

**TERRA DEVASTADA:
PERSISTÊNCIAS DE
UMA IMAGEM**

Eduardo Sterzi
(UNICAMP - FAPESP)

Falar em *terra devastada*, hoje, é falar, antes de tudo, do poema de T. S. Eliot que recuperou esse *tópos* medieval para a modernidade. O impacto do poema começa certamente pelo título, lapidar e memorável como poucos: *The Waste Land*. Se procurarmos o antecedente mais remoto da expressão em inglês, e já com um sentido próximo daquele complexo que terá em Eliot, encontraremos, no século XV, duas ocorrências na *Morte Darthur*, de Thomas Malory (cf. MALORY, 1889, v. 1, pp. 637 [livro XIII, cap. xvii] e 693 [livro XVII, cap. iii]). Todavia, Eliot extraiu seu título não de «fontes» ditas «primárias», mas de um importante estudo sobre a lenda do Graal, *From Ritual to Romance*, de Jessie L. Weston, no qual a expressão aparece repetidas vezes, em meio a referências diretas aos romances medievais franceses que serviram de fonte para a compilação de Malory (WESTON, 1920). O próprio Eliot, nas notas que fez acompanhar seu poema desde a primeira edição em livro, em dezembro de 1922 (*The Waste Land* fora publicado inicialmente sem notas nas revistas *The Criterion* e *The Dial*, respectivamente em outubro e novembro do mesmo ano), observava:

Não somente o título, mas o plano e uma boa parte do simbolismo incidental do poema foram sugeridos pelo livro da Srta. Jessie L. Weston sobre a lenda do Graal: *Do ritual ao romance* (Cambridge). Na verdade, tão profundamente lhe sou devedor que o livro da Srta. Weston elucidará as dificuldades do poema muito melhor do que minhas notas podem fazer; e eu o recomendo (afora o grande interesse do livro em si mesmo) a qualquer um que pense que tal elucidação do poema valha o esforço. (ELIOT, 1922, p. 50)¹

Em *From Ritual to Romance*, a expressão *Waste Land* (que pode ser traduzida em português como «terra gasta», ou «estéril», «infértil», «desolada», «devastada»...) é utilizada em alusão a uma paisagem específica, carregada de simbolismo, dos romances franceses do ciclo arturiano; trata-se da tradução de uma expressão de Chrétien de Troyes em seu *Conte du Graal* (também conhecido como *Roman de Perceval* ou simplesmente *Perceval*): *terre gaste* (CHRÉTIEN DE TROYES, ca. 1180-1191). Para Chrétien, é assim que se designam os domínios do Rei Pescador depois da catástrofe que se abateu sobre tal personagem. Compreender a história desse rei, evocada sutilmente por Eliot em seu poema, é começar a desdobrar a compacta complexidade do sistema simbólico de *The Waste Land*. De texto para texto, as versões da história variam muito, mas alguns elementos são comuns à maioria das narrativas: o Rei Pescador, o último de uma linhagem encarregada de proteger o Graal, sofreu um ferimento nas pernas (ou, segundo algumas variantes, na virilha) e, por isso, está incapacitado de se mover por si mesmo, assim como sexualmente impotente. Detalhe central do mito é que essa impotência não está restrita a sua individualidade, mas se transfere a seu reino, com a terra também se tornando infértil: é assim, por esse contágio entre rei e reino – mais amplamente, entre homem e húmus –, que surge a *terre gaste*, a qual será, em Eliot, a *waste land*. Vale notar que, no poema de Eliot, a figura do Rei Pescador aparece sobretudo em filigrana, e é a impotência moral de cada habitante da metrópole (a «Unreal City» de Londres é o cenário principal do poema, embora tantas outras localidades sejam invocadas) que está na base da esterilidade geral denunciada por Eliot em sua época.

Antonio Candido, num ensaio escrito em 1948, observou que a «crise moderna de valores» simbolizada em *The Waste Land* pode ser atribuída sobretudo à «perda de fervor nos atos praticados»: «Como não tem fé

¹ Vale notar que, embora Eliot identifique em *From Ritual to Romance* a fonte do título de seu poema, já se supôs que ele tenha se baseado também num poema de mesmo título (sem o artigo, apenas *Waste Land*) e de tema aproximado, publicado por Madison Cawein em 1913. Sobre os possíveis empréstimos tomados por Eliot de Cawein, não restritos a *The Waste Land*, cf. HILLIER, 1996, pp. 30-31.

