

«THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK»: JOGOS NO TEMPO E TEMPO DE JOGO

«Porque o sinal seria... Como o saberei?
Uma esperança paciente. A invenção do
todo a cada instante. Uma linguagem viva.
E não a aridez e a solidão sem vida».

A. RAMOS ROSA, *A Nuvem sobre a Página*

«Cest de naturel des hommes: tant qu'on vit,
on se trompe. Hors, il faut bien vivre».

MILAN KUNDERA, *Le Livre du Rire et de VOublie*

«The Love Song of J. Alfred Prufrock» surge publicado pela primeira vez na revista norte-americana *Poetry*, editada por Harriet Monroe, antecipando, no tema e na estrutura¹, aquele que se iria tornar o poema mais conhecido e discutido de T. S. Eliot — «The Waste Land». Recorrendo a epígrafes, a diferentes envios culturais, a uma complexidade nem sempre facilmente descodificável, os dois textos marcam o início da carreira de Eliot como precursor de uma nova poética, ao mesmo tempo que se assumem como dos mais importantes de entre os textos poéticos do nosso século.

A intenção que presidiu a esta análise é, em si mesma, lúdica, revelando-se no próprio título, que recorre ao jogo de palavras,

¹ Cf. STEAD, C. K.—*The New Poetics: Yeats to Eliot*, London, Hutchinson & Co. Pubs. Ltd. 1964, p. 152: «The Love Song of J. Alfred Prufrock is a poem composed of a number of sections put together in a manner which looks forward to 'The Waste Land'. Sections are rearranged, lines put in, others taken out...»

pretendendo, simultaneamente, introduzir o conceito de jogo. As linhas mestras de orientação relativamente ao tratamento deste conceito desdobram-se segundo duas directrizes: uma, que tem a ver com a construção formal do texto e que envia para recursos retóricos como jogos de contrastes e paralelismos; outra, que se refere a aspectos de ordem temática, como a função do(s) tempo(s) e o(s) sentido(s) do poema, enquanto «canção de amor» (cantada por alguém e a alguém cantada).

«Jogos no tempo» e «tempo de jogo», porque a fragmentação temporal no poema — exteriorizada pela existência de hiatos semânticos e estruturais, de diversos tempos de discurso e pela presença de um tempo elástico, simultaneamente expansível e redutível — se articula com uma dupla atitude, por parte do sujeito poético, de quase masoquismo, no comprazimento com as suas próprias limitações e indefinições e de quase sadismo, no prazer de infligir dúvida, quando não sofrimento. Esta atitude dupla é servida pela metamorfose, pela utilização de máscaras, que têm como objectivo a sedução (pessoal e do «outro»).

A canção de amor de J. Alfred Prufrock pode, entre outras interpretações, pretender dirigir-se a um morto, como postula, por exemplo, Joaquim Manuel Magalhães². Talvez seja, se quisermos fazer entrecruzar sujeito produtor e sujeito poético, a resposta a Jean Verdenal, «mort aux Dardanelles», como nos é dito na dedicatória do volume de Prufrock; talvez a qualquer morto e, assim, através dele, demonstrar a questão entre o precário e o definitivo da vida, retomando a alegoria platónica da caverna³. Ou talvez que o receptor do poema seja, como defende George Williamson, o próprio sujeito

² MAGALHÃES, Joaquim Manuel — *The Love Song of J. Alfred Prufrock: Uma Observação*, in «Miscelânea de Estudos Dedicados a Fernando de Mello Moser», Lisboa, 1985, especialmente p. 303: «O tom elegíaco desta canção de amor como que nos restitui o sentido primordial da elegia que era precisamente o de uma canção de amor. Assim, a canção de amor de Prufrock é cantada depois, a um morto, uma vez que Prufrock é um feixe de convenções, de estereótipos condicionados ao medo».

³ Pense-se na força simbólica da dedicatória do volume de Prufrock. Cf. FRYÉ, Northrop — *T. S. Eliot, An Introduction*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1963, 1981, p. 51: «The dedication of Eliot's Prufrock volume quotes a passage from the *Purgatório* ending 'Treating shadows as a solid thing' and *the feeling that what the world calls substance is really shadow runs through Eliot's poetry*». Sublinhado meu.

poético desdobrado ⁴, ou, como pretende Ronald Bush, o leitor ⁵. Mas qualquer que seja a leitura de «you» no poema — um morto, uma amante ^e, o leitor, o sujeito poético desdobrado — está sempre presente o tema do fracasso e do desejo por concretizar.

