórica (guerras, problematizações), como se tratasse o Oriente a partir do imaginário do Ocidente. Esse deslocamento é mais um verso de uma estrofe caracterizada pela incongruência; portanto, no lugar de caracterizar uma visão positiva ou negativa a respeito do futuro, faz com que todos os impasses do poema desemboquem nele.

Pode-se concluir que há duas camadas que compõem as representações imaginárias do poema. Primeiramente, existem indivíduos paralisados, não pelas dúvidas hamletianas, mas por estarem horrorizados com a própria História. Em segundo lugar, por trás de uma estética inovadora, há uma estrutura social problemática, responsável por um movimento cíclico que evita se posicionar e responder às perguntas postas a todo momento, e somente a existência desse empenho frenético em evitar confrontos pode permitir a inércia da sociedade.

Ainda que esta aparentemente seja criticada, o texto acaba repetindo seu funcionamento, ao reproduzir o mecanismo da fuga do Real: percebendo que os valores do passado, enaltecidos por Eliot, não conseguem dar conta da realidade, pois suas fissuras continuam aparecendo, *The Waste Land* não propõe mudança na ordem social vigente. Em seu lugar, permanece girando em torno desses valores, que ganham estatuto de objeto perdido, ao mesmo tempo em que conflita com eles. Assim, é gerada uma compulsão pela repetição infinita tanto do presente que busca pelo passado como do passado que parece fantasiar com a sua continuidade no presente.

Por fim, revela-se quão visionário T. S. Eliot foi com relação a seu tempo. Enquanto tentou dar sentido ao caos da modernidade, acabou se deparando com um dos mecanismos mais utilizados por ela até os dias atuais: o excesso de falsas ações, isto é, o modo como a ideologia dominante induz a pensar que algo está sendo mudado, quando está apenas mantendo a ordem vigente, gerando o imobilismo. Não era necessário esperar pelo encontro com o trovão para que houvesse um conflito, pois pequenas batalhas em busca de fugir do conflito direto com o Real já estavam sendo travadas e, simultaneamente, dissolvidas ao longo das cinco seções do poema. Buscando caminhar para atingir a transcendência, *The Waste Land* demonstra o quanto esse desejo, revelando-se inatingível desde o início, paralisa todas as oportunidades que vão surgindo no meio do caminho de reagir contra o que está sendo imposto, e, com todas as suas operações, não foi suficiente para aproximar-se do objeto desejado.

Notas

1. Um imenso panorama de futilidade e anarquia (tradução nossa).
2. Ainda que a estética dos poemas de T. Eliot, ao menos na “primeira metade” de sua produção literária, precise e deva ser destacada como inovadora e revolucionária, como buscaremos demonstrar, o conteúdo está em constante choque com sua forma. Em outras palavras, existe uma tensão constante entre a estrutura social e a estética do poema.
3. Um poeta que lutava para transcender a si próprio – um poeta de seu tempo, embora se opusesse profundamente a ele – tais paradoxos são a essência do Eliot que emerge neste estudo. Na crise de sua vida, ele procurou a solução em transcender-se; e, na crise de sua sociedade, foi também em transcender-se que ele arcou com o testemunho. Ele desejava atingir o que Yeats chamava de ‘Unidade do Ser’, e ele sabia, assim como Yeats, que esta era inseparável da ‘Unidade da Cultura’. Mas por estar cindido dentro dele mesmo, e por sua cultura estar alienada de seu espírito, ele foi levado a dedicar a maior parte de sua energia ao que ele cunhou como o ‘aspecto negativo do impulso em direção à busca pela beleza’ – isto é, à intensificação da ‘morte como motivo (...) o ódio e o horror da própria vida’ (tradução nossa).
4. Abril é o mais cruel dos meses, germinando/ Lilases da terra morta, misturando / Memória e desejo, avivando / Agônicas raízes com a chuva da primavera. / O inverno nos agasalhava, envolvendo / A terra em neve deslembrada, nutrindo / Com secos tubérculos o que ainda restava da chuva. O verão; nos surpreendeu, caindo do Starnbergersee / Com um aguaceiro. Paramos junto aos pórticos / E caminhamos ao sol pelas aléias de Hofgarten, / Tomamos café, e por uma hora conversamos. / Big gar keine Russin, stamm’ aus Litauen, echt deutsch. / Quando

éramos crianças, na casa do arquiduque, / Meu primo, ele convidou-me a passear de trenó. / E eu tive medo. Disse-me ele, Maria, / Maria, agarra-te firme. / E deslizamos encosta abaixo. / Nas montanhas, lá, onde te sentes livre. / Leio muito à noite, e viajo para o sul durante o inverno (p. 139).

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

5. (...) toda tentativa de apresentar o campo de concentração como algo ‘relativo’, concebendo-o como resultado de um contexto específico de condições sociais – preferir o termo ‘Gulag’ ou ‘Holocausto’ a ‘campo de concentração’, por exemplo – já indica uma fuga do peso insuportável do Real (tradução nossa).
6. À hora violácea, quando os olhos e as costas / Renunciam às mesas de trabalho, quando a máquina humana aguarda / Como um trepidante táxi à espera, / Eu, Tirésias, embora cego, palpitando entre duas vidas, / Um velho com as tetas engelhadas, posso ver, / Nessa hora violácea, o momento crepuscular que luta / Rumo ao lar, e que do mar devolve o marinheiro à sua casa; / A datilógrafa que ao lar regressa à hora do chá, / Recolhe as sobras do café da manhã, acende / O fogareiro e improvisa seu jantar em latas de conserva. / Suspensas perigosamente na janela, suas combinações / Secam ao toque dos últimos raios solares. / Sobre o divã (à noite, sua cama) empilham-se / Meias, chinelos, batas e sutiãs. / Eu, Tirésias, um velho de enrugadas tetas, / Percebo a cena e antevejo o resto. / - Também eu aguardava o esperado convidado. / Chega então um rapaz com marcas de bexiga, / Um insignificante balconista de olhar atrevido, / Um desses tipos à-toa em que a arrogância assenta tão bem / Quanto a cartola na cabeça de um milionário de Bradford. / O momento é agora propício, ele calcula, / O jantar acabou, ela está exausta e entediada. / Ele procura então envolvê-la em suas carícias / Não de todo repelidas, mas tampouco desejadas. / Excitado e resoluto, ele afinal investe. / Mãos aventureiras não encontram resistência; / Sua vaidade dispensa resposta, / E faz da indiferença uma dádiva. (E eu, Tirésias, que já sofrera tudo / O que fora encenado nessa cama ou divã, / Eu, que me sentei ao pé dos muros de Tebas / E caminhei por entre os mortos mais sepultos.) / Ao despedir-se, concede-lhe o rapaz um beijo protetor / E desce a escada escura, tateando o seu caminho . . . (p. 153-5)
7. Um dos principais estilos musicais que dariam origem ao *jazz*, de origem afro-americana e muito popular no início do século XX.
8. Ela volta e mira-se por um instante no espelho, / Quase esquecida do amante que se foi; / No cérebro vagueia-lhe um difuso pensamento: / “Bem, já terminou; e muito me alegra sabê-lo.” / Quando uma bela mulher se permite um pecadilho / E depois pelo seu quarto ainda passeia, sozinha, / Ela deita as mãos aos cabelos em automático gesto / E põe um disco na vitrola (p. 155).
9. Sentei-me junto às margens a pescar / Deixando atrás de mim a árida planície / Terei ao menos minhas terras posto em ordem? / A Ponte de Londres está caindo caindo caindo / Poi s’ascose nel foco che gli affina / Quando fiam uti chelidon - Ó andorinha andorinha / Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie / Com tais fragmentos foi que escorei minhas ruínas / Pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih (p. 165-7).
10. (...) uma sequência de gestos cujo sentido original é desconhecido, mas que cada texto que a ela se adiciona faz-lhe um mau palpito (tradução nossa).

Referências

- DAVIDSON, H. Improper Desire: Reading the Waste Land. In: MOODY, A. D. (Org). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge University Press, 2005. p. 121-131.
- ELIOT, T. S. *Obra Completa, Vol. I – Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. Ulysses, order and myth. In: *Selected Prose of T.S. Eliot*. Edited by Frank Kermode. Harcourt Inc., 1975.p. 175-178.
- FAIRCHILD, T. *Time, Eternity and Immortality in T. S. Eliot's Four Quartets*. Maharishi University of Management. Fairfield, Iowa: 1999. Disponível em: <https://www.mum.edu/pdf_msvs/v09/fairchild.pdf>. Acesso em 06/01/2016.
- GOLDSMITH, O. *The Norton Anthology of Poetry*. Edited by Margaret Ferguson, Mary Jo Salter and Jon Stallworthy. Norton & Company, Inc., 2005. p. 686
- MENAND, L. *Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context*. 2nd Edition. Oxford University Press, 2007.
- MOODY, A. D. *Thomas Stearns Eliot: poet*. Oxford University Press, 2007.
- ŽIŽEK, S. *Alguém disse totalitarismo?: cinco intervenções no (mau) uso de uma noção*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- _____. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Massachusetts Institute of Technology, 1992.

Recebido em: 07/05/2018

Aceito em: 20/09/2018