nem convicções profundas, o homem repete maquinalmente o que dantes praticava numa tensão elevada de emoção e sentimento» (CANDIDO, 1948, p. 171). Num ensaio prévio, publicado em partes na *Folha da Manhã* entre o final de 1944 e o início de 1945, quando a Segunda Grande Guerra já se aproximava do fim e a humanidade se punha a refletir sobre a imensa devastação dos anos anteriores, Candido assinalara que «o verdadeiro sentido» do poema de Eliot estaria no mito do Rei Pescador, o qual integraria num conjunto unificado as inúmeras e heterogêneas citações e referências culturais que atravessam o texto:

Todas as suas partes, todas as suas alusões são formas diversas que toma a ideia fundamental, isto é, a equiparação da vida moderna à lenda da terra estéril, do Rei impotente, base das lendas do Santo Graal, por sua vez, uma expressão posterior de certos ritos de fertilização. A vida e a cultura são, deste modo, interpretados à luz de equivalências mitológicas, o poeta dando a cada cena, a cada citação, um sentido mítico, uma variação sobre o tema da lenda. (CANDIDO, 1945, pp. 69-70)

Em suma: *contra o caos da história, a forma do mito*. Candido buscou aí esclarecer *The Waste Land* a partir da descrição que o próprio Eliot, um ano depois da publicação do seu poema, dera do «método mítico» tal como mobilizado por James Joyce em *Ulysses*: «um meio de controlar, de ordenar, de dar uma forma (*shape*) e uma significação (*significance*) ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea» (ELIOT, 1923, p. 681).

Giorgio Agamben interpretaria politicamente a mesma figura do Rei Pescador, na verdade *roi mehaigné* (rei machucado, ferido), descobrindo nela «o paradigma de uma soberania dividida e impotente», isto é, «uma espécie de prefiguração do soberano moderno, que “reina, mas não governa”». O Rei Pescador, afinal, não perdeu «nada da sua legitimidade e da sua sacralidade», mas «foi, de fato, por algum motivo, separado dos seus poderes e das suas atividades e reduzido à impotência». Daí que a «lenda» possa guardar – assinala Agamben – «um sentido que nos concerne mais de perto» (AGAMBEN, 2007, p. 84). O Rei Pescador pode ser visto como uma figuração daquele dissídio determinante para o impasse político em que nos encontramos no presente: impasse que, do ponto de vista ecológico (cosmopolítico), ameaça fazer coincidir, pela primeira vez na história da humanidade, o planeta Terra e a terra devastada. É o dissídio entre política e economia, ou entre Reino e Governo (para usarmos os termos de Agamben), que se concentra na imagem desse rei impotente, à espera de salvação para si e para seus domínios. Em suma: *a forma (caótica) do mito como interpretação retro-prospectiva – anacrônica, dialética – do caos da história*.

Outra linha de desdobramento da tópica da terra devastada, paralela a esta que vai de Chrétien a Eliot e que tem em seu centro a consideração (e atualização, em Eliot) do mito do Rei Pescador, encontra-se na *Commedia* de Dante, mais exatamente no canto XIV do *Inferno*, onde se lê o sintagma «paese guasto».² Quem fala é Virgílio, que, para Dante, faz as vezes de intermediário entre *antiquitas* e *modernitas*³:

«In mezzo mar siede un paese guasto»,
diss'elli allora, «che s'appella Creta,
sotto 'l cui rege fu già 'l mondo casto.
Una montagna v'è che già fu lieta
d'acqua e di fronde, che si chiamò Ida;
or è diserta come cosa vieta.» (*Inf.* XIV 94-99 – ALIGHIERI, 1321, v. 2, p. 235)⁴

Creta aparece a Virgílio e Dante, portanto, como um «paese guasto»: o eco da expressão de Chrétien, seja este eco casual ou intencional (talvez propiciado por textos intermediários que hoje desconhecemos), é evidente. E a desolação nasce aqui também de uma catástrofe associada à queda de um rei, o primeiro rei da ilha, Crono-Saturno, catástrofe determinante de um declínio generalizado: o fim da legendária Idade de Ouro. A montanha que ali se ergue agora «está deserta como coisa sem vigor», mas, no passado, «alegre» pela água e vegetação abundantes, era uma espécie de duplo dos cimos da montanha do Purgatório, onde se encontra o Paraíso Terrestre, a anti-terra devastada por excelência (daí a montanha de Creta chamar-se, como registra Dante, Ida, de *idè*, «bosque», «floresta»). No interior desta montanha tornada terra gasta, tornada deserto, encontra-se, conforme explica Virgílio a Dante, «un gran veglio», que tem as costas voltadas para o Egito «e Roma guarda come sùo spoglio» (*Inf.* XIV 103 e 105 – ALIGHIERI, 1321, v. 2, p. 236). O velho outra coisa não é que uma imagem da decadência moral e política que Dante descobre em sua própria época (ou, mais

² Sobre o percurso Chrétien-Dante-Eliot, discorreu com sua erudição habitual Carlo Ossola, no ensaio (originalmente, uma conferência) «Dante nel Novecento europeo» (OSSOLA, 2005, pp. 155-165). Renato Poggioli especulou sobre o vínculo *paese guasto/waste land* (chegando à conclusão de que não há empréstimo direto entre Dante e Eliot, mas remissão combinada a um fundo arquetípico comum), na sua «Notarella aneddótica su un titolo» (POGGIOLI, 1955, pp. 149-154).