Nota-se, sobretudo na primeira parte do poema (os sete primeiros grupos de versos), uma obsessão explícita com o tempo — força soberana de criação e destruição, elemento limitador das capacidades individuais. Esta primeira parte é essencial para a compreensão do poema, no jogo de contrastes que estabelece entre o mensurável e o imensurável, o temporal e o intemporal. Logo na epígrafe, um excerto do *Inferno*, o duplo envio para Dante e para Guido Montefeltro oferece ao texto diferentes inferências culturais. O mesmo se passa em relação ao contexto e tema nela propostos. É a impossibilidade de retorno espacial e temporal, já que a realidade é estar-se morto, num mundo onde o tempo e o espaço não desempenham os mesmos papéis, que permite a resposta «sem temor de infâmia». Porque daqui nunca ninguém saiu vivo, o «hic et nunc» existem também neste mundo de sombras, mas com uma valoração diversa.

«Let us go then, you and I
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table» (vv. 1-3).

⁴ Cf. WILLIAMSON, George — *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, London, Thames and Hudson, 1955, p. 63. Williamson, porém, lê o poema como uma canção de amor a uma mulher. Incapaz de lhe declarar as suas intenções, Prufrock revela-se dividido, daí o desdobramento interior.

Leia-se, ainda, a crítica de Stead a esta leitura de Williamson, *op. cit.*, p. 149: «...one would like Mr. Williamson to say which Prufrock takes 'tea and cakes and ices'; and why both seem to have measured out their life with coffee spoons».

⁵ BUSH, Ronald — *T. S. Eliot, A Study in Character and Life*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

⁶ Ou a própria mulher de Eliot — Vivienne Haigh-Wood. A este propósito, leia-se a peça de Michael Hastings, *Tom and Viv* (Harmondsworth, Penguin Books, 1984), que inclui uma excelente introdução à relação de Eliot com a primeira mulher. Embora não seja essa a leitura aqui proposta, não posso deixar de achar pertinentes as observações de Hastings, que enviam para uma aproximação biografista da obra de Eliot. Certas imagens do poema, encontradas em versos como «After the novéis, after the tea cups, after the skirts that trail along the floor» parecem-me poder ser lidas numa perspectiva semelhante à proposta por Hastings, relativamente à cena do «boudoir» em «The Waste Land» e a versos como «My nerves are bad tonight... Stay with me... Speak to me...».

Detenhamos-nos no primeiro verso do poema. Posicionado imediatamente a seguir à epígrafe, a conjunção «then» revaloriza o seu sentido, comportando, para além do temporal, também o de explicativo — ou justificativo. Porque é possível, agora e aqui, falar-te (de amor?), vamos os dois, tu e eu... E o convite surge, ambíguo na sua intenção. A noite, as ruas (certas ruas) meio-desertas, os hotéis baratos, os restaurantes poeirentos — tudo sugere um ambiente de secretismo e de sordidez.

A intenção surge-nos clara no primeiro grupo de versos: levar o «tu» a uma «questão inevitável»⁷, que será retomada, à medida que o poema progride, mas nunca respondida,

«O, do not ask 'What is it?'
Let us go and make our visit» (vv. 11-2).

O «tu» é solicitado a não interrogar, a deixar-se guiar, (re)visitando os locais de conotação dúbia. Conduzido na ignorância, ele partilhará com o «eu» do prazer da descoberta nunca alcançada, transformando-se também em objecto de prazer do «eu», que se compraz (e o comprazimento faz parte do jogo) em conduzi-lo ao engano, oferecendo-lhe falsas pistas e antecipados anseios.

«In the room, the women come and go
Talking of Michelangelo» (vv. 13-4).

O movimento apressado de vai-vem das mulheres que, no aposento, discutem esterilmente Miguel Angelo, parece contrastar com a descrição, nos versos seguintes, do nevoeiro amarelo, a qual, servida por imagens sugestivas de preguiça e volúpia, através da metáfora do felino, comporta igualmente vários campos semânticos: o do insuspeitado, o da traição, o do erotismo, o do vício nocturno.

