



# COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

---

## [Recensão crítica a 'A Terra Devastada', de T. S. Eliot]

Fernando Villas-Boas

Para citar este documento / To cite this document:

Fernando Villas-Boas, "[Recensão crítica a 'A Terra Devastada', de T. S. Eliot]",  
*Colóquio/Letras*, n.º 159/160, Jan. 2002, p. 461-464.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Realidade inteira. / Enquanto a árvore, / ardil dos sentidos, / se desfaz / quando alguém agita / a sua imagem.» (p. 26.) Ao princípio da realidade parece sobrepôr-se, então, mas como condição dessa realidade, o primado da imaginação, sustentado num recorrente «É preciso imaginar» (p. 62). Nos versos de Pedro Mexia, o poeta vê ao mesmo tempo para fora e para dentro, o seu olhar é anterior e interior: «Esse necessário mundo dos objectos / transmuta-se perante o olhar / do homem cansado, cansado mas febril / com tudo o que em si faz / o pensamento imaginante. // Em Hartford é sempre outono, / como em certas prisões. Connecticut amanhece / e surge o poema. Mrs. Halliwell vai anotá-lo / mal chegue ao escritório.» (p. 38.) Tal como no poema «Os Dez Mil» (p. 34), o batedor verá e não verá o mar, o poeta é imagem daquele cego curado que continua a ver, que continua a recusar ver, que está por isso pronto para ver; talvez seja isto mesmo o que devamos ler num poema como «Parábola do Cego», para mim o mais tocante do livro: «O cego ao ser curado / disse: vejo as pessoas como se / fossem árvores / andando. / Árvores andando, árvores imóveis, / árvores incendiadas, vultos verdes, / reais, contingentes, numa névoa / confusa, nos olhos confusos. / Nenhuma metáfora. Um ânimo fértil, / lúcido, um coração ferido e verde / que diz: estamos prontos para ver. / Quase prontos.» (p. 36.)

A poesia de Pedro Mexia surge-nos, assim, com um carácter marcadamente visual. Talvez possamos ficar perante ela como perante um conjunto de quadros e rogar à «velha senhora» que nos ensine a lição que oxalá sejamos capazes de aprender: «Neste outono num museu a sério estou / perante um Rembrandt a sério, já uma velha senhora, / ou quase. As cores / nesta moldura são mais escuras do que o outono, / mais escuras do que o inverno — são os castanhos da terra, / apesar de os mais radiantes elementos arderem / através da tela. Sei agora que mulher / e quadro e estação são quase um só / e nenhuma criança os pode salvar.» (p. 39-40.) Talvez possamos realçar uma forte componente cinematográfica (as sequências de planos, em que alternam o grande plano, o plano de pormenor ou o de conjunto, a utilização dos *raccords* ou de diferentes ângulos de visão ou perspectivas) e ficar diante dela como diante de um filme a que se assiste: «Vimos todos os filmes / mas ainda não sabemos o fim de nenhum, / somos como a luz que desconhece / a própria velocidade.» (p. 52.) Justo. Um filme a que se assiste, um filme que nos assiste.

José Ricardo Nunes

## TRADUÇÃO

T. S. ELIOT

### A TERRA DEVASTADA

Tradução e introdução de Gualter Cunha

Lisboa, *Relógio d'Água Editores* / 1999

Por natureza um trabalho de composição e de consolidação de uma voz, o poema longo funda um discurso e demonstra-o. O poema longo, se não é satírico, começa como se, com o seu arranque, começasse a própria poesia (se é satírico anuncia que o fim está próximo, e soa como tal).

Esta espécie de pulsão territorial ou totalitária do poema longo parece arrastar consigo um acidente inevitável: o confronto permanente com outro tipo de massa de texto que também vive de impor-se: o comentário. A *música* de um sofre muitas vezes com o que é o *ruído* do outro, mas não adianta lamentar o choque. Cesário Verde não lamentou a falta de louvores ou o lastro de ofensas a que estava habituado, antes o silêncio quase completo que rodeou *O Sentimento Dum Ocidental*. O poema longo parece completar-se no seu eco e apresenta-se destinado à circulação; na fórmula épica classicizante recorre à Dedicatória e à espinha narrativa de interesse colectivo para se oferecer à procura geral, assim como *The Waste Land* recorre mais subtilmente às famigeradas notas, parte tão mal entendida do conjunto (ilusória, esta abertura das notas, pois servem sobretudo para, retroactivamente, tomarem mais sinuosos muitos dos nexos dilucidados de modo ora um pouco ora muito artificiosos).