³ Acerca da noção medieval de *modernitas* e suas implicações para a poesia de Dante, escrevi um capítulo inteiro da minha tese de doutorado, «Novidade e modernidade do experimento poético dantesco» (STERZI, 2006a, pp. 171-293).

⁴ Na tradução de Vasco Graça Moura: ««Há no meio do mar um país gasto», / disse ele então, «e que é Creta chamado, / a cujo rei foi já o mundo casto. / A montanha, cujo ar foi alegrado / de águas e frondes, lá se chamou Ida: / e ora é deserta como algo de vedado» (p. 143).

exatamente, uma imagem do próprio processo histórico da decadência); daí que olhe Roma – não apenas a Roma corrupta do Império, mas a Roma dos Papas, tão corrompida quanto aquela – «como seu espelho»: cabeça de ouro, braços e peito de prata, de cobre até a virilha («infino a la forcata»: e o paralelo possível com o local do ferimento do Rei Pescador pode indicar que estamos lidando com um substrato mítico-figurativo comum), o restante de ferro, com exceção do pé direito de «terra cotta» (*Inf.* XIV 110 – ALIGHIERI, 1321, v. 2, p. 237): de terra pronta a desgastar-se...

Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta
d'una fessura che lagrime goccia,
le quali, accolte, fòran quella grotta. (*Inf.* XIV 112-114 – ALIGHIERI, 1321, v. 2, p. 237)⁵

Dessas lágrimas que perfuram rochas, que produzem ruínas, nascem os rios do Inferno: Aqueronte, Estige, Flegetonte, Cocito. É a esterilidade que, por meio delas, se derrama e se espraia.

Na reproposição moderna da *waste land* por Eliot a partir das mais disparatadas fontes, convergem especialmente essas duas séries míticas estabelecidas por Chrétien em torno do Rei Pescador e por Dante em torno do Velho da Montanha, a série da *terre gaste* e a série do *paese guasto*. É, por certo, significativo, no que concerne a essa confluência, que em 1996, como nota Carlo Ossola, tenham saído na França e na Itália traduções de *The Waste Land* que remetiam, em seus títulos, diretamente àqueles precedentes: Michèle Pinson deu-nos *La Terre Gaste*; Angiolo Bandinelli, *Il paese guasto* (ELIOT, 1996a; *id.*, 1996b. Cf. OSSOLA, 2005, p. 165).

Se os nexos entre o *Conte du Graal*, a *Commedia* e *The Waste Land* são, sem esforço, evidentes, ainda que não conheçamos perfeitamente os caminhos pelos quais tais conexões se arranjaram, por sua vez, entre tais textos e aqueles produzidos por autores que retomaram o *tópos* da terra devastada no Brasil – como João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos, mas também um conjunto relativamente amplo de poetas mais recentes, dentre os quais destacam-se Marcos Siscar, com *A terra inculta*, seu primeiro livro, e Tarso de Melo, com *Deserto* (Cf. CABRAL DE MELO NETO, 1947a, pp. 87-92; CAMPOS, 1950, pp. 9-15; SISCAR, 1991-1994⁶; MELO, 2001⁷) – os nexos vão se tornando mais escorregadios,

⁵ Na tradução de Vasco Graça Moura: «E cada parte menos o ouro é rota / de fissura que lágrimas goteja, / e a gruta, juntas, furam gota a gota» (p. 145).

⁶ Publicado pela primeira vez em *Metade da arte (1991-2002)*, Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 133-145.

⁷ Depois, em MELO, 2002, pp. 37-58.

menos palpáveis: mas sempre intuíveis, imagináveis. Valem, no que toca à reconstrução crítica dessa continuidade intervalar, espaçada, intermitente, os preceitos estabelecidos por um historiador da arte que se propôs operação em alguma medida semelhante: mapear o surpreendente percurso da figura da *Ninfa moderna* (assim designada segundo o modelo das montagens deliberadamente anacrônicas de Aby Warburg no seu atlas de imagens *Mnemosyne*) da Renascença até hoje – percurso de um interminável declínio (*clinamen*) em que a *Ninfa* desprende-se das representações mitológicas antigas e renascentistas para vir inscrever-se em fotografias surrealistas e contemporâneas, muitas vezes na forma rebaixadíssima, humilima, de um pedaço de pano lançado ao meio-fio para represar a água e dirigi-la ao esgoto. Escreve Georges Didi-Huberman, o historiador-filósofo a que me refiro, na coda epistemológica com que encerra seu livro sobre o tema:

Ser historiador é sempre re-situar o objeto do passado num contexto, isto é, num conjunto de fios (no sentido têxtil) e de filiações (no sentido genealógico): trata-se, pois, antes de tudo mais, de restituir isto que a língua inglesa nomeia *links*, os «laços» de causalidade histórica.

