A dialética da ninfa em *The Waste Land*, de T.S. Eliot

The dialectic of nymph in *The Waste Land*, de T.S. Eliot

Maura Voltarelli Roque*
https://orcid.org/0000-0002-3349-2211

Recebido em: 11/04/2018
Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: Neste artigo, refletimos sobre algumas questões relacionadas à figura da Ninfa, tal como pensada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, tomando como ponto de partida a sua complexidade enquanto imagem de natureza dialética que insiste em aparecer, como um sintoma que resiste e sobrevive, chegando até a modernidade e o contemporâneo, sendo capaz de ainda provocar fascínio e perturbação, de continuamente gerar novos sentidos e significados. A partir de uma reflexão sobre a imagem da Ninfa na modernidade, buscamos pensar as aparições dessa figura feminina em movimento no poema "The Waste Land", de T.S. Eliot.

Palavras-chave: Ninfa. "The Waste Land". T. S. Eliot. Poesia

ABSTRACT: *In this article, we reflect on some issues related to the figure of the Nymph, as thought by the German art historian Aby Warburg, taking as starting point her complexity as a dialectical image that insists on appearing as a symptom that resists and survives, reaching up to modernity and the contemporary, being able to still provoke fascination and disturbance, to continuously generates new senses and meanings. From a reflection on Nymph's image in modernity, we sought to think of the appearances of this female figure in motion in the poem "The Waste Land", by T.S. Eliot.*

Keywords: *Nymph. "The Waste Land". T.S. Eliot. Poetry*

* Doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: ma_voltarelli@yahoo.com.br.

"pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais".

Aby Warburg, *Ninfa Fiorentina*

1. **Nymphé**

Onde está a Ninfa? A Prancha 46 do Atlas Mnemosyne, do historiador da arte alemão Aby Warburg, traz 26 fotografias nas quais se pode ver uma figura feminina em movimento que, em diferentes épocas e contextos, se destaca pela atmosfera criada ao seu redor, conferindo movimento e intensidade a todo o restante da representação. Ao passar apressada dentro do espaço da própria imagem - como se pode ver em um dos afrescos de Ghirlandaio, *O Nascimento de São João Batista*, que está na igreja de Santa Maria Novella, em Florença, e que compõe a constelação de imagens da Prancha de Warburg - essa figura feminina é reconhecida pelas suas vestes que voam e pelo seu passo dançante. Trata-se de uma aparição inquietante, atravessada pelo que Warburg chamou de uma *brise imaginaire*, capaz de marcar aquele que a vê de forma profunda e permanente.

A Prancha traz uma das obsessões warburgnianas, diversas representações de uma figura feminina atravessando o tempo, entre elas, a serva com vestes esvoaçantes do afresco de Guirlandaio, a carregadora de água de Rafael, uma camponesa toscana fotografada pelo próprio Warburg em Settignano, dentre outras encarnações de uma mesma imagem que, como uma espécie de fantasma, sobrevive e, ao mesmo tempo, se transforma. Essa imagem, capaz de irromper aqui e ali, essa "heroína da sobrevivência", como escreveu Georges Didi-Huberman, na qual Warburg reconheceu os gestos intensificados, a violência delicada das mênades antigas, foi chamada por ele de Ninfa.

Em suas aparições, reunidas nessa e em outras Pranchas do Atlas, a Ninfa surge como uma delicada serva florentina carregando frutos, um anjo protetor, como as impassíveis figuras femininas de Botticelli, com as vestes e os cabelos desenrolados perfeitamente no ar, ou ainda como uma Salomé dançante e mortífera, que leva sobre a sua a cabeça degolada de João Batista, ou como uma mênade enfurecida que despedaça com os dentes cabritos vivos. Ao montar juntas, tensionar dialeticamente em um único espaço diversas aparições dessa figura feminina, Warburg realiza uma "montagem de atrações" na qual percebemos o mesmo gesto expressando emoções contrárias e adquirindo sentidos opostos.

No ensaio "Aby Warburg e a ciência sem nome", Agamben busca estabelecer a situação crítica de uma disciplina "que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome" (AGAMBEN, 2009, p. 132). Agamben se volta, dentre outras questões, para o conceito de *Pathosformel* (fórmula de pathos), que justamente buscou pensar uma forma para as paixões, uma morfologia dos afetos, e que, segundo Agamben, "torna impossível separar a forma do conteúdo, pois designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica [...]" (AGAMBEN, 2009, p. 132-133). O que está no horizonte da

Pathosformel e da ciência sem nome de Warburg seria uma tensão que se volta para a superação dos limites da própria história da arte. A reflexão de Warburg sobre o símbolo que, segundo ele, tem a mesma função da imagem, a de cristalizar em si "carga energética e experiência emotiva que sobrevêm como herança transmitida pela memória social" (AGAMBEN, 2009, p. 136) não deixa de evocar o lugar instável da Pathosformel. Para Warburg, "o símbolo pertenceria […] a uma esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva […] ele é um intervalo". Esse lugar do intervalo surge como um lugar fundamental para o pensamento de Warburg, onde parecem se situar as suas *Pathosformeln* que, sem opor forma e conteúdo, perfazem "um movimento de oscilação pendular entre dois polos distantes, o da prática mágico-religiosa e o da contemplação matemática" (AGAMBEN, 2009, p.139).

Esse pensamento do intervalo, que aponta para uma coexistência tensiva de contrários, é visto por Agamben como a grande contribuição da "ciência sem nome" warburgniana, que deve permanecer sem nome até o dia em "que terá posto abaixo as falsas divisões e as falsas hierarquias […] essa fratura que separa, em nossa cultura, a poesia e a filosofia, a arte e a ciência, a palavra que "canta" e a que "recita" (AGAMBEN, 2009, p. 141). O que estaria em questão seria um ultrapassamento daquela esquizofrenia que, segundo Warburg, atravessaria toda a cultura ocidental, marcada por uma polaridade entre a ninfa extática (maníaca), por um lado, e o melancólico deus-fluvial (depressivo), por outro.

Quando se fala da *Pathosformel*, não podemos esquecer, no entanto, como lembra Agamben em *Ninfas*, que a expressão fórmula já nos dá uma ideia do aspecto repetitivo do tema imaginário "com o qual o artista, a cada vez, contendia para dar expressão à "vida em movimento" (AGAMBEN, 2012, p. 28). Ao pensar a Ninfa como a *Pathosformel* por excelência, Agamben vai dizer que o repertório de imagens é vasto, mas finito, segue-se de alguma maneira uma fórmula que, no entanto, não encerra a Ninfa em uma organização onde há uma imagem original de onde partem todas as demais. No caso das 26 epifanias da Prancha 46 de Warburg, nenhuma das imagens é a original e nenhuma também é simplesmente uma cópia. Neste sentido, "a ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo" (AGAMBEN, 2012, p. 29).

A Ninfa, assim como as demais *Pathosformeln*, é feita de tempo, "são cristais de memória histórica, "fantasmatas" […] em torno dos quais o tempo escreve a sua coreografia" (AGAMBEN, 2012, p. 29). Podemos dizer a partir desta reflexão que as aparições da Ninfa na arte não devem ser compreendidas a partir de uma forma original da qual decorrem todas as outras. Cada aparição, de dentro de seu instante de fulguração, é original e cópia, uma forma sobrevivente e vivente, que se transforma a partir das forças do presente, do seu tempo histórico, mas que recorda e faz com que atuem novamente as formas do passado. Cada aparição da Ninfa encarna dessa maneira aquilo que Warburg chamou de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, de modo que a Ninfa nunca se distancia do tempo, de um tempo dialético, tal como viu Walter Benjamin.

Em *Ninfas*, Agamben nos coloca justamente diante da noção benjaminiana de imagem dialética, lembrando uma gravura do historiador da arte francês Henri Focillon, de 1937, que expressaria essa "inquietação suspensa do pensamento" com a qual artistas e estudiosos se deparam e que estaria no centro da compreensão da dialética. "Ela representa um acrobata que oscila pendurado em um trapézio sobre o picadeiro iluminado do circo. Embaixo, à direita, a mão do autor escreveu o título: La dialectique [A dialética]" (AGAMBEN, 2012, p. 43).

Um lugar de oscilação, da iminência da queda que, no entanto, se suspende, e da impossibilidade de imobilidade total, pois o corpo se encontra em um equilíbrio tensivo. A dialética é o limiar. Não se está imóvel, não se está em movimento, ela acontece no instante, na constelação que se forma quando o Outrora se une fulminantemente com o Agora. O que é dialético vive no espaço das tensões e, assim como o acrobata quando faz um movimento desmedido para um dos lados cai, e quando pretende a completa imobilidade também tomba, aquele que pender demais para qualquer um dos polos que compõem uma tensão, ou afirmar uma completa indiferença em relação a ambos, também já lhe escapa a dialética, feita de uma complexa intricação, uma relação de termos opostos jamais sintetizáveis, mas que tampouco podem existir separadamente. "Onde o sentido se interrompe, lá aparece uma imagem dialética" (AGAMBEN, 2012, p. 41). O próprio Focillon tem uma passagem citada por Benjamin, e lembrada por Agamben, na qual, ao falar sobre o estilo clássico, ele se aproxima desse lugar complexo onde vivem as imagens dialéticas.

> Um breve instante de plena posse das formas […] como uma felicidade rápida, como a akmé dos gregos, o ponteiro da balança só oscila fracamente. O que espero não é vê-lo logo pender de novo e muito menos o momento da fixidez absoluta, mas, no milagre dessa imobilidade hesitante, o frêmito leve, imperceptível, que me indica que está vivo (FOCILLON apud AGAMBEN, 2012, p. 40).

A vida das imagens dialéticas não estaria assim na simples imobilidade, nem na simples retomada de movimento, mas no lugar da pausa carregada de tensão entre elas, em uma "dialética na imobilidade", como escreveu Walter Benjamin nas *Passagens*.

> Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas (BENJAMIN, 2006, p. 505).

As ideias de "lampejo" e "constelação" nos sugerem o instante do acontecer da imagem. Uma imagem que, sendo dialética, coloca em relação diferentes

tempos históricos – o outrora e o agora – e se insere, antes de tudo, na história, ao contrário das imagens arcaicas. Estas últimas se lançam em um plano para além da história, seriam "meta-históricas", carregando universais comuns e não dados históricos, de um tempo específico.

> A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte […] Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las (BENJAMIN, 2006, p. 515).

Benjamin cria um local de acontecimento para a imagem dialética justamente no instante do intervalo, da parada carregada de movimento, ali onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível, ali encontraríamos a imagem dialética.

> Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível […] (BENJAMIN, 2006, p. 518)

Se a imagem dialética é aquela que comporta em si uma tensão, o que faz da Ninfa uma imagem dialética? Em que medida é a Ninfa uma imagem que se mostra tensionada e que, ao mesmo tempo, é capaz de tensionar e desestabilizar a história e o próprio tempo? "Conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara libertada […], mas, segundo sua verdadeira essência, ela é um espírito elementar (Elementargeist), uma deusa pagã no exílio […]" (WARBURG apud AGAMBEN, 2012, p. 49).

A Ninfa, vista por Warburg como uma "deusa pagã no exílio", surge como uma imagem do passado que volta, uma forma sobrevivente, capaz de ainda viver mesmo depois de morta (*Nachleben*), algo como um fantasma exilado que insiste em nos assombrar.

Sobre esse passado que volta, Roberto Calasso em *A literatura e os deuses* lembra que os deuses, depois de certo silêncio, voltaram a habitar de forma expressiva o espaço das artes, primeiro apenas na pintura, invadindo depois outras representações artísticas, como a literatura. As ninfas aparecem nesta história de sobrevivência como aquelas que abririam o caminho para que outras figuras divinas irrompessem.

Divindades menores da Grécia Antiga, etimologicamente *nymphé* significa "moça em idade de se casar" e "nascente", ou ainda os pequenos lábios do órgão sexual feminino. Apesar de terem uma vida bastante longa, as ninfas não eram imortais, ocupando uma posição intermediária entre os homens e os deuses. Geralmente jovens e belas, também são vistas como criaturas elementares ligadas

às fontes, aos rios, ao lagos, capazes de "possuir" tanto homens quanto deuses. Portadoras do dom da profecia, o que as ligava a Apolo, elas também estavam bastante próximas de Dionísio por seu aspecto de loucura e embriaguez amorosa.

Esses habitantes do *meio* "formaram, de fato, e por séculos, o esquadrão mais fiel a acompanhar as metamorfoses do estilo. Anunciadas pela primeira vez no século XV florentino, pela aragem que enrugava as suas túnicas, elas nunca deixaram de nos fitar [...]" (CALASSO, 2004, p. 27). Índices de mudanças do estilo, as ninfas são testemunhas de toda uma evolução artística não só porque podem ser um "pretexto erótico" da imagem, e sim porque guardam uma forma de conhecimento das mais antigas e, talvez, das mais perigosas: a possessão.

O primeiro a ser possuído pelas ninfas, lembra Calasso, foi Apolo. Ao deus das artes, as ninfas já se revelaram em sua natureza essencialmente ambígua, "ora sob o aspecto de uma moça encantadora, ora como enorme serpente enrodilhada" (CALASSO, 2004, p. 28). As ninfas guardavam uma fonte borbulhante, "água poderosa e sapiente", que depois viria a se revelar como as "águas mentais", invadidas e usurpadas por Apolo. Mesmo "conquistando" as ninfas, Apolo não deixou de experimentar que "nada é mais terrível, nada é mais precioso do que o saber que vem das ninfas" (CALASSO, 2004, p. 28). Isso porque em se tratando da Ninfa, nada é transparente, seus gestos são turvos, oblíquos. Como conta Calasso, se Sócrates, no Fedro, se gabava de ser um nympholéptos, "capturado pelas ninfas", Hilas, o amante de Hércules, foi engolido por um lago habitado por elas quando o braço da ninfa que o cingia com a intenção de beijá-lo, o arrastava, ao mesmo tempo, para o fundo. "Ninfa é a fremente, oscilante, cintilante matéria mental de que são feitos os simulacros, os éidola [ídolos]. É a própria matéria da literatura" (CALASSO, 2004, p. 28).

Seja pela complexa relação temporal que atravessa a imagem da Ninfa – ao mesmo tempo uma escrava libertada e uma deusa pagã no exílio, como escreveu Warburg, ou seja, ao mesmo tempo uma figura ligada aos costumes da época na qual ela irrompe e às formas da antiguidade que nela novamente afloram e se deixam reconhecer – seja pela ambiguidade que a define, fazendo com que essa imagem seja, a um só tempo, vida e morte, delicadeza e violência, aparição e desaparição, forma e *pathos*, serenidade e desejo, ela se mostra como uma imagem dialética, tensionada, instável, fugitiva e aberta.

2. A queda da Ninfa na modernidade

No espaço da modernidade, seria possível ver os vestígios deixados pela Ninfa, restos, às vezes trapos, por meio dos quais ela ainda resiste no curso do tempo histórico. A reflexão que o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman faz em *Ninfa moderna* a respeito do declínio da ninfa através da queda das suas vestes – que se dá por meio de um movimento complexo do qual a história da arte seria testemunha – parece especialmente interessante para pensar a presença da ninfa na modernidade, nos tempos de devastação que depois estarão latentes nos versos de Eliot.

Na primeira parte do livro, "Da ninfa, e de sua queda", Didi-Huberman percebe a presença das ninfas na modernidade, dizendo que se nela não houve fadas, houve, no entanto, ninfas.

> Belas aparições vestidas, vindas de não se sabe onde, caminhando no vento, sempre comoventes, nem sempre muito castas, quase sempre eróticas, inquietantes algumas vezes. Nymphes: divindades menores sem poder institucional, mas irradiantes de uma verdade com poder de fascinar, a perturbar a alma e, com ela, todo possível saber sobre a alma. Perigosas assim como a memória – reconhecidas até nos seus continentes escuros – o desejo, o próprio tempo (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 7).

A comparação com as histéricas de Freud, lembradas por Didi-Huberman, coloca a ninfa em um lugar próximo daquelas que "sofriam de lembranças", sublinhando que toda aparição da ninfa reúne sensualidade, memória e desejo. No entanto, o nascimento de uma moderna ciência das imagens acontece com Warburg, aquele que talvez tenha sido, dentre tantos, o mais intensamente "ferido pelas ninfas". Em Warburg, ela surge como a "bela indiferente", conferindo movimento a tudo ao seu redor, com suas vestes levantadas pelo vento, ela se torna uma espécie de obsessão para o fundador de uma história da arte concebida como montagem e experimentação. Fascinante como a memória, o desejo ou o próprio tempo, ela não cessa jamais de reaparecer. Suas figurações se multiplicam. Didi-Huberman, em sua descrição da ninfa warburgniana vai, aos poucos, inserindo-a em um espaço essencial para a compreensão dessa figura, um redemoinho onde se encontram memória, desejo e tempo, perfazendo os contornos sempre ambíguos desse "organismo enigmático".

Ambígua, a ninfa se move entre o ar e a pedra, fugitiva como o vento, mas pálida e tenaz como um fóssil. Ela se faz a heroína de uma inquietante estranheza, envolvendo quem a recebe com sua dança de todos os lugares e de lugar nenhum. Sobre o lugar da ninfa, Didi-Huberman lembra que não faz sentido perguntar onde a ninfa começa o seu curso, qual a sua "origem", e onde ela o terminará. "Ninfa não vai jamais a alguma parte. Sempre ela surge no presente de uma contemplação, sempre esse surgimento revela um eterno retorno" (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 11). Principalmente, não faz sentido perguntar sobre uma origem única da ninfa, tampouco sobre seu destino, porque a ninfa designaria, para Warburg, a impessoal heroína do Nachleben. O importante, escreve Huberman, é pensar até onde ela é capaz de se aninhar, de se esconder, de se transformar. Em outras palavras, muito mais do que uma origem pura e simples, o essencial em se tratando da ninfa é capturar o seu processo histórico.

Esse processo, esse deslizar da ninfa ao longo da história da arte, seria marcado por um movimento essencial: a sua queda. A queda começaria a se desenhar no contexto do Renascimento. Didi-Huberman nos diz que o próprio Warburg não teria ignorado o destino moderno, no sentido baudelairiano, "dessas representações fortemente erotizadas, algumas vezes melancólicas, da queda dos corpos […] a ninfa declina com os tempos modernos" (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 12). Esse declinar consiste em um movimento bastante específico de "aproximar-

se do solo". As encarnações renascentistas da ninfa não refletiriam uma sexualidade, como diz Huberman, mas sim um "deslizamento progressivo", um "tombo comovente", "reclinação de um corpo" sempre recomeçada. Essa inclinação é parte de um movimento chamado por Didi-Huberman de *clinamen*, a outra parte consistiria em um desvio de movimento, abrindo espaço para uma dinâmica de bifurcações.

O interessante é perceber neste ponto uma tendência da ninfa anunciada nas representações da Renascença: se abandonar às baixas forças do desejo e da horizontalidade. Se repararmos, em muitos quadros do período, as ninfas aparecem na parte inferior da tela, deitadas, e com as vestes quase totalmente retiradas. O movimento do pano, das vestes, que sempre marcou o aparecimento da ninfa, destacando a sua presença do restante da figuração, será aqui decisivo para suas transformações ao longo da modernidade. Neste sentido, a queda progressiva da ninfa é acompanhada de um tombar das suas vestes. Os panos, aos poucos, caem por terra, sozinhos, desnudando a jovem mulher. Como lembra Didi-Huberman, em um mesmo movimento se encontram a queda e a nudez da ninfa, pois à medida que ela é atraída para o solo, suas vestes também o são, deixando ver o que antes escondiam. A tela *Vênus adormecida*, de Giorgione e Titien, ilustra de forma expressiva esse movimento das vestes que antes envolviam o corpo e agora passam a soltar-se dele. Deste movimento, de queda e nudez, sobra um resto, uma "magnífica relíquia": o pano que conquista sua autonomia figurativa.

Essa autonomia figurativa das vestes tombadas pode ser percebida em representações onde os panos aparecem sozinhos, muitas vezes no lugar onde antes estava a ninfa. No quadro de Titien, *Bacanal* (1518-1519), no canto inferior direito aparece uma figura feminina que nos remete à ninfa, descoberta, mas ainda segurando suas vestes que quase caem. Um outro quadro, do mesmo pintor, *Baco e Ariadne* (1523), representa, no canto inferior esquerdo, não mais uma mulher parcialmente desfeita de suas vestes, mas um pano caído, deixado sobre o solo. Este pano volta a aparecer sozinho na tela de Nicolas Poussin, *O triunfo de Pan* (1636) ao lado de um cesto de flores e de uma máscara.

A imagem deste pano caído sobre o solo, supostamente no lugar onde antes estava a ninfa, nos conduz a uma situação na qual a forma humana se subtraiu, restando dela apenas um vestígio, algo como um resídio, um trapo do tempo: suas vestes, os restos visíveis deixados pela orgia dos deuses antigos. No entanto, se a forma humana se ausenta, ela ainda restaria em suspenso, "como uma última forma possível para o desejo humano. Qualquer coisa como um andrajo do tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 24).

A palavra andrajo nesta reflexão de Didi-Huberman remete-nos diretamente ao que será dito em "Da moda, e de seus trapos". Nesta parte do livro, Didi-Huberman fala de Trastevere, um bairro de Roma, marcado pela miséria e pela ausência de transcendência. Na pobreza e nos aspectos declinantes do lugar ver-se-ia o reflexo de um outro declínio, a queda da própria ninfa, "uma queda na miséria contemporânea". Neste sentido, é como se o mesmo movimento antes percebido por Warburg agora se situasse em ruas de imundície. No entanto, esses andrajos, esses restos, esses trapos são onde Walter Benjamin encontra o objeto de sua busca incessante: a busca de um historiador dos trapos, dos farrapos. Isso

porque, como lembra Didi-Huberman, nestes trapos estão os sinais da sobrevivência, a presença de uma ausência, a memória constantemente a chocar-se com o presente. A Rua em Benjamin é o lugar do *Nachleben*, "lugar dialético vivo, em movimento, complexo, capaz de guiar nosso passo, ou, ao contrário, de nos desorientar, capaz de se apresentar aos nossos olhos sob o ângulo da construção, ou, ao contrário, da demolição" (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 47). Dessa forma, estar na rua é estar num tempo dialético onde o presente da história ressoa o passado. Essa inscrição do tempo de outrora no tempo de agora seria algo característico da modernidade na sua profunda relação com a memória, um tempo dobrado sobre o outro, um pano em movimento.

Na complexa discussão sobre os sentidos da modernidade, Didi-Huberman cruza os pensamentos de Benjamin e Baudelaire para compor uma dialética entre moda, morte e modernidade, apresentando o moderno como aquele que recusa a oposição entre a moda e o *demodé*, ou, poderíamos dizer de outra forma, entre presente imediato e passado. Já a morte estaria no coração da originalidade moderna, sendo a moda a medida do tempo. Ao tensionar os termos da dialética, teríamos algo como o moderno que põe a morte na moda.

Quando Didi-Huberman nos diz, a partir de Benjamin e Baudelaire, que a arte moderna consiste em saber colocar na moda uma arte da memória, podemos talvez olhar para os panos que aparecem nas fotografias de Steve MacQueen e Alain Fleischer, lembradas por Didi-Huberman, como testemunhos de um passado, carregados de tempo e memória. Em outras palavras, podemos ver esses objetos decaídos de nossa modernidade como imagens dialéticas. Neste sentido, os trapos que se retiram do espaço da obra de arte e passam a ocupar as ruas, tangenciando as sarjetas, as saídas de esgotos, as bordas das calçadas, molhados de água suja, próximos a detritos, surgem como uma metáfora para a própria queda da ninfa, a forma de sua existência na modernidade.

A partir da série de imagens fotográficas *Barrage*, de Steve McQueen, feita em 1998, e de uma outra série produzida trinta anos antes por Alain Fleischer, *Paysages du sol* (1967-1968), Didi-Huberman reconhece a sua atualidade evidente, mas indaga a respeito do seu elemento de inatualidade; onde ele se encontraria?

> Os sobreviventes, por definição, contêm qualquer coisa como um inconsciente do tempo […] É necessário, para conhecê-lo, deixar o espaço da moda e voltar, pouco a pouco, para perto do próprio *demodé*, o passado considerado no seu valor arqueológico, por natureza enterrado. Valor anacrônico de que o agora poderá tornar-se, talvez, a imagem íntima por excelência (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 51).

Ao pensar que o agora pode converter-se na imagem íntima de um passado latente que, como um sintoma, deveria permanecer oculto, mas, sem aviso, irrompe, as fotografias lembradas por Didi-Huberman estranhamente recordam a imagem da Ninfa, os panos continuam em movimento, não mais desdobrados no ar, mas abandonados no solo, esquecidos, restando sozinhos na representação artística, mantendo em suspenso aquele corpo sempre em fuga.

Não parece distante ver também esses trapos velhos como um lixo. Esses panos decaídos, índices de uma presença que ainda se encontra ali, apesar de tudo, são como lixos. E, como outrora os panos no espaço da obra de arte restavam no lugar antes ocupado pelas ninfas, testemunhando a sua presença, a sua sobrevivência, os panos no espaço da rua, os "lixos" da modernidade, também parecem estar no lugar da ninfa, deixando-se invadir pelas suas águas. Eles são mais do que o testemunho da sua presença fugidia, parecem ser a forma assumida pela ninfa na modernidade, revelando, ao mesmo tempo, o sentido decaído dessa deusa exilada na modernidade devastada e a sua vocação de sobrevivência, ainda que como um andrajo do tempo.

> […] passamos a ver essas coisas jogadas contra as calçadas parisienses não como um resíduo da paisagem urbana, um objeto indiferente no tempo, um andrajo sem memória, mas, ao contrário, como um objeto de arqueologia cultural dotado de qualidades formais e expressivas, não seriam uma verdadeira roupagem da cidade, - sua espécie de memória em andrajos? (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 55).

3. A Ninfa na terra devastada de Eliot

O poema de T.S. Eliot, "The Waste Land", de 1922, foi escrito ainda sob o impacto da 1ª Guerra Mundial, que deixou um rastro de destruição em toda a Europa e reconfigurou o cenário político da época. Os períodos que sucedem uma guerra geralmente são períodos de devastação, de uma terra desolada, de muitas mortes e vidas que restaram pela metade. Talvez esse contexto sugira um pouco o porquê do título dado ao poema e também o lugar de onde saíram algumas de suas imagens, ao lado de outras referências fornecidas pelo próprio Eliot nas notas que se seguem ao poema.

Na primeira delas, Eliot nos sugere um lugar para pensar não só o título, mas também todos os símbolos que se cruzam e estruturam "The Waste Land": "Não apenas o título, mas também o plano e o simbolismo incidental do poema, foram-me sugeridos pelo livro da srta. Jessie L. Weston sobre a Lenda do Santo Graal: From Ritual to Romance [...]" (ELIOT, 2006, p. 119).

Esta sugestão dada por Eliot não deixa de se cruzar com o que nos oferece o contexto histórico de sua época. Isso porque a Lenda do Santo Graal traz em si uma dupla e complexa devastação, que não é somente da terra, mas também do homem. Da mesma forma, na terra devastada do pós-guerra não era somente a terra que estava destruída, mas o próprio homem enquanto causa e produto da devastação. Neste sentido, a história do Graal, bem como o seu significado enquanto objeto que também se faz portador de uma complexa ambiguidade, parece apontar caminhos para se pensar a imagem da terra devastada e, a partir daí, algumas imagens do poema em questão.

No campo da literatura, mais precisamente da literatura medieval, podemos dizer que a Lenda do Santo Graal foi primeiramente tematizada no romance de Chrétien de Troyes, *Perceval ou o Romance do Graal*. O romance traz a figura de

Perceval, criado apenas pela mãe, na floresta, sem conhecer o mundo e o próprio nome, até que um dia vê alguns cavaleiros e se deslumbra com a imagem destes seres que mais lhe pareciam anjos. Diante dos cavaleiros que lhe fazem uma série de perguntas, Perceval apenas responde com outras perguntas, sem dar a devida atenção, e transferindo a possível resposta para uma outra pessoa. Fascinado pelo mundo da cavalaria, ele decide abandonar a mãe para ir em busca da corte do Rei Artur e sagrar-se seu cavaleiro. Ansioso pela partida e, mais uma vez, sem prestar atenção, ele parte deixando a mãe morta atrás de si, sem voltar para saber o que teria realmente acontecido com ela. No curso de suas aventuras, o personagem faz-se cavaleiro da armadura vermelha, torna-se famoso por seus feitos junto à corte do Rei Artur, que constantemente o procura e, certa vez, depois de atravessar um rio, aparece diante dele o castelo encantado do Rei Pescador, um rei infértil, com um ferimento na perna, habitante de uma terra também marcada pela infertilidade, que guarda o Graal. Na história de Chrétien, o Graal aparece como uma taça de ouro encrustada de pedras preciosas que guarda uma hóstia e serve ao pai do Rei Pescador, mantido vivo apenas por esse alimento. A Perceval estava destinado fazer uma pergunta: a quem serve o Graal? Pergunta que ele não faz, seguindo os conselhos que lhe foram dados de que um cavaleiro não deveria fazer muitas perguntas. Se ele fizesse a pergunta, o Rei Pescador ficaria curado de sua infertilidade, assim como a terra seria salva da devastação. Mas a pergunta não é feita e, nesse instante, nenhuma resposta pode mais ser dada.

É possível perceber no centro da narrativa de Chrétien uma oposição que vai se desenhando ao redor do mito. Em oposição ao castelo imaginário e imóvel do Graal, que surge como aparição diante de Perceval, onde se vive sob a égide da comunicação interrompida e tudo segue uma ordem de potências negativas, pois a terra não possui fertilidade, o rei não possui saúde e Perceval não faz a pergunta, teríamos um outro mundo, o mundo real e móvel da corte do Rei Artur, onde há um excesso de perguntas em busca de respostas, onde a terra é fértil e o rei sadio, embora de aspecto melancólico. Essa oposição de dois mundos – aquele que continuamente dá uma resposta e aquele que permanentemente faz uma pergunta – é apresentada por Lévi-Strauss em "O Graal na América", presente em *Minhas palavras*. Ao refletir sobre essa oposição de mundos, Lévi-Strauss chega ao que seria uma oposição de dois mitos: os mitos percivalianos e os mitos edipianos. Os mitos edipianos, ao contrário dos primeiros, tratam de uma comunicação excessiva que precisa ser interrompida; já o modelo simétrico dos "mitos percivalianos" colocam o problema da comunicação excessiva ao inverso. Nestes mitos, a questão é sempre de uma comunicação que se interrompe ou mesmo da falta de atenção – como nos diz Michel Zink no seu texto "O Graal, um mito de salvação", presente em *O olhar de Orfeu* – de um abismo que se estabelece no espaço de uma dualidade essencial.

Em um apêndice publicado junto de "O Graal na América" está uma resenha de título "A terra devastada e a casa cálida: notas sobre uma conferência de Lévi-Strauss", escrita por André Zavriew, e que esclarece, aprofundando ainda mais as reflexões de Lévi-Strauss, o mito do Graal e seu tema fundamental. Em uma variante moderna do mito, Lévi-Strauss discute, a respeito do *Parsifal*, de Wagner, que este, percebendo a "complexificação" do mito dada a partir de suas múltiplas continuações, soube manter a dualidade essencial à história, mas não

mais abordando um mito com dois mundos e sim dois mitos em um mundo. A grande oposição estabelecida por Wagner teria sido, neste sentido, a do mito de Perceval e do mito edipiano. Se lembrarmos o que dizia Lévi-Strauss a respeito do mito de Édipo que traz em si uma excessiva comunicação, a resolução de um enigma, a fertilidade e a explosão dos ciclos naturais, enquanto o mito de Perceval, ou o mito do Graal, traz perguntas sem resposta e respostas sem perguntas, um rei enfermo, um herói ingênuo e uma terra sem fertilidade, a "terra devastada" do Graal, entenderemos o ponto essencial da obra wagneriana.

Em seu primeiro ato se apresenta o mundo da não-comunicação, o mundo de Perceval em que todas as características são negativas. O rei não é enfermo, a terra não é fértil, a pergunta não é feita. No segundo ato, no castelo mágico de Klingsor, o mundo é de Édipo com todas as características positivas. Há uma excessiva comunicação, a terra tem fertilidade, a pergunta é feita e desvenda-se o enigma.

Nesta obra de Wagner, Lévis-Strauss lembra que o *mito gera o seu inverso como mito* – a devastação (condição de existência do Graal) gera a abundância (promessa do Graal) – e a contradição entre os dois mitos que passam a coexistir é resolvida por algo que é ambas as coisas ao mesmo tempo: a piedade, onde se encontra tanto instantaneidade quanto a não-comunicação, de onde também adviriam os poderosos efeitos emocionais da música de Wagner.

Importante perceber que, sejam quais forem as figurações da lenda do Graal, este sempre surge, como destacou Michel Zink, como um "mito de salvação". O Graal, como taça, pedra, cálice ou qualquer outro objeto, é aquele capaz de salvar e, em algumas interpretações, de transformar. No entanto, a problemática em torno dessa salvação parece ser mais complexa. Não podemos deixar de lembrar que a terra devastada nas histórias do Graal surge como uma espécie de condição de existência do mito. A ideia de salvação do Graal somente é reforçada porque há um cenário de devastação ao qual essa ideia se opõe. No entanto, se pensarmos no percurso que vai da terra devastada à casa cálida, tomando também como referência as variantes modernas do mito, podemos pensar que o milagre da salvação, da fertilidade e da comunicação efetiva, sempre guardado pelo Graal, consiste em um outro lado do mito. O mito gera seu inverso como mito, as figurações negativas geram as positivas e vice-versa. O Graal dessa forma é, em si mesmo, uma espécie de "milagre", pois ele parece apenas existir enquanto busca e promessa de salvação no ambiente da terra devastada, no entanto, mesmo que seja enquanto promessa, ele é capaz de ser a calidez em meio à devastação. Importante lembrar, entretanto, que quando se chega ao Graal ele já não parece ser propriamente o Graal, pois desvendou-se o outro lado, o mistério. E aí ou se morre, como o sacerdote que viu no reflexo da taça o paraíso[1], ou se renasce para um outro

1Michel Zink cita em "O Graal, um mito de salvação", presente em *O olhar de Orfeu*, um romance, de autor desconhecido, que tem como herói não mais Perceval, mas Lancelote. Na história, Galaad, filho de Lancelote, será o grande vencedor das aventuras do Graal. Perceval também aparece na história, mas não é tão casto quanto o primeiro. Bohort, o outro personagem na busca pelo objeto, é dos três o menos casto. No final todos os três descobrem o mistério do Graal, no entanto, Galaad que se tornara sacerdote, durante a celebração de uma missa, vê no fundo do Graal a revelação dos mistérios divinos do Paraíso e, em seguida, morre. Esses fatos demonstram a impossibilidade do fim na história do Graal, não só porque os romances que tratam do tema resistem em acabar, como

nível dentro da própria existência (como dizem as interpretações de fundo psicológico). Mas Perceval não chegou ao Graal; isso não nos foi dado conhecer, e, devido ao abismo em que acaba a obra, foi o Graal quem parece certamente ter sobrevivido, intacto e aberto a múltiplas continuações.

Essas considerações a respeito da imagem da terra devastada permitem que se veja a complexidade em torno dela. Primeiramente, o fato da figura do Rei Pescador, infértil, estar ligado à sua terra, também infértil, sugere que a infertilidade do homem é transmitida à terra e vice-versa. Há uma espécie de comunicação incessante entre homem e terra, mesmo em um cenário que é o da não comunicação. E aqui começa a outra complexidade da imagem. A terra se encontra devastada, mas é preciso compreender que esta devastação serve de sentido para que Perceval busque o Graal e consiga, quem sabe, enfim fazer a pergunta. Sem a devastação tampouco existiria a demanda, a busca, o lançar-se na direção de algo. Sem a devastação, como problematizamos, a imagem do Graal enquanto mito de salvação, tampouco seria possível, ou, ao menos, existiria de outro modo. O que tentamos dizer aqui é que a devastação concentra em si o seu reverso, ou seja, a abundância, justamente como o mito gerava o seu inverso como mito em Wagner.

A imagem da terra devastada termina por concentrar em si certa tensão de natureza dialética à medida que potências opostas (devastação e abundância) convivem nela o tempo todo, de forma tensiva e essencial, juntamente com diversos outros elementos que compõem esse complexo imagético, entre eles a terra, o rei pescador e o próprio Graal, constituído, como dissemos acima, de uma ambiguidade que o situa nos limites da devastação e da salvação, do aparecer e do desaparecer. Como imagem dialética, a terra devastada vai se transformando ao longo do tempo e refletindo as contradições de sua época. É nesse lugar que ela irrompeu em Chrétien e no qual ela parece acontecer em Eliot.

A impressão inicial que temos diante do "The Waste Land" é a de que há uma espécie de figuração – por meio de uma proliferação de imagens – de uma experiência caótica que resiste em se submeter a qualquer tipo de ordem, inclusive, a da interpretação. As imagens de natureza complexa presentes no poema parecem insistir no caos, ganhando autonomia em relação ao próprio poeta e ao leitor. Escrito a partir de uma condensação de figuras (o que pode ser uma influência de Ezra Pound, um dos principais "coautores" do poema), de modo que em cada figura há muitas outras, o poema vai proliferando e acumulando imagens que escapam a qualquer tentativa de definir o que ele deixa em aberto. As imagens deslizam diante dos ávidos dedos do leitor; elas escapam das convenções, dos sentidos habituais, empreendendo uma perturbação do seu tempo, do sentido, do conhecimento, da própria história.

A primeira parte do poema, "O enterro dos mortos", sugere desde o título a relação com a herança deixada pela guerra. Um tempo que sucede uma Grande Guerra é um tempo de enterrar os mortos, um passado, uma memória, uma série

---

também porque, quando se acredita desvendar todos os segredos do Graal já não se pertence a este mundo. O Graal só pode ser visto, como na narrativa de Chrétien, do outro lado do rio, isto é, no outro mundo quando ele já é, em sua essência, outra coisa.

de outros valores. O pós-guerra parece ser uma época que exige perturbações, por isso talvez o poema também não consiga se desfazer delas.

"Abril é o mais cruel dos meses, germina", diz o primeiro verso do poema. Vale ressaltar que o poema de Eliot aqui analisado é uma tradução para o português realizada por Ivan Junqueira. Ainda que existam críticas a essa tradução, percebemos nela algumas soluções interessantes quando se trata de apresentar os versos em língua portuguesa, o que termina por fazer de Ivan Junqueira uma espécie de "coautor" da obra.

O sentido aqui já aparece imerso em perturbação, juntamente com o próprio estado de morte. A palavra final do verso, onde ele se interrompe, diz justamente o porquê dessas perturbações. Abril é cruel porque germina; em outras palavras, a primavera é cruel justamente pelo motivo que a faz por tantos celebrada: o renascimento, a fertilidade, a promessa de renovação. Carregado de tensão dialética este verso, de certa forma, parece evocar o Graal no contexto da terra devastada. O Graal é a promessa de salvação, é a conquista da fertilidade, é o que germina, por excelência, como na versão de Wolfram Von Einsenbach, na qual o Graal surge como pedra que serve para cozinhar alimentos de modo que a fertilidade irrompe e se faz existir em meio à aridez. No entanto, o Graal guarda em si perigos; é cruel à medida que é muito mais buscado do que conquistado propriamente e, quando se deixa conquistar, seus privilégios já parecem nos colocar mais próximos da morte, não da vida. A primavera também parece se fazer cruel por carregar em si um sentido muito forte de promessa. Já *"o inverno nos agasalhava, envolvendo"*, diz outro verso. O inverno não promete nada, não surge como algo tão cruel porque não se distingue da paisagem a partir da qual Eliot nos fala em seu poema: a paisagem devastada da modernidade que se segue à guerra. É como se o poema nos sugerisse que é mais fácil falar da devastação a partir dela mesma, do que ter que suportar a renovação da natureza em um contexto onde os homens estão mortos, transferindo, como na Lenda do Graal, a sua infertilidade para a terra, contaminando-se da crise histórica que também deixa entrever em suas faces e gestos, já quase imperceptíveis, uma crise psíquica. Como zumbis, mortos-vivos, surge a multidão vazia que Eliot vê passar pela Ponte de Londres:

> *Fluía a multidão pela Ponte de Londres, eram tantos,*
> *Jamais pensei que a morte a tantos destruíra.*
> *Breves e entrecortados, os suspiros exalavam,*
> *E cada homem fincava o olhar adiante de seus pés.* (ELIOT, 2006, p. 105)

Não parece existir sentido algum nessa multidão. A própria ideia de multidão, uma das principais características das grandes cidades modernas, surge como uma decadência, o sinal de uma perda de fervor. Não há potência alguma em ser multidão no contexto representado por Eliot. A multidão que flui, quase carregada, pela Ponte de Londres, que escorre como água, morta e apática, parece uma figuração da cidade moderna onde as coisas fluem, como cadáveres sonâmbulos, sem existirem de fato.

O que pode brotar nesse chão infértil? Onde está a mínima promessa de vida, capaz, quem sabe, de dar flores este ano? Os versos de Eliot respondem: o

cadáver. Em um mundo morto, planta-se cadáveres, não há mais o que semear. A morte parece surgir nestes versos de forma indissociada da vida, sob a vigilante e constante ameaça de ser desenterrada, de vir à tona:

> *O cadáver que plantaste ano passado em teu jardim*
> *Já começou a brotar? Dará flores este ano?*
> *Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito?*
> *Conserva o Cão à distância, esse amigo do homem,*
> *Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo!*
> *Tu! Hypocrite lecteur! - mon semblable – mon frère!* (ELIOT, 2006, p. 105)

Em "Uma partida de xadrez", a figuração da devastação aparece na forma de encontros amorosos sem comunicação nenhuma, o que faz lembrar a ausência de comunicação dos mitos percivalianos. Trata-se, talvez, da constante impossibilidade do outro em tempos onde o outro parece surgir quase como uma abstração, que sempre escapa:

> *"Estou mal dos nervos esta noite. Sim, mal. Fica comigo.*
> *Fala comigo. Por que nunca falas? Fala.*
> *Em que estás pensando? Em que pensas? Em quê?*
> *Jamais sei o que pensas. Pensa."*
>
> *Penso que estamos no beco dos ratos*
> *Onde os mortos seus ossos deixaram.* (ELIOT, 2006, p. 107)

Na terceira parte, "O Sermão do Fogo", o rio Tâmisa está figurado na paisagem desse conjunto de versos. São trazidos para o poema os arredores de Londres e a experiência da Natureza, a representação de um outro espaço que, no entanto, não parece abandonar o signo da devastação. A experiência da natureza não surge neste poema como o lugar onde os deuses e divindades ainda vivem, mas como o lugar onde a sua "presença" se dá de forma mais complexa à medida que eles "aparecem como desaparição":

> *O vento cruza a terra estiolada. As ninfas já partiram.*
> *Doce Tâmisa, corre suave, até que meu canto eu termine.*
> *O rio não suporta garrafas vazias, restos de comida,*
> *Lenços de seda, caixas de papelão, pontas de cigarro*
> *E outros testemunhos das noites de verão. As ninfas já partiram.* (ELIOT, 2006, p. 109)

Neste movimento, a figura da Ninfa irrompe para desaparecer no poema de Eliot. Como um sinal, um indício de sua partida, de seu desaparecimento, o poema nos fala do vento que cruza a terra seca, estiolada, e evoca a imagem do "doce Tâmisa", apenas doce por ter sido, outrora, a morada das ninfas. No tempo de agora, este rio denuncia outro rastro deixado pela ninfa, algo que ficou, um

testemunho daquela presença e uma forma de (re)existir na modernidade devastada: o lixo. Ainda que sob o signo de uma existência decaída, é preciso dizer que as ninfas não deixam de irromper no poema, como se este último resistisse em se deixar ausentar desses seres ambíguos, celestes e terrestres, íntimos e distantes, feitos de desejo e de forma. A aparição como desaparição, uma volta figurada como fuga e a memória preservada pelos testemunhos conservam a ambiguidade inerente à Ninfa e parecem potencializar a sua representação. A imagem da Ninfa nos versos de Eliot se aproxima, dessa forma, da imagem dialética e denuncia, ao mesmo tempo, a esterilidade em que habita o poema, mas também a sua intenção de superar essa esterilidade.

A dialética aparição-desaparição se estende para uma outra dialética que esses versos destacados de Eliot já permitem antever: ninfa-lixo. Os "testemunhos das noites de verão", como nos diz o poema, representam, de certa forma, um divino decaído, pois trata-se de restos, vestígios daquelas noites, daquelas "orgias dos deuses antigos" que, como nos disse Georges Didi-Huberman em *Ninfa moderna,* "deixam sempre restos visíveis aos humanos que chegam mais tarde" (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 24).

Toda a reflexão que Didi-Huberman faz em *Ninfa moderna*, abordada na primeira parte deste artigo, ajuda a compreender o que está em questão nestes versos do poema. Os panos caídos no espaço das ruas, nas proximidades de esgotos e sarjetas, que saltaram para fora do espaço da obra de arte, parecem se aproximar deste lixo a cobrir as "águas mentais" da ninfa, deste resto que não é uma simples oposição à ninfa, mas parece ser, como dizíamos na primeira parte, a forma assumida por ela na modernidade, a única forma possível de sobrevivência diante de um mundo devastado, estéril. Didi-Hubermann nos sugere, neste sentido, uma forma de pensamento para esse par dialético (ninfa-lixo) que aparece não só nos versos de Eliot, mas em diversos poetas modernos e contemporâneos, como se nesse par estivesse algo essencial, uma relação complexa que parece sempre subsistir nas aparições modernas desta figura feminina em movimento.

O irromper da Ninfa no poema de Eliot, além de deixar ver através dos "testemunhos das noites de verão" algo como a forma assumida por essas outras mênades na modernidade devastada, também permite perceber um encontro de tempos próprio ao instante de irrupção da imagem dialética. Isso porque o poeta distribui as imagens de modo que o cenário anterior é constantemente imaginado pelo leitor em oposição – e em permanente contato – ao estado atual de coisas. Quando se diz "as ninfas já partiram", e a imagem aparece como desaparição, imediatamente evocamos o tempo em que ela existia de outra forma, antes do vento cruzar a terra seca, antes do lixo tomar a superfície do rio. A referência à ninfa já faz com que esse cenário saia do fundo e vá à superfície, assim como o que está diante dos olhos escorregue para o fundo. O Outrora e o Agora se unem nesse instante do poema e as imagens do passado passam a afetar o presente, desestabilizando-o, revelando vínculos insuspeitados, pontos anacrônicos. Neste caminho, a aparição da Ninfa conduz ao movimento final, imerso em musicalidade, do canto de Eliot: a tentativa de superação da situação de terra devastada.

Seguindo os restos deixados pela Ninfa, a parte V, "O que disse o trovão", parece trazer outro instante em que certas imagens insistem em resistir, de alguma forma, ainda que sob a égide da desaparição, ainda que brotando de cadáveres, ainda que na iminência do abismo, quase que à revelia do próprio poeta, mesmo do leitor, como obra somente do poema.

Se a Ninfa aparece na desaparição, o trovão fala aos homens no mais seco dos lugares, onde não há água, sequer uma nascente. Dessa forma, as ninfas partiram, não há água, mas ouve-se o trovão primaveril ressoar sobre longínquas montanhas:

> *Aqui de pé não se fica e ninguém se deita ou senta*
> *Nem o silêncio vibra nas montanhas*
> *Apenas o áspero e seco trovão sem chuva*
> *Sequer a solidão floresce nas montanhas […]*
> *Se água houvesse aqui* (ELIOT, 2006, p. 114)

Interessante pensar que na parte anterior, a parte IV, "Morte por água", como o próprio título já nos sugere, morre-se pela água, por uma corrente submarina, onde Flebas sucumbe ao torvelinho e deve ser tomado como exemplo por aqueles que se lançam ao mar. Ao unir a parte anterior com a que vem a seguir, pensando na abundância de água a partir de uma existência que se cerca dela por todos os lados, imersa na solidão dos oceanos de onde se vê a origem revolta das coisas e, posteriormente, em uma existência que habita as montanhas, onde sequer floresce a solidão e não há o mínimo sinal de água, configuram-se situações limites, ambas, de certa forma, visitadas pela morte. Na quinta parte, essa mesma morte, que parece encerrar no poema uma dialética com a vida, parece também estar na fala do trovão, imersa em mistério, cujo conteúdo trata de outro mistério: a ilusão de haver alguém mais:

> *Quem é o outro que sempre anda a teu lado?*
> *Quando somo, somos dois apenas, lado a lado,*
> *Mas se ergo os olhos e diviso a branca estrada*
> *Há sempre um outro que a teu lado vaga*
> *A esgueirar-se envolto sob um manto escuro, encapuzado*
> *Não sei de homem ou de mulher se trata*
> *- Mas quem é esse que te segue do outro lado?* (ELIOT, 2006, p. 115) [2]

2Eliot esclarece o que teria inspirado esses versos em uma das "Notas sobre a terra desolada", particularmente interessante à medida que parece conter muito do tom presente no conjunto do poema, talvez ele próprio também endereçado a algo que parece estar ali, mas não se vê. "Os versos que se seguem foram inspirados pelo relato de uma das expedições à Antártica (não me recordo qual, mas suponho que uma das que realizou Shackleton); nela se conta que os exploradores, já ao fim de suas forças, eram constantemente assaltados pela ilusão de que havia *um membro a mais* que eles não podiam na verdade contar".

Na sequência, o poema nos apresenta um som, que alto pulsa no espaço, um "sussurro de lamentação materna", que também aparece como "uma ária sussurrante", o som de sinos tangidos, agudas vozes emergindo de "poços exauridos e cisternas vazias, por fim, a relva está cantando, nesta cova arruinada entre as montanhas. Este canto que se escuta, essas modulações sonoras trazidas pelo poema no espaço do deserto, na cova arruinada, parecem falar-nos de um canto dos deuses antigos, que, como aquilo que é materno, é capaz de gerar, conferir fertilidade, ainda que no deserto. Mas também nos lembra um canto perigoso[3] de morte, o canto da multidão à beira do abismo que canta na iminência do desastre, sem perceber. O canto diante dos quais os sábios e os profetas choram, por ser um canto de perdição, e os burgueses tolos riem. Dessa forma, nesse canto, o que poderia ser uma promessa de vida em meio à secura, não se afasta da catástrofe dos mortos-vivos em meio à devastação. O canto carrega em si a tensão dialética da maldição e da salvação, reiterando o que parece ser o *tonus* das imagens eliotianas da devastação. Talvez por isso, a relva cante na cova arruinada, como se de dentro do estéril pudesse surgir a fertilidade, e apenas do estéril, pois não há outro horizonte nesta terra devastada de tempos e homens destruídos. Por trás das imagens obscuras e complexas de Eliot, percebe-se o que talvez seja uma intenção de sentidos ou provocações.

Se pensarmos no cadáver plantado no jardim do qual podem nascer flores, na Ninfa que ainda passa, mesmo como um frêmito, e nesse trovão que fala de ausências percebidas como presença a partir de uma secura extensiva e constante, na iminência da catástrofe, talvez possamos pensar em um poema que busca a todo momento superar esse horizonte de esterilidade, mas que somente é capaz de fazê-lo a partir da própria esterilidade. A esterilidade aparece, dessa forma, como sentido, de modo que mesmo diante do forte pessimismo da época histórica, do qual se contaminam todos os homens, e o próprio poeta, há uma resistência que parece ser antes da obra e da própria poesia. Neste caminho, o poema nasce *apesar da* devastação, nasce *pela* devastação e encontra sentidos nela, o que nos permite compreender a figuração da terra devastada em Eliot não como um fim em si mesma, mas como uma espécie de condição de existência do poema. Este quer nascer, ainda que seja de cadáveres enterrados nos jardins, quer trovejar ecoando na aridez, diante do abismo.

Os versos de Eliot insistem em aparecer, ainda que por um breve instante. Seu passo é ligeiro, como o das Ninfas. Como essas belas aparições dançantes, eles existem ao mesmo tempo como devastação e como uma forma sobrevivente improvável. Atentas aos restos e vestígios da Ninfa, à estranha força dessas coisas que ficam, ao seu gesto atormentado tão antigo e tão novo, as imagens complexas de Eliot parecem ser os fragmentos contra os quais ele escorou suas ruínas, a forma encontrada pelo poeta de criar uma experiência onde a experiência não era mais possível, de viver à sombra de um enterro de mortos.

---

3 Sobre esses versos, Eliot nos provoca com o seguinte pensamento encontrado também nas suas "Notas sobre a terra desolada": […] Já meia Europa e pelo menos metade da Europa Oriental estão a caminho do caos; ébrias de ilusões fanáticas, caminham à beira do abismo e cantam, cantam um hino bêbado, como cantava Dimitri Karamazov. O burguês ultrajado ri-se desses cânticos, mas o santo e o profeta os escutam entre lágrimas".

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas.* Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal).

_____. "Aby Warburg e a ciência sem nome". *Arte e Ensaios.* n. 19, 2009.

BENJAMIN, Walter. "Teoria do conhecimento, teoria do progresso". *Passagens.* Trad do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

ELIOT. T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna* – essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "O Graal na América". *Minhas palavras.* Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TROYES, Chrétien de. *Perceval*, ou *O romance do Graal.* Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZINK, Michel. "O Graal, um mito de salvação". Bernardette Bricout (org.), *O olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente.* Trad. Lelita Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.