A circulação de *The Waste Land* no contexto português foi inaugurada algo tardiamente por Maria Amélia Neto (*A Terra sem Vida*, 1972), trabalho completado com um artigo nesta revista (n.º 15, de Setembro de 1973: «Os Cinquenta Anos de *The Waste Land*»). Outras duas versões não ganharam posto firme no nosso contexto, até surgir esta de Gualter Cunha, que acrescenta ao bom património de uma editora que tem revelado mais arrojo na escolha de títulos a traduzir do que na sua promoção.

Como no trabalho de relojoaria que Pessoa fez com a poesia de Edgar Allan Poe, para não cair no excesso de zelo de recuar ao que Camões buscou em Petrarca e ainda não tinha o nome de tradução, estes confrontos do nosso idioma poético com outros são desde logo um teste à sua vitalidade e ao seu rigor, espécie de recreio instrutivo dos poetas, ou ocasião para o sempre exótico, e útil, cruzamento destes com os tradutores profissionais na mesma oficina (especialmente em períodos paupérrimos de

prosaicos como este, em que só os mais velhos dignificam um esquecido termo do trabalho em poesia: a *invenção* — que, claro, implica o camoniano *engenho* e nada tem do sentido modernista da novidade formidável que *espan-ta o burguês* nos jornais e na praça<sup>1</sup>).

Saída-se, portanto, neste trabalho de Gualter Cunha, a continuação da relação do nosso idioma poético com um texto de grande risco criativo e ampla repercussão na grande tradição poética ocidental, completando a sua digna primeira presença local, no trabalho de Maria Amélia Neto. Ora, a pompa que me escapou na apresentação do poema de Eliot reflecte involuntariamente o pesado fardo de «clássico do seu próprio tempo» que acompanhou *The Waste Land* logo desde a sua primeira recepção (ao contrário do que às vezes se sugere). Assim, quer por cá quer no seu ambiente, o poema enfrenta desde logo dois tipos de abordagem que podem afectar o fundamental: a leitura a sós por quem agora o procure.

De um lado, pesa sobre o poema uma espécie de rancor *pop* contra a pretensa seriedade livresca, ou pânico apocalíptico em mente demasiado benévola. Do outro, a ânsia museológica de classificar todas e quaisquer referências histórico-literárias, como que para domesticar o poema, dando-lhe direcção socialmente mais recomendável. Um e outro extremos suavizam o mesmo carácter intratável e pessoal da escrita de Eliot de que este poema é a instância mais carregada (aqui *personal* não é *biográfico*).

Da primeira tendência, é possível recolher o juízo de Camille Paglia (*Sex, Art, and American Culture*, 1992)<sup>2</sup>, que vulgariza todos os semelhantes, que têm menos graça. Traduzo: «A hipótese de Rousseau, de uma natureza benevolente e de uma humanidade deformada pela sociedade, acabou por levar ao colapso de confiança [...] tipificado em *The Waste Land*, de T. S. Eliot e *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett. A história do século XX, com o seu macabro ciclo de guerra, pobreza e sadismo organizado, chocou a sensibilidade liberal e levou a posturas reflexivas de *desespero chique*» (sublinhado meu). Mas este tipo de juízo é logo eco, se bem que musculado e alegre, da mágoa americana pela deserção de Eliot, do Novo para o Velho Mundo, para longe da Utopia dum discurso poético emancipado do europeu, directamente continuado de Whitman (como se a tradição poética não conseguisse cortar o Oceano — William Carlos Williams queixa-se dessa deserção directamente, e dá-se um tom muito mais melancólico e patético: parece falar de Eliot como de quem faltou ao seu dever).

A segunda tendência é a das Grandes Interpretações, sempre acompanhadas de extensa busca de fontes. São dois os enormes carimbos

na mala do poema. Alínea a): Eis o poema da decadência da civilização ocidental. Alínea b): Eis o poema da desagregação de um mundo, depois da Guerra Mundial, a Primeira. A este estigma explicativo, Stephen Spender, companheiro mais novo de Eliot em aventuras literárias, tentou responder com o seu estilo sequíssimo, começando por lamentar: «Tanto foi escrito sobre *The Waste Land* que há uma tendência para o próprio poema se ver transformado num discurso de síntese de todas as explicações.» Conclui com humor, adiante, na sua biografia de Eliot (*Eliot*, 1975): «uma outra reacção importante a *The Waste Land* foi a de um rapaz de dezasseis anos, John Cornford, que, depois de ler o poema, aderiu ao Partido Comunista Britânico. Achou que era um poema sobre o declínio da sociedade capitalista. E esta é, de facto, uma interpretação marxista possível.»