Esta tarefa necessária – tarefa de filólogo – encontra seu limite a partir do momento em que se descobre que em alguns lugares os fios estão completamente cortados, ou ainda esfiapados, decompostos, queimados; ou mesmo perdidos na espessura de uma geologia inacessível, logo inobservável. Mais ainda que a história do vivente, a história cultural se bate contra um número considerável dessas lacunas na transmissão, que os biólogos da evolução chamaram muito bem *missing links*. [...]

É preciso sobretudo se dar conta de que a história mesma fabrica seus próprios brancos, suas próprias lacunas, suas próprias censuras. [...] O que conduz a dança, subterraneamente, soberanamente, não é outra coisa senão um *inconsciente do tempo*. Modo de nomear esta espessura geológica – magmas em movimento, tectonismo das placas, lentas sedimentações, sismos ou erupções vulcânicas – que esfiapa as genealogias, enterra as filiações, enfim, consagra nossa disciplina ao poder do inverificável. [...] Diante do inverificável, o filólogo deve se fazer – a despeito, mas também em razão de seu respeito pelo objeto – filósofo: ele deve arriscar-se a pôr questões, a problematizar o desconhecido, a avançar hipóteses que serão guiadas, fatalmente, por isto que se chama um ponto de vista teórico. [...] As fontes do objeto desapareceram? Procuremos as fontes que permitirão compreender a lógica de seu desaparecimento. O objeto mesmo desapareceu? Procuremos as fontes de sua sobrevivência aceitando nos deslocar para outras esferas da cultura: é sempre *alhures*, de fato – segundo uma genealogia desviada [*detournée*], compósita –, que uma sobrevivência se encontra documentada. (DIDI-HUBERMAN, 2002, pp. 128-130)

A relevância das observações de Didi-Huberman para uma pesquisa acerca da persistência da imagem da terra devastada fica mais facilmente perceptível se reconhecemos que a *Fábula de Anfião* e *O rei menos o reino*, os poemas de João Cabral e de Augusto de Campos que, em alguma

medida, levam adiante a trama recuperada por Eliot para a modernidade, têm, quando surgem, algo de corpo estranho dentro da tradição já então estabilizada do modernismo brasileiro (estamos aí na segunda metade dos anos quarenta e no início dos cinquenta). Essa estranheza – essa falta de ligações óbvias com poemas brasileiros dos anos anteriores – pode ser vista, com mais razão, como efeito da postulação tácita de uma outra história da poesia, de uma outra tradição, mais abrangente, tanto em sua dimensão espacial (não limitada às fronteiras geográficas ou linguísticas de uma literatura «nacional»), quanto em sua dimensão temporal (não limitada ao período estritamente «modernista»). Basta notarmos, de início, que Cabral foi buscar o personagem de seu poema na obra de Paul Valéry, que, por sua vez, o encontrou na mitologia e na literatura gregas; e que Augusto de Campos vincula fortemente seu poema às epígrafes de Dante («Queste parole di colore oscuro...») e de Hölderlin («...und wozu Dichter in dürftiger Zeit?») com que abre o livro também intitulado *O rei menos o reino* (cf. STERZI, 2010, pp. 61-87).

A base filológica concreta que, por baixo dessa proliferação das «fontes» e em meio a essa disseminação dos nexos, nos permite elaborar a hipótese de uma possível ligação mais profunda – subterrânea – entre a série Chrétien-Dante-Eliot e a série Cabral-Augusto-poetas contemporâneos é a convergência, tanto numa quanto noutra, entre a paisagem da terra devastada, que já a partir de Eliot passou a se confundir com a do deserto, e a personagem do rei: paisagem e personagem, cuja combinação era fundamental no *Conte du Graal*, na *Commedia* e em *The Waste Land*, aparecem também na *Fábula de Anfion* (Anfion, como se sabe, é rei de Tebas) e em *O rei menos o reino* (já desde o título). A solda que vincula todos esses poemas é a persistência do *mito* como estrutura figurativa fundamental – e, antes, a persistência de um mito específico, em variantes e metamorfoses, aquele do Rei Pescador, por meio do qual a catástrofe pessoal se confunde com a catástrofe social, e a impotência e esterilidade de um são a impotência e esterilidade de todos, e mesmo da própