
**ENTRE O RIO E O MAR, ENTRE A VIDA E A MORTE: AS IMAGENS DA
ÁGUA EM *THE WASTE LAND***

Jildonei Lazzaretti (FL-UFSM)¹

Resumo: Este texto pretende analisar as imagens da água presentes em *The Waste Land*, demonstrando que elas estão ordenadas conforme uma relação de tensão intrínseca ao poema, e que tais imagens fazem referência direta tanto à destruição quanto à redenção. Para isso, este estudo partirá da concepção imagista de Ezra Pound (1974), bem como da ideia de Kathrin Rosenfield (1996) de que o poema de T. S. Eliot é regido por uma “gramática do caos”. Na análise, constata-se que as imagens da água corroboram para acentuar os antagonismos do poema, principalmente no que se refere à maior dualidade da condição humana, a tensão entre a vida e a morte.

Palavras-chave: Literatura. Imagem poética. T. S. Eliot. *The Waste Land*.

**BETWEEN THE RIVER AND THE SEA, BETWEEN THE LIFE AND THE
DEATH: THE IMAGES OF WATER IN *THE WASTE LAND***

Abstract: This text intends to analyze the images of water present in *The Waste Land*, demonstrating that they are ordered according to a relation of intrinsic tension to the poem, and that such images make direct reference to both the destruction and the redemption. Therefore, this study will start with the imagistic conception of Ezra Pound (1974), as well as the idea of Kathrin Rosenfield (1996) that the T. S. Eliot's poem is conducted by a “grammar of chaos”. In the analysis, it is verified that the images of water corroborate to accentuate the antagonisms of the poem, especially in relation to the greater duality of the human condition, the tension between the life and the death.

Keywords: Literature. Poetic image. T. S. Eliot. *The Waste Land*.

Considerações iniciais

Considerado um clássico da modernidade, *The Waste Land*, de T. S. Eliot, é um poema marcado por diversas peculiaridades, entre as quais podem ser destacadas: a) a justaposição de imagens, que confere um caráter fragmentário ao poema; b) as relações intertextuais, que retomam personagens e acontecimentos literários, bíblicos e mitológicos; c) as notas explicativas e referenciais, que, de início, causam certo estranhamento pelo fato de não serem um elemento próprio da estrutura de um poema;

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Possui Bacharelado em Filosofia pelo Seminário Maria Mater Ecclesiae do Brasil (2009), Licenciatura em Filosofia pela Faculdade Católica de Anápolis (2015) e Licenciatura em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT (2017).

c) e o processo de criação do poema no qual foi relevante a revisão realizada por Ezra Pound, a quem Eliot referiu-se como “o melhor artífice”².

Este último aspecto é de suma relevância para compreender a produção literária de Eliot, fortemente marcada pela concepção imagista de Pound. Considerando essa relação de contribuição mútua entre Eliot e Pound – sem incidir em meros biografismos – este texto pretende abordar as justaposições de imagens de *The Waste Land* sob o prisma imagista. Nessa abordagem, constata-se como lógica interna desse poema – tanto no que tange à sua estrutura fragmentária quanto em relação ao seu conteúdo constituído por cenas desconexas – uma constante tensão entre opostos, uma paradoxal “lógica caótica”, cujo principal antagonismo acontece na relação conflituosa entre vida e morte. Tal relação antagonica pode ser observada nas imagens da água presentes ao longo do poema.

1 Ezra Pound e sua concepção de imagem poética

Em 1972, Richard Ellmann escreveu um ensaio estritamente biográfico acerca de *The Waste Land*, intitulado *He Do The Police In Different Voices*³, que remete ao nome do poema de Eliot antes da conhecida revisão de Pound. Nesse ensaio, Ellmann relata que a versão final de *The Waste Land* resultou de um eficaz processo de revisão e reorganização feito a “seis mãos” por T.S. Eliot, Ezra Pound e Vivien Eliot:

A vida pessoal da qual saiu o poema de Eliot começava agora a ser vivida a sério. [...] Ezra Pound, que a conhecia bem [Vivien Eliot], ficou preocupado se a passagem em *A terra desolada* “*Meus nervos hoje estão mal. É, mal. Fique comigo. / Fale comigo. Por que você nunca fala? Fale. / No que você está pensando? Pensando no quê? No quê? / Nunca sei no que você está pensando. Pense.*” Não seria fotográfica demais. Mas Vivien Eliot, que se ofereceu para comentar os versos do marido (e propôs dois versos excelentes para o diálogo meio apagado de “*A game of chess*”: “*Se você não gosta, então vá em frente*” e “*Por que se casou se não quer ter filhos?*”), marcou a mesma passagem com um “maravilhoso” (ELLMANN, 1991, p. 89).

Apesar de seu caráter biográfico, o ensaio de Ellmann tornou-se relevante por evidenciar a relação de contribuição mútua entre Eliot e Pound: “(...) essencialmente, Pound podia fazer por Eliot o que Eliot não podia fazer por si mesmo. Houve uma certa

² Conforme dedicatória “*Para Ezra Pound il miglior fabbro*” (ELIOT, 1996, p. 34).

³ *Ele Lê a Seção Policial Encenando Diversas Vozes*, citação que teria sido extraída por Eliot do romance *Our Mutual Friend*, de Charles Dickens, para dar nome à primeira versão do poema *The Waste Land*.

reciprocidade” (ELLMANN, 1991, p. 93). Nesse sentido, posteriormente houve uma inversão de papéis, de modo que Eliot passou a ser também crítico dos poemas de Pound, como também editou e comentou alguns de seus ensaios.

Em seu ensaio *A Retrospect*, publicado em 1918, Ezra Pound identifica os três princípios da poesia considerada “imagista”, conforme concebida por ele, H. D. e Richard Aldington em 1912: “1) Tratamento direto da “coisa”, seja subjetivo ou objetivo; 2) Não usar absolutamente nenhuma palavra que não contribua para a apresentação; 3) Quanto ao ritmo: compor na sequência da frase musical, não em sequência de um metrônomo” (POUND, 1974, p. 3, tradução nossa). Com essas três proposições – que exigem tratamento direto, economia de palavras e a sequência da frase musical – o Imagismo se opôs à produção poética simbolista (com suas imagens vagas) e à romântica (com seus versos excessivamente adjetivados).

Nessa perspectiva, Ezra Pound definiu a imagem poética como “aquilo que apresenta um complexo intelectual e emocional em determinado instante de tempo” (POUND, 1974, p. 4, tradução nossa), e acrescentou que “a apresentação instantânea desse “complexo” é que dá a sensação de súbita libertação; de emancipação dos limites de espaço e de tempo; de crescimento repentino que experimentamos diante das maiores obras de arte.” (POUND, 1974, p. 4, tradução nossa). Nessa concepção da imagem poética está implícita a necessidade de que a poesia apresente particularidades exatas e precisas, sem lidar com generalidades vagas, mesmo que sejam expressivamente grandiosas e sonoras. Somente tal precisão da imagem – concebida enquanto complexo intelectual e emocional em determinado tempo – possibilita com que o leitor tenha uma experiência que o faça ultrapassar os limites espaço-temporais. Diante de tal função da imagem, na concepção imagista, compreende-se a afirmação categórica de Pound de que “é melhor apresentar uma única imagem em uma vida do que produzir trabalhos volumosos” (POUND, 1974, p. 4, tradução nossa).

A presente análise parte do pressuposto de que os versos de T. S. Eliot em *The Waste Land* identificam-se com a concepção imagista, e que os próprios cortes realizados por Ezra Pound na primeira versão do poema certamente foram feitos com base nos princípios do Imagismo, principalmente no que se refere ao tratamento direto e à economia de palavras, a fim de eliminar excessos poéticos e usar apenas aquelas que fossem necessárias.

Seguindo essa concepção imagista, *The Waste Land* é constituído por uma série de “imagens rotas” (ELIOT, 1996, p. 35), como consta no verso 21 do próprio poema. Essas imagens rotas, ou quebradas, são desconexas entre si, dando ao poema uma aparência fragmentária, que é ratificada no verso 430: “Nestes fragmentos escorei minhas ruínas” (ELIOT, 1996, p. 53). Tais imagens também causam no leitor uma sensação de impotência interpretativa, devido à impossibilidade de um percurso contínuo, como também a diversidade de caminhos que o poema parece indicar. Não por acaso que *The Waste Land* é objeto de diversos estudos críticos, que divergem tanto na perspectiva de análise como na constatação das possíveis ideias presentes em seus versos. No entanto, uma evidência constante no poema – que também é fomentada por meio das “imagens quebradas” – consiste na tensão entre opostos, que por meio de relações paradoxais causa a impressão de que *The Waste Land* é regido por uma “lógica do caos”.

2 A “gramática do caos” como estrutura e conteúdo de *The Waste Land*

Em seu ensaio *Waste Land ou Babel: a gramática do caos*, Kathrin Rosenfield ao analisar os versos 20 e 21 – “Nem dizer ou supor tu podes, pois só o que vês/ É uma pilha de imagens rotas (...)” (ELIOT, 1996, p. 35) – destaca que há no poema uma mudança de perspectiva cosmológica:

Nos trinta primeiros versos, o poema evolui das imagens iniciais do verdejar e brotar às de estagnação no calor estéril do deserto. Passa-se, com essa inversão, a um movimento rumo a um duplo declínio, que faz coincidir a esterilidade da natureza com a de signos desprovidos de sentido. A terra já não é mais um harmonioso jardim, e tampouco o livro aberto cujos signos revelam um Deus oculto (ROSENFELD, 1996, p. 77).

Ao contrário de uma criação ordenada, a “terra desolada” de *The Waste Land* é marcada pela constante “(...) tensão entre seco e úmido, petrificado e flexível, deserto e jardim, morto e vivo, corrompido e íntegro que dá encaixe as articulações do poema” (ROSENFELD, 1996, p. 78). Desta forma, a tensão entre as imagens aparentemente aleatórias e fragmentárias é que possibilita que as partes do poema se articulem entre si, mesmo que tal articulação não ocorra de forma harmoniosa, mas tensionada. Nesse sentido, “o aleatório ali [em *The Waste Land*] não é ausência de forma, mas princípio

formal da composição, o que vale dizer que tanto a *temática* como o *conteúdo* do poema desenvolvem-se por mediação da forma” (ROSENFELD, 1996, p. 73).

Assim, há uma “gramática do caos” que permeia a estrutura formal, o tema e o conteúdo do poema. De forma paradoxal, é justamente o “caos” que “ordena” a “pilha de imagens rotas” presentes em *The Waste Land*, coadunando as “ruínas” e articulando os fragmentos, mesmo que por meio de constantes tensões. Portanto, o eixo em torno do qual se desenvolve o poema é uma espécie de “confusão babilônica ou ainda um cosmos que irrompe, ao acaso, das entranhas infernais, aqui como cidade e deserto, ali como rainha e prostituta e lá como corpo social vazio e corpo feminino corrompido” (ROSENFELD, 1996, p. 73-74).

Essa “confusão babilônica” se observa por meio das diversas rupturas que ocorrem: 1) entre as cinco partes do poema; 2) entre as estrofes de cada uma das partes; 3) e entre os versos de uma mesma estrofe.

O primeiro caso, o de ruptura entre as partes, pode ser exemplificado por meio da transição entre a parte III, *O sermão do fogo*, e a parte IV, *A morte pela água*:

III. O sermão do fogo

(...)
A Cartago então cheguei

Queimando queimando queimando queimando

Ó Senhor tu me arrebatas
Ó Senhor tu arrebatas
310

queimando

IV. Morte pela Água

Flebas, o fenício, morto há quinze dias,
Esqueceu o grito das gaivotas, e o profundo fluxo do mar,
E as perdas e os lucros.

Uma corrente sob o mar
Picou-lhe os ossos, murmurando. Subindo e descendo
Cruzou os estágios da velhice e juventude
Penetrando o redemoinho.

Gentil ou Judeu
Oh, vós girando o leme e olhando a barlavento, 320
Lembraí-vos de Flebas que já foi alto e belo como vós.
(ELIOT, 1996, p. 47).

Nesse fragmento, observa-se que de referências ao cristianismo (por meio de Santo Agostinho e de sua chegada a Cartago) e ao budismo (por meio do sermão do fogo de Buda, que é enfatizado pelo verbo queimar no gerúndio, *burning*) – como religiões ascéticas do Ocidente e do Oriente – passa-se à morte por afogamento de Flebas, o fenício, que antes de morrer, entre o subir e o descer das ondas, vê todas as fases de sua vida passando em sua mente. Tal retrospectiva feita por Flebas, diante de sua morte iminente, acaba introduzindo uma espécie de exortação moral que alerta para a efemeridade da vida: “Lembrai-vos de Flebas que já foi alto e belo como vós” (ELIOT, 1996, p. 47). Nesse sentido, a aparente ruptura, indicativa de “caos”, entre o fogo (da parte III) e a água (da parte IV) acaba por eclodir na articulação entre um discurso ascético e um discurso moralizante: entre a necessidade de mortificação tendo em vista uma mudança de vida, e a realidade da morte como atestado da transitoriedade da vida.

Já o segundo caso de ruptura, que ocorre entre as estrofes de uma mesma parte do poema, tem como exemplo significativo a segunda e a terceira estrofes da parte I, *O Enterro dos mortos*. A segunda estrofe por si só já é permeada de contrastes, principalmente entre a promessa presente no verso 30, “Eu te mostrarei o medo num punhado de pó” (ELIOT, 1996, p. 36) – em que o pó, na visão cristã, é a imagem própria da morte e da condição efêmera do ser humano⁴ – e a cena dos amantes no jardim de jacintos nos versos 35-36: “Já faz um ano que você me deu jacintos;/ Eles me chamaram a garota dos jacintos” (ELIOT, 1996, p. 36). Essa estrofe contrastante, que aborda o medo da morte e se encerra com uma cena amorosa, é sucedida por uma estrofe sarcástica sobre a vidente Madame Sosostriis – que mesmo tendo o “dom” de ver o futuro, acabou contraindo um resfriado – e sobre suas previsões – que mesmo sendo aterrorizantes acabam tendo sua credibilidade maculada pelo estado decadente daquela que as prevê:

Madame Sosostriis, célebre vidente,
Contraíu um resfriado, embora
A tenham como a mulher mais sábia da Europa,
Com seu baralho aziago. Eis aqui, disse ela,
A sua carta, o marujo fenício afogado,

⁴ Essa ideia do pó como imagem da morte baseia-se em Gênesis 3,19: “Comerás o pão com o suor do teu rosto, até voltares à terra donde foste tirado. Pois tu és pó e ao pó hás de voltar”; e Eclesiastes 12, 7: “e então o pó voltará à terra onde estava, e o sopro de vida voltará para Deus seu autor”.

(estas pérolas foram seus olhos. Olhe!)
Aqui, a Beladona, a Dama dos Rochedos,
A dama das situações. 50
Aqui, o homem dos três Bastões e aqui a Roda
E aqui o mercador caolho, e esta carta
Em branco é algo que ele traz às costas,
Que me é proibido ver. Não encontro
O enforcado. Tema a morte pela água.
Vejo multidões, andando em círculos.
Agradeço. Se encontrar a querida Sra. Equitone,
Diga-lhe que levarei horóscopo pessoalmente:
Hoje em dia todo cuidado é pouco.
(ELIOT, 1996, p. 36-37).

Assim, observa-se a contraposição entre a promessa séria da segunda estrofe, que soa como uma sentença, e a previsão grotesca da terceira estrofe, carregada de ironias. No entanto, mesmo com essa ruptura, as duas estrofes articulam-se por meio do anúncio de acontecimentos terríveis e temerosos. Nesse sentido, as questionáveis previsões de Madame Sosostri confirmam a promessa da estrofe anterior, mas também antecipam a parte IV do poema por meio da advertência “tema a morte pela água”, presente no verso 55.

Quanto à terceira forma de ruptura, dentro da mesma estrofe, percebe-se principalmente pelo conflito, ou simples contraste, entre diferentes vozes. Acerca desse aspecto, o crítico Martin Scofield compara o poema de T. S. Eliot a um receptor de ondas de rádio que capta vozes de diversos lugares do mundo:

Já disseram que ler *The Waste Land* é como alterar um poderoso receptor de ondas de rádio e captar uma sucessão de diferentes vozes (inglês, francês, alemão, italiano e mais tarde até hindu) – vozes da Europa e do mundo; e ainda que isso exagere a fragmentação, sugere algo do seu efeito. Mas também se torna claro que todas as vozes falam em variações de um mesmo tom de desespero (SCOFIELD, 1998, p. 110, tradução nossa).

Esse contraste de vozes e o referido tom de desespero pode ser observado na segunda seção do poema, intitulada *Uma partida de xadrez*, especialmente na conversa entre Lil e sua amiga. Esse diálogo acerca do retorno de Alberto, esposo de Lil, que dera baixa do exército, é constantemente interrompido pela advertência “DEPRESSA POR FAVOR É TARDE”. Considerando que as duas amigas estejam em um bar ou *pub* – até pela linguagem coloquial que utilizam – é possível associar a voz que interrompe a conversa ao pedido de um garçom que solicita aos clientes que se retirem, devido ao horário de fechamento do bar. No entanto, essa provável advertência de um garçom

permanece mesmo após o retorno do marido de Lil, quando o casal convida a amiga para um jantar:

Nesse domingo Alberto estava em casa, preparavam um pernil.
Convidaram-me para jantar, aproveitar que estava quente --
DEPRESSA POR FAVOR É TARDE
DEPRESSA POR FAVOR É TARDE
Boa noite Bill. Boa noite Lou. Boa noite May. Boa noite. 170
Até mais. Boa noite. Boa noite.
Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.
(ELIOT, 1996, p. 41).

Nessa cena, após a voz que intervém, a amiga de Lil se despede com as palavras de Ofélia – no ato IV, cena V de *Hamlet* – personagem que, na peça de Shakespeare, morre afogada, em um provável suicídio. Assim, mesmo havendo variações, conflitos e contrastes entre as vozes – que corroboram para que haja uma “gramática do caos” na forma, na temática e no conteúdo do poema, como destacou Kathrin Rosenfield – há também entre elas um mesmo tom de desespero, como ressaltou Martin Scofield.

Como já mencionado, a “gramática do caos” em *The Waste Land* é marcada por constantes antagonismos. Porém, todas as contraposições existentes parecem ter como pano de fundo a dualidade suprema da existência humana, a tensão entre a vida e a morte. Tensão esta que está presente na própria epígrafe do poema, que se refere à Sibila de Cumas, profetiza que, na mitologia grega, havia recebido de Apolo a longevidade, mas não a juventude. Diante de sua aparência decrépita, Sibila passa a desejar a morte da qual ela foi privada. O relato desse desespero de Sibila, que foi utilizado por Eliot como epígrafe de *The Waste Land*, foi extraído da obra *Satíricon* de Petrónio, em que o drama da profetiza é narrado como uma anedota durante o banquete de Trimalquião:

– Agamêmnon, meu caro, será que você se lembra, por acaso, dos doze trabalhos de Hércules, ou da história de Ulisses, do jeito que o Ciclope torceu o polegar dele com um alicate? De pequeno eu costumava ler estas coisas em Homero. E a Sibila, então? **Em Cumas eu mesmo cheguei a vê-la com meus próprios olhos, dependurada numa garrafa. E quando as crianças lhe perguntavam “Sibila, que queres?”, ela respondia “Quero morrer!”** (PETRÔNIO, 2008, p. 68, grifo nosso).

Esse desespero de Sibila, que possuindo a longevidade deseja morrer, é a imagem paradigmática da tensão entre vida e morte que permeia todo o poema de T. S. Eliot. Essa tensão entre vida e morte em *The Waste Land* também é constantemente

expressa por meio de “imagens aquáticas” como as do rio, do mar, da chuva, e outras que estão intrinsecamente associadas à água, como as imagens de naufrágios, de afogamentos e de poluição fluvial.