O aparente jogo de contrastes existente entre a sensação claustrofóbica dada pelo aposento e a de liberdade oferecida pela noite e pelo nevoeiro é retomado na ideia contrastiva de retracção e expansão infinita do tempo. No quarto, tudo é limitado: o espaço, o tempo, o próprio tema de conversa. Por oposição, na noite, tudo é permitido, já que não há limites claros e precisos (o próprio nevoeiro surge aí como coadjuvante), o que nos conduz à ideia de plasticidade temporal.

⁷ No original: «overwhelming question».

THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK

Mas talvez o contraste não seja, na realidade, nítido. Adensando-se, insinuando-se, o nevoeiro informa também de uma carga asfixiante. Sujeito ao motivo da metamorfose, o espaço nocturno não será, assim, tanto espaço da liberdade, mas tão somente uma outra dimensão do aposento, igualmente limitadora e alienatória.

«There will be time, there will be time,
There will be time to murder and create.
There will be ...
Time for you and time for me» (vv. 26-31).

Mas tempo para quê, exactamente? Guiado pela mão experiente de Prufrock, o «outro» deixa-se seduzir (e é também jogo a sedução) por esta promessa de um tempo elástico, aparentemente libertador, mas permitindo tão somente centenas de indecisões, de visões, de revisões, antes do choque com o real — o chá e as torradas. E esse real reconduz-os de imediato à cena do aposento, à conversa vazia das mulheres, ao tempo, agora claramente castrador.

«And indeed there will be time
To wonder, 'Do I dare?' and [£]'Do I dare?''» (w. 37-8).

O que era então referido como «indecisions» (v. 32), é agora explicitado pela interrogação «Do I dare?». E o «tu» ficará, por um longo espaço, esquecido, para dar lugar à digressão interior do «eu» poético, à viagem mental e emotiva, que não conduz a lugar algum. Na realidade, porém, o «tu» só desaparece em termos de discurso; a sua presença é real, porque necessária à assunção do fracasso em Prufrock. Perante o desdobrar do trajecto de memória em Prufrock, perante as suas indecisões, as suas interrogações e perante a sociedade que reenvia ao real sórdido, ao «tu» nada mais resta que escutar e, deixando-se, uma vez mais, conduzir algures (ou nenhures) envolver-se também, inevitavelmente.

Assim, ondulado num tempo indiferenciado, por vezes («Have known the evenings, mornings, afternoons» [50]), outras, sobejamente complexo nas interrelações estabelecidas entre o quotidiano e o transcendente, o mensurável e o imensurável («I have measured out my life with coffee spoons» [v. 51]), o «tu» torna-se definitivamente companheiro de viagem (visita) de Prufrock. Solicitado e obrigado

a acompanhá-lo, ganha o estatuto de objecto de canção de amor, ao mesmo tempo que de confidente — e cenário da «catarse». É nele que Prufrock esvazia as paixões acumuladas, é a ele que Prufrock se confessa. Através de um processo de transferência, será, em suma, ele, como Prufrock, quem irá desempenhar o papel «almost ridiculous» de ser «almost at times the Fool».

«Do I dare
Disturb the universe?» (w. 44-5),

pergunta Prufrock. O universo pode ser entendido como a sociedade, com as suas regras, as suas leis, ou o próprio lado castrador de Prufrock, um super-ego, também ditando leis próprias e regras específicas. Mas pode ser também o próprio «tu», microcosmo agora preparado para aceitar o desafio, o jogo de sedutor e seduzido. Que surge só enquanto tal, nunca se concretizando, nem sequer verbalmente. É que o universo que se deseja perturbar não tem nada de transcendente. É é isso o que oferece ao poema a sua carga temática de anti-epopeia.

A situação que aqui se desenha é quase tragi-cómica, pelo ridículo das instâncias de desafio. Podemos ver em Prufrock o anti-herói da sociedade moderna, que já não tem nada de heróico, nem de honroso por que lutar — só chávenas de chá, torradas, recordações banais. Figura quixotesca de espada de lata e elmo fingido, Prufrock compraz-se em se ridicularizar, ridicularizando também o «outro».

«In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will reverse» (vv. 47-8).

A constatação de que, num minuto, se podem fazer e desfazer revisões leva-nos a pensar numa multiplicidade de jogos no tempo, ou de um só tempo, pluralmente jogado. O motivo da metamorfose a que o tempo está condicionado lê-se igualmente na transformação do ruído das vozes das mulheres em música tentadora (vv. 52-3). Daí a interrogação perplexa de Prufrock «So how should I presume?» (v. 54), que, pouco depois, se repete, na sequência da fragmentação interior:

«When I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall» (w. 57-8).

THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK

O cansaço da vida da vida em Prufrock ⁸, a lassidão provocada pelo «déjà vu» (ou «trop vu») entrecruza-se com um profundo sentido de ironia, uma irrelevância pertinente na escolha surreal de certos fragmentos de memória:

«I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas» (vv. 73-4).

O recuo a tempos imemoriais, a espaços de profundezas inexploráveis serve o motivo da metamorfose ⁹. Através de um processo metonímico é a própria ideia de mascarar o «eu» que está em causa. Um par de garras deformadas, São João Baptista desdramatizado, ironizado, Lázaro que volta dos mortos, Hamlet pela negativa, o Bobo — tudo são máscaras que servem o logro, que ensaiam ludibriar-se e ludibriar o «outro». «Personae» diferentes de um mesmo «eu», mas «personae» possíveis, e todas elas fonte de sedução.

A impossibilidade de comunicação sugerida pelos mares de silêncio é retomada nos versos seguintes, que reenviam para a imagem inicial da noite adormecida:

«And the afternoon, the evening sleeps so peacefully!
Smoothed by long fingers,
Asleep, tired, or it malingers,
Stretched on the floor, here beside you and me» (vv. 75-8).

O efeito anestésico ¹⁰ oferecido pela adjectivação e pela forte carga visual presente nos dedos alongados parece ter como objectivo

⁸ A propósito desta ideia de cansaço, cf., por exemplo, WARD, David — *Between Two Lives, A Reading on T. S. Eliot's Poetry and Plays*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1973, p. 70: «It is of great importance to see the prophetic ambitions of the poem and at the same time to see how these ambitions are compromised (and the poem made more interesting) by the erratic individual note of spleen and anguish».

⁹ Cf. TOMLINSON, Charles — *Poetry and Metamorphosis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 26: «For Eliot... a sense of metamorphosis often mean a sense of the provisional nature of personality... Prufrock has seen his head 'brought in upon a platter', but he's no prophet, no John of Baptist; 'no Prince Hamlet'...; he feels more like Polonius; 'almost at times the Fool'»,

o entorpecimento (pessoal e do «outro»). Recordemos que o convite feito por Prufrock não contempla qualquer justificação ou explicação: é ele o único que parece ter acesso ao objectivo da visita, não o «you», que é intimidado a nada perguntar. No jogo verbal, que oscila entre momentos de fala e momentos de silêncio (igualmente importantes), o «outro» é ciclicamente reconduzido ao discurso, onde aparece mais como pretexto de digressão do que como verdadeiro actuante. Que é contudo urgente não perder, com risco de se perder também a própria linha de força em que se apoia a viagem/visita: com risco de se perder a razão de ser da visita. Daí a necessidade de o recuperar, de tempos a tempos, em termos discursivos, de o seduzir, apresentando-lhe, sucessivamente, máscaras que permitam continuar o jogo.

«And would it have been worth it, after, ali,
After the cups, the marmalade, the tea,
After the porcelain, among some talk of you and me» (vv. 88-100).

Somos, uma vez mais, enviados para um universo, em que elementos do quotidiano banal e do emocional são recuperados para o discurso poético, aglutinados, enumerados, oferecendo-se-lhes uma carga valorativa idêntica. A noite que se alongava, adormecida, estendida pelo chão «beside you and me» é substituída por um amontoado de fragmentos de memória. As chávenas, o doce, o chá, a porcelana permitem extrapolar de um ambiente burguês familiar^{1x} para um universo inquietante de imagens fragmentadas¹². O advérbio «among»,

^D De resto, parece-me possível ler o poema como relato de uma viagem mental sob a acção de um qualquer estupefaciente. A imagem inicial do «patient etherised upon a table», o amontoar de memórias desconexas e finalmente o último verso do poema, com o seu aparente paradoxo — «Wake us and we drown» (pense-se na sensação de «afogamento» psíquico e extenuamento físico que se segue à dissipação dos efeitos da droga no organismo) podem ilustrar o que acabei de referir.

^{II} Veja-se a observação de Rebecca West (citada por Hastings, *op. cit.*, p. 3), sobre Eliot: «He had this deep nostalgia for a close hierarchic society. This Edwardian upper-middle-class family... really!».

¹² Comparável ao «heap of broken images» da 1.^a Secção de «The Waste Land», que depois encontra o seu sentido precisado, na última Secção, quando o sujeito poético diz: «These fragments I have shored against my ruins».

aplicado quer à porcelana quer à conversa sugere a dispersão, a diluição, remetendo igualmente para a dificuldade de comunicação, que acentua os temas da solidão e do fracasso.

É retomada a «questão inevitável» (v. 94), que surge agora formulada de forma diversa. Na sequência da pergunta duplamente intencional — a si próprio e ao «outro» — «terá valido a pena?», esta questão parece tornar-se já não unicamente o objectivo da visita a que Prufrock convidara o «outro», mas, alargados limites e intenções, o objectivo último a que se deseja conduzir o próprio universo — comprimido, transformado numa bola (v. 93), ele também vítima da metamorfose.

A única saída possível para esta questão é a constatação de que é impossível comunicar, impossível fazer corresponder o conceito à palavra, já que ela se perde por uma multiplicidade de tempos, de «eus» e «tus» poéticos — Lázaro, Prufrock, um ser feminino. Questão nunca respondida, formulada em termos do que não se quis (pôde), de forma alguma, dizer, ela continua a emprestar valor ao (tempo de) jogo com o «tu», precisamente porque deixa em aberto pistas. Algo se quis (se quer) dizer, mas não isto. O quê, então?

«It is impossible to say just what I mean» (v. 105), grita, em angústia, Prufrock, na sequência de uma banalidade urbana, sugerida por imagens e termos como «sprinkled streets», «novéis», «tea cups», «skirts that trail along the floor».

«But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen
Would it have been worth while...» (vv. 106-7).

O aparecimento imediato, no discurso, da adversativa «but» e da imagem da lanterna mágica (antepassado do cinema, verdadeiro símbolo da focalização, neste caso, do sofrimento) conduz, mais uma vez, ao engano, porque comporta sentidos dúbios: remetendo, «per se», para a ideia de magia, parece também permitir uma espécie de «turning-point» nos acontecimentos, fazendo pensar que, afinal, por artes de prestidigitação, talvez seja possível comunicar — prolongando-se, assim, o espaço lúdico, que é informado pelo contraste entre a sombra e a luz. Engano, porque aquilo com que se depara é, de facto, o retomar da ideia cíclica de fracasso: «That is not what I meant at ali» (v. 112).

Retornando ao tema da aparência, Prufrock passa a informar, a contar (-se):

«I am not Prince Hamlet, *nor was meant to be.*
Am an attendant lord, one that will do To swell a
progress, start a scene or two, Advise the prince;
no doubt, an easy tool,

At times, indeed, almost ridiculous,
Almost, at times, the Fool» (vv. 112-20)¹³.

O que se disse sobre a metamorfose, enquanto elemento que fornecia ao jogo a validade, continua a poder ser aplicado. Hamlet, mesmo pela negativa, remete culturalmente para um duplo tempo (mundo isabelino, antiguidade remota)¹⁴, tal como sugere o discurso caótico de pseudo-loucura do príncipe da Dinamarca.

Tempo de jogo, também, porque não é só ao «outro» que Prufrock se pretende apresentar, desmistificado; é igualmente a si próprio, mesmo que isso signifique sofrimento, dilaceração interior. Não sendo (feito para ser) Hamlet, a Prufrock restam papéis secundários: não passar de um «attendant lord», de um conselheiro, limitar-se a abrir uma ou outra cena, ser um simples (e fácil) instrumento. Papéis secundários, mas também mistificadores, porque só aparentemente de segunda importância. Não minimizemos a relevância do conselheiro e perguntemo-nos quem é, de facto, utilizado; quanto ao Bobo medieval, o seu estatuto era o de ser «ali licensed».

«I grow old, I grow old» (v. 122) — não são já os outros que dizem «How is hair is growing thin!» (v. 41), mas o próprio Prufrock que reconhece estar a envelhecer. «Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?» (v. 124). Numa cadência rítmica excelentemente conseguida, estabelece-se o retorno à esfera do quotidiano banal. O atrever-se a comer um pêssago ou a mudar o penteado surge na mesma linha de «disturb the universe», como um feito heróico, que exige força sobre-humana. Desdramatizando (-se), ironizando(-se), Prufrock reutiliza a estranha tática de sedução de si

^B Sublinhado meu.

^H O mesmo pode ser feito em relação a outras máscaras, como as apropriações bíblicas de S. João Baptista ou Lázaro.

próprio e do «outro», embora esse outro tenha sofrido há muito do apagamento discursivo e venha a ser recuperado só na última estrofe. Daqui por diante, todo o resto do poema vai estar construído a partir de imagens e termos marítimos («beach», «mermaids», «waves», «chambers of the sea», «sea-girls», «seaweed», «drown»), que contrastam singularmente com os semas anteriores de urbanidade. O mar, enquanto espaço simbólico de criação, de liberdade e fascínio, transforma-se num universo inquietante de imagens fragmentadas, que conduzirá à ulterior fragmentação¹⁵.

«I have heard the mermaids singing, each to each.
I do not think that they will sing to me.
I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black» (vv. 125-9).

Estes últimos versos são decisivos, no sentido em que precisam uma série de imagens sugeridas ao longo do poema¹⁶. As vozes (das mulheres, discutindo Miguel Angelo, movimentando-se num espaço fechado), que tinham sido já percepcionadas como música (vv. 52-3), transmutam-se em cantos de sereias. E, como foi já salientado, o próprio contexto (espaço) para que nos remete esta parte final já não tem nada de urbano, nem de doméstico familiar.

Parece ter-se chegado, por fim, ao objectivo da visita a que Prufrock convidara o «outro». Esta visita guiada contemplou ruas meio-desertas, fins de tarde calmos, noite adormecidas, chávenas de chá, romances, recordações salpicadas de episódios inquietantes —

¹⁵ Cf. FRYE, Northrop — *Op. cit.*, p. 58. A propósito da função do «you» no poema, que é simultaneamente o «outro» e o «próprio», Frye defende que Prufrock segue uma dialéctica que separa o mundo em que vive de um mundo paradisíaco oposto ao primeiro. Este mundo de «satisfação dos desejos» seria simbolizado pelo mar. E Frye postula duas vertentes simbólicas no mar; uma de criação e outra de destruição, de morte: «It is a sea of mermaids, as opposed to the sea of ordinary experience, in which Prufrock awakens and 'drowns', the latter being the sea in which the apocalypse, according to the Bible, will disappear, taking Prufrock with it».

¹⁶ Note-se a mudança de tempos verbais, aplicadas ao espaço marítimo: do condicional passado («should have been [a pair of ragged claws]»), passa-se ao passado composto («have heard», «have seen»).

fragmentos de memória onde se misturavam vozes em discussão, música, imagens de pesadelo, amores frustrados, pedaços sociais de um ambiente britânico de fim de século: digressões interiores por entre curvas de desejo e memória¹⁷.

Para afinal se concluir que não era nada disto que se queria dizer, que se está inevitavelmente a ficar velho, que, embora se consiga ouvir o canto das sereias¹⁸, ele não passa de um discurso fechado; mais importante que isso, que, simbolicamente, o momento de sedução finalmente terminou¹⁹. Assim se entende o lamento de Prufrock «I do not think that they will sing to me», a expressão mais extrema da frustração e do desencanto, verdadeira «chave» do poema, até pela sua posição de destaque gráfico²⁰.

O jogo cromático que povoa esta última parte (e vai desde o negro — ausência de cor — até ao branco — mistura de todas as

¹⁷ Cf. «The Waste Land»:

«April is the cruellest month, breeding Lilacs out of
the dead land, mixing *Memory and desire*» (vv. 1-3).
Sublinhado meu.

¹⁸ Veja-se o que é dito sobre a carga anti-épica do poema, na p. 6 deste trabalho. Prufrock, que já se tinha afirmado como não sendo S. João Baptista nem Hamlet, compara-se agora, também negativamente, com Ulisses, o herói grego, a quem as sereias tentaram seduzir com o seu canto.