A estas duas leituras dominantes, afinal muito próximas, mais presa a segunda ao primeiro eco contemporâneo, escapam sempre nexos profundamente pessoais e interiores ao poema e até ao conjunto da obra do poeta, de maior importância do que a superfície, interessante para antiquários e fantasias enciclopédicas (que também não são más, mas, no caso, sempre demasiado estreitas). Não se trata aqui de rejeitar a interpretação, esse estafado tique romântico, mas de lembrar o tal ruído que afecta uns textos menos do que outros e não pode ser ignorado neste caso particular. Porém, tanto a introdução de Maria Amélia Neto como a de Gualter Cunha fazem uma boa apologia do poema e do seu vigor imaginativo, e não vai ser este texto a tomar a via da repetição.

A primeira tentação do leitor de Eliot é contemplar o título da tradução e medir o quanto ele consegue guardar da sugestão de vazio do original, e da sua atonia. Gualter Cunha propõe *A Terra Devastada*, talvez mais preso ao vocabulário deste seu tempo do que a proposta anterior, sobretudo mais preso à sugestão do contexto de guerra que foi demasiado imposto ao poema e cujo carácter tópico, aliás, o tradutor refere na introdução.

Se o título *A Terra sem Vida* é adequadamente neutro e ritmicamente perfeito, já o começo do poema na tradução de Gualter Cunha me parece preferível, abdicando do gerúndio em favor do presente e optando por uma formulação mais linear do verso: «Abril é o mês mais cruel, gera / Lilases da terra morta, mistura / A memória e o desejo, agita / Raízes dormentes com chuva da primavera.» Em vez do anterior: «Abril é o mais cruel dos meses, gerando / Lilases na terra morta, misturando / A memória e o desejo, atizando / Raízes inertes com a chuva da Primavera.»

Um crítico inglês louva o gerúndio por sugerir ao mesmo tempo «a vida e a imobilida-



de», mas o presente em português também cumpre aqui, contornando uma assonância que sublinhava demasiado a quantidade de cada verso e não servia a agudeza dos sons em *ido* original, poupando-nos ainda, já agora, ao cansaço de um recente assalto de gerúndios, de origens tropicais. Cá está o que é poesia no seu tempo, a fala a apurar-se.

Dali em diante não devemos seguir à lupa os versos das duas traduções, tão satisfatórias, mas antes tentar usufruir das boas diferenças.

A tradução de Maria Amélia Neto parece por vezes mais moldável aos momentos sonantes do verso, mas a de Gualter Cunha reencontra, afinal, e talvez irresistivelmente, uma poética contemporânea, menos afeita a sonoridades fortes distantes da oralidade<sup>3</sup>. Falo de versos como o 27 e a sua transposição para o 28 e 29 — «And I will show you something different from either / Your shadow at morning striding behind you / Or your shadow at evening rising to meet you» — cuja ressonância de tipo bíblico julgo ter melhor eco (literalmente) na versão de Maria Amélia Neto: «E mostrar-te-ei algo diferente quer da / Tua sombra de manhã, dando largos passos atrás de ti, / Ou da tua sombra ao cair da tarde, levantando-se para te tocar».

A passagem, retomada por Gualter Cunha, parece reflectir os anos de experiência de alguma da nossa melhor poesia recente (i. é, obras que começaram o seu percurso há três décadas e continuam ou, interrompida, a de Ruy Belo, por exemplo) na procura de uma fala mais íntima: «E vou mostrar-te uma coisa ao mesmo tempo diferente / Da tua sombra quando ao amanhecer te segue / E da tua sombra quando ao entardecer te enfrenta».

Assim, os dois trabalhos estão prontos para continuar lado a lado, despertando escolhas de gosto, conforme as diferentes competências. Uma opção de gosto marca também a minha recepção do trabalho de Gualter Cunha, no passo fantasmagórico da travessia da Ponte de Londres; por razões de afecto, estranhei (e não entranhei) a tradução de um termo crucial. Os mortos atravessam a grande ponte: «A crowd flowed over London Bridge, so many. / I had not thought death had undone so many» — «Uma multidão fluía pela London Bridge, eram tantos, / Eu não pensava que a morte tivesse *aniquilado* tantos.»

Para o que ali era *undone*, Maria Amélia Neto prefere *destruído*, o que me parece, creio que bem, muito mais oral e emocional do que o anguloso *aniquilado*, que eleva e distorce o registo, e põe pedras no verso. Talvez *desfeito*, porventura aproximado do inglês e igualmente chão, servisse melhor esta passagem do espanto do cruzamento com a Morte numa obscura caminhada matinal para o trabalho, e do encontro com o amigo Stetson, o homenzi-

nho banal e camarada da tropa intemporal: «Tu que estiveste comigo nos barcos em Mylae!»

Afora questões de pormenor (mas ao pormenor se decide a tradução que *The Waste Land* merece), a diferença que se manifesta na abertura do poema mantém-se subtil. É menos conservadora a versão de Gualter Cunha num ou noutro ponto mais excêntrico (por exemplo, aquele «O O O that Shakespeherian rag», que escapa na primeira tradução como «Oh Oh Oh Oh essa Ária Shakespeariana», surge «Oh Oh Oh Oh aquele ritmo de *rag* Shakespeheriano», com o «h» excrescente no sítio certo, se bem que o verso tenha sido muito esticado). É mais atenta à letra a versão de Maria Amélia Neto num ou noutro ponto sensível, como o da coincidência de vocabulário militar nos dois versos do momento do contacto sexual (que podia ter sido ainda mais marcado), na cena da dactilógrafa e do «jovem carbuncular», termos que são prenúncio da entrada ardente em Cartago: «Flushed and decided, he assaults at once; / Exploring hands encounter no defense», que Maria Amélia Neto não desaproveita: «Excitado e decidido, ataca de repente; / As suas mãos pesquisadoras não encontram defesa», isto por contraste com: «Afogueado e decidido, passa à acção; / As mãos intrometidas têm licença».

Ambas as traduções deixam passar o termo «assalto» e, diga-se, produzem um par, e em especial um verso 240 — aqui o segundo — nada rigoroso, nada *stacatto*, como o original. Num caso vai mole e espalhado, no outro vai mais corrente, porém desapertado (mantendo a rima, sim, mas fazendo estremececer a ordem prosódica; aliás, o adjectivo *desapertado* podia exprimir algumas flutuações de quantidade e uma ou outra paráfrase que escapam à contenção do original, mais frequentes nesta tradução).

Também marca a tradução de Gualter Cunha, o grão de areia presente no antepenúltimo verso, no rarefeito fecho do poema. Falo da segunda frase do v. 431, «Hieronymo's mad againe», que deu «O Hieronymo ensandeceu de novo». Se entendo bem o tom arcaico do verso, não entendo a estranha familiaridade que traz o acrescimento do artigo ao nome do nobre Hieronymo, a personagem trágica que vinga a morte do filho durante um drama de corte e depois se mata, na peça *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, precedente de *Hamlet* e acaso a peça de teatro mais popular do reino de Isabel I. O nome de Hieronymo não pode ser diminuído na sua singularidade.

A nota de Eliot remete para o texto completo da peça («V. *Spanish Tragedy*, de Kyd») e esta é uma das notas que têm fundo falso e simulam rigor literário ao mesmo tempo que empurram para um poço imaginativo. De que serve este desvão bibliográfico? O que deveria o leitor nativo procurar na peça de Kyd?

MARIA GABRIELA LLANSOL

ARDENTE TEXTO JOSHUA

Lisboa, Relógio d'Água Editores / 1998

A própria expressão por inteiro é a primeira fonte de sentido, já que aquele lamento pela loucura dolorosa de Hieronymo se tornou de tal modo popular no seu tempo que passou a constituir o subtítulo da peça na edição volante. A expressão passou a correr na língua como sinónimo da dor máxima que leva à loucura. Mas o leitor do inglês teria esta memória de uma das primeiras figuras extremas do teatro isabelino. O que Eliot procura, creio, é levar o leitor ao encontro da pungente cena do fim de Hieronymo, que antes de morrer trinca a língua num clímax que o povo de Londres nunca esqueceu. Depois, obrigado ainda assim à confissão escrita pelo resto da corte, pede uma faca «para arranjar a pena». E com a faca que arranjará a pena completa a vingança suicidando-se a seguir.

Esmiuçar aqui a explicação é cair no que Eliot evitou com a sua nota. Direi que esta derradeira amputação de um instrumento carnal da expressão, e desprezo de outro, que o verso carrega, é para mim o «Não mais, Musa, não mais» de Eliot, o seu formalíssimo e terrível deixar da «lira destemperada» e da «voz enrouquecida».

Passamos a estar perante dois serviços de mérito prestados a *The Waste Land*, para que continue a ser visto em estado poético pelos leitores de poesia em português, por inteiro, e não apenas como objecto de variações ou comentário, monumento por todos conhecido e percorrido na excursão modernista.

Há não muito tempo, um repórter literário dos novos consagra, no seu cantinho hebdomadário, a escrita de um poeta também dos novos com a fórmula «um dos poetas mais convincentes dos últimos dez anos». Não quero discutir neste lugar o *poder de convencer* atribuível a uma obra poética, mas antes aconselhar — contas feitas à data de publicação de *The Waste Land* — um dos poetas mais convincentes dos últimos oitenta anos.

Fernando Villas-Boas

<sup>1</sup> Antes fosse, porque se há coisa que o verso por cá agora tem, por via da má imitação dos poetas que começaram a escrever nos anos de 70, é uma mansidão arrastada e plana e verbalmente afunilada nunca antes vista, nem no pior do fim-de-século oitocentista, quando ao menos a prosódia saltava. Não cabe aqui o vetusto tópico literário de sovar anonimamente poetas menores, ou, pior, clamar por um talento que jamais tem a obrigação de se mostrar quando é chamado. Este é um desabafo de leitor que não ignora o cíclico esgotamento dos vocabulários e a natural raridade dos pontos de fuga.

<sup>2</sup> Pese esta minha observação — que também é positiva — sublinho que não estive com nenhum dos críticos locais de Camille Paglia na ridícula, paroquial e lavadeira recepção ao seu pensamento, feita por gente que nitidamente nada tinha lido para além das revistas dos jornais.

<sup>3</sup> A excepção óbvia é o verso de Herberto Helder, que podia ser, neste ponto, inspirador.

O travessão que, na primeira página do livro, liga cada narrativa de Maria Gabriela Llansol à anterior, assinala também, em *Ardente Texto Joshua*, uma abertura dialogada em quatro deixas. Um diálogo a criar uma nova modalidade do texto-repetição, com um autor que se coloca em cena e que desde logo se nomeia, Gabriela, ao lado de uma entidade ainda anónima. Dele nasce imediatamente o escrito, um texto que arde como um credo: «um dom vem colocar-se ao lado do meu fazer para o proteger do nada» (p. 7).

Todos os ingredientes da escrita do íntimo estão reunidos nesta «Abertura»: a conversa na qual o eu desdobrado levanta as questões para si essenciais; o «caderno» de notas, confidente que duplica o interlocutor fictício; o desenvolvimento do texto modelado sobre «o fragmento das horas»; a escrita em construção que dá um ritmo vital ao texto. Certos fragmentos são individualizados e trazem a data do dia em que foram escritos. Outros testemunham uma retomada da escrita, dia após dia, sem datação precisa, e são incorporados num conjunto mais vasto de que se distinguem por um parágrafo e por um título: «NESSE DIA, ESCREVESTE NO TEU CADERNO» (p. 15); ou, de forma ainda mais atenuada: «Enquanto a manhã nascia nas páginas do texto da nova respiração» (p. 114). O texto é igualmente lido em «sessões» repetidas.

A escrita em construção imprime assim um ritmo vital ao texto, sempre a lembrar essa respiração pré-existente. Por um efeito de refração, o texto também se desdobra, pois nasce do oral e impõe-se como ritmo: a frase que comecei por citar pode igualmente ser escandida numa leitura que seria então qualificada como «ardente», o que daria: «um dom vem colocar-se / ao lado do meu fazer / para o proteger do nada». Mas essa mesma frase pode também ser entendida como versículo que se estende e arde entre as aspas. Resta, no fim da leitura, a matéria-pó do «meu fazer»: «o pó daquelas coisas amou-a mesmo sacudido ou reduzido a poeira, quer amá-la na hora decisiva» (p. 137).

Encontramo-nos perante uma narrativa que, retomando outras, mais antigas, de Maria Gabriela Llansol, é um prolongamento e uma colagem. Enquanto prolongamento, relata o acontecer do texto. Aponta para uma escrita ao mesmo tempo epifânica e anterior. O «caderno» é um objecto-imagem que se repete