3 Entre a destruição e a redenção: as imagens da água no “caos” de *The Waste Land*

No século VI a. C., Tales de Mileto, o primeiro filósofo ocidental, defendeu a ideia de que a água era o elemento primordial, a *arché*, que dera origem a todo o cosmos. No século seguinte, Heráclito de Éfeso usou a imagem do rio e de suas águas, que nunca são as mesmas, como paradigma do constante devir ao qual o mundo está submetido. Assim, desde a Antiguidade Clássica, a água – esse elemento básico para existência humana – é tomada como objeto de muitas reflexões, paradigmas e imagens.

Em *The Waste Land*, estão presentes diversas imagens da água, que podem ser associadas a uma perspectiva de destruição, mas também de redenção. Ao longo das cinco partes do poema, podem ser observadas seis principais imagens que, direta ou indiretamente, estão associadas à água, a saber: 1) os versos 1 a 9: as “primeiras chuvas” da primavera, a “neve esquecida” do inverno e a “tromba- d’água” do verão; 2) o verso 172: a presença da personagem Ofélia de *Hamlet*; 3) os versos 173 a 180: a poluição do rio Tâmis; 4) os versos 266 a 291: o cântico das filhas do Tâmis; 5) os versos 311 a 321: a morte por afogamento de Flebas, o fenício; 6) e os versos 331 a 358: a contraposição entre água e rocha.

Essas seis imagens, dentro da “gramática do caos” de *The Waste Land*, estão organizadas do seguinte modo: a primeira e a última remetem a uma perspectiva salvífica ou redentora da água; enquanto que as outras quatro imagens exploram a sua dimensão destruidora.

A imagem que abre o poema, com frequência, é analisada de forma parcial pela crítica, que destaca apenas a sua releitura dos *Canterbury Tales*⁵, de Chaucer, apresentando o abril primaveril como um mês indesejado. No entanto, é necessário

⁵ *Contos da Cantuária*, escritos no final do século XIV.

observar os nove primeiros versos em sua integralidade, para constatar que eles não se referem apenas à primavera, mas também ao inverno e ao verão:

Abril é o mais cruel dos meses, gerando
Lilases na terra morta, mesclando
A memória e o desejo, atiçando
Raízes languês com as primeiras chuvas.
O inverno serviu-nos de abrigo, cobrindo
A terra com neve esquecida, nutrindo
Uma vida ínfima com bulbos murchos.
O verão nos surpreendeu com uma tromba-d'água
Sobre o Starnbergersee; paramos junto aos pórticos,
(ELIOT, 1996, p. 35).

Nas três estações mencionadas no poema, constata-se, de algum modo, uma referência à presença da água: na primavera são “as primeiras chuvas”, no inverno é “a neve esquecida”, e no verão é a surpresa de uma “tromba-d’água”. As primeiras chuvas contrapõem-se à terra morta, “gerando lilases” e “atiçando raízes languês”. A neve esquecida, com a água que provem do seu derretimento, acaba nutrindo a vida ínfima que está abaixo dela. E a tromba-d’água permite que as elevadas temperaturas do verão sejam amenizadas. Portanto, essas três presenças da água constituem uma imagem redentora da água, como aquela que revigora e alivia.

As próximas quatro imagens que seguem ao longo do poema referem-se à água enquanto instrumento de destruição e de morte. No verso 172, Eliot retoma as palavras de Ofélia, personagem de *Hamlet* que morreu afogada no rio, provavelmente em um ato de suicídio. Essa referência à personagem de Shakespeare encerra a parte II, sendo sucedida, no início da parte III, pela imagem do rio Tâmsa totalmente poluído pelos “ociosos herdeiros dos chefes do centro financeiro” (ELIOT, 1996, p. 42), de modo que até as ninfas não estavam mais presentes à margem do rio. Posteriormente, entre os versos 266 e 291, o cântico das filhas do Tâmsa intensifica a imagem de destruição, na qual “O rio exala / Óleo e alcatrão” (ELIOT, 1996, p. 45). Por fim, a previsão de Madame Sosostri sobre o “marujo fenício afogado” se realiza na parte IV, com a morte por afogamento de Flebas, o fenício. Portanto, das quatro imagens da água como destruição, duas referem-se a mortes por afogamento e duas estão ligadas à poluição do rio Tâmsa.

Na parte V, intitulada *O que disse o trovão*, enquanto Eliot – conforme suas próprias “Notas para *The Waste Land*” – aborda a temática dos discípulos de Emaús, surge uma marcante contraposição entre a água e a rocha.

Aqui não há água, apenas rocha
Rocha sem água e a arenosa rota
A rota serpeando entre as montanhas
Montanhas de rocha sem água
Houvesse água, pararíamos para beber
Mas entre rochas não se pára ou pensa
O suor está seco e nos pés há pó
Houvesse ao menos água por entre as rochas
Montanha morta boca de arcada rota incapaz de cuspir
Aqui não se pára nem se deita p'ra dormir 340
Sequer há silêncio nas montanhas
Mas só um trovão estéril e sem chuva
Sequer há solidão nas montanhas
Só grunhido e escárnio no escuro carmim das faces
À porta de taperas de adobe
Se houvesse água
E rocha alguma
Se houvesse rocha
E também água
E água
Uma fonte 350
Uma poça por entre as rochas
Se houvesse ao menos ruído de água
Não a cigarra
E a grama seca a cantar
Mas ruído de água sobre a rocha
Onde canta o tordo entre os pinhais
Drip drop drip drop drop drop drop
Mas não há nada de água
(ELIOT, 1996, p. 48).

É provável que essa dualidade água/rocha esteja baseada no episódio bíblico em que Moisés, para saciar a sede dos israelitas, bate com seu cajado em uma rocha, de onde jorrou água para o povo e seu rebanho⁶. Nesta imagem de *The Waste Land*, o antagonismo entre a água e a rocha pressupõe uma imagem salvífica da água, como uma necessidade básica cuja importância só é constatada quando se é privado dela, de tal modo que, então, passa-se a desejá-la de forma inquietante e vertiginosa, como se observa nas constantes repetições do termo “água” no referido fragmento.

Considerações finais

⁶ Cf. Números 20, 11.

Conforme analisado, a “gramática do caos” de *The Waste Land* – com um ordenamento que surge das tensões entre opostos – permite a presença de constantes ambivalências ao longo do poema, que possuem como principal expressão a tensão entre vida e morte.

Desta forma, seguindo a concepção imagista proposta por Pound, que exige o tratamento direto de um referencial, as imagens da água no poema de T. S. Eliot contemplam e abordam essa ambivalência, tanto no conteúdo quanto na forma. Nesse sentido, constata-se uma certa articulação entre as seis imagens da água de *The Waste Land*, de modo que: a primeira e a última referem-se a uma perspectiva redentora; a segunda e a quinta estão relacionadas à morte por afogamento; e a terceira e a quarta vinculam-se à poluição fluvial. Há, portanto, uma complementariedade entre as imagens, que estando tensionadas articulam-se por meio do “caos” Eliotiano.

Referências Bibliográficas

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

ELIOT, T. S. “The Waste Land” In: ELIOT, T. S. & BAUDELAIRE, C. **Poesia em tempo de prosa**. Tradução e notas de Lawrence Flores Pereira; Organização e textos introdutórios de Kathrin H. Rosenfield. São Paulo: Iluminuras, 1996.

ELLMANN, R. **Ao Longo do Riocorrente**: ensaios literários e biográficos. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PETRÔNIO. **Satíricon**. Tradução de Cláudio Aquali. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

POUND, E. “A Retrospect” In: _____. **Literary Essays of Ezra Pound**. Edited with a introduction by T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1974.

ROSENFELD, K. H. “Waste Land ou Babel: a gramática do caos” In: ELIOT, T. S. & BAUDELAIRE, C. **Poesia em tempo de prosa**. Tradução e notas de Lawrence Flores Pereira; Organização e textos introdutórios de Kathrin H. Rosenfield. São Paulo: Iluminuras, 1996.

SCOFIELD, Martin. T. S. **Eliot: the poems**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.