¹⁹ É talvez possível comparar esta ideia de frustração com a exploração poética, feita por Wordsworth, da perda da capacidade visionária. Esta perda é tanto mais sentida quanto mais vã se revela a tentativa de, (re)visitando certos espaços, contactando com determinados elementos, se excitar a mente e as emoções.

É curioso com até mesmo o tema do envelhecimento (passagem do tempo) é comum na importância que adquire como um dos principais causadores dessa perda. Talvez não seja, de resto, inadequada esta recorrência a Wordsworth; mantendo pontos importantes de dissemelhança, a poética do Romantismo e a poética modernista são revolucionárias, no sentido real do termo. Cf., por exemplo, HOUGH, Graham — *Imagism and Its Consequences*, in «Storm Over the Waste Land», ed. Robert E. Knoll, Chicago, Atlanta, Dálías, Paio Alto, Fair Lawn, N. J.; Scott, Foresman and Company, 1964, p. 99: «The years between 1910 and the second world war saw a revolution in the literature of the english language as momentous as the Romantic one of a century before».

²⁰ Note-se que o verso referido é o único que surge isolado em todo o texto.

cores ²¹ opõe-se ao apagamento psicológico e físico proposto no último verso do poema. O jogo de contrastes em que o texto assenta continua, de resto, no choque entre o fantástico do mundo aquático e o sórdido do retorno ao real, entre um tempo indiferenciado e mágico e um tempo concreto — o acordar do sonho.

A isto pretendeu Prufrock conduzir o «outro», sendo também a isto conduzido. O jogo aqui praticado, sendo sedutor, foi também perigoso. Um jogo de xadrez ²², onde não há vencedores, só vencidos. Ciclicamente, retorna-se ao início, ao primeiro verso do poema — «Let us go then, you and I»: a consciência de separação é substituída pelo reconhecimento de que, através da visita/viagem, os destinos se uniram, falando-se agora de «nós» — nas diferentes formas de pessoal «we» e «us».

«Ma per ciò che giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'è tutto il vero, Senza
tema d'infamia ti rispondo»

«We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed in seaweed red and brown
Till human voices wake us and we drown» (vv. 130-2).

Comparados epígrafe e três últimos versos, mais se agudiza o motivo da fragmentação — interior, das relações humanas, da linguagem ²³ — e o contraste entre a essência e a aparência. Ambos igualmente vítimas do engano, o «eu» e o «tu» encontram-se unidos pelo mesmo processo de mistificação. Parecia ser possível, numa outra dimensão, comunicar. Mas essa dimensão de fogo e profundezas transformou-se numa outra, de águas também profundas, mas

²¹ Compare-se o verso 129 de «The Love Song...» e o título da 2.^a Secção de «The Waste Land», respectivamente «When the wind blows the water white and black» e «A Game of Chess». O xadrez da vida — social, político, sexual, linguístico — jogado pelos habitantes da «terra sem vida» estaria já antecipado em «The Love Song...».

²² Vide nota anterior.

²³ Cf. TOMLINSON — *Op. cit.*, p. 95: «But the rest of us have our lives to live, such as they are, and such is Prufrock's that... 'human voices wake us and we drown'. Silence, speech, song, music. What an enobling hierarchy if only we could climb into it instead of always sliding back into the silence that threatens to rob speech from meaning».

ANA LUÍSA RIBEIRO BARATA DO AMARAL

sujeitas à intromissão das vozes humanas (memória possível das vozes das mulheres).

São estas vozes (humanas) o elemento castrador, juntamente com o tempo. A linguagem humana concretiza-se, assim, em ausência de comunicação, assumindo-se as palavras como ruído perturbador, que conduz, através do acordar, ao afogamento, à dilaceração, em suma, à fragmentação.

Seduzidos (mas não conquistados), sem o saber, pelo mesmo jogo, divididos por uma infinidade de jogos no tempo, somos (todos nós, afinal) reconduzidos, pela linguagem, ao silêncio último de tudo falar, mas nada dizer, de lançar e receber conceitos, mas não encontrar para eles significação. De, sem temor de infâmia, cantarmos e ouvirmos canções de amor, mas, perdidos nas palavras, não entender que elas não passam de mitos, de máscaras que se limitam a esconder a realidade e a continuar o jogo.

Ana Luísa Ribeiro Barata do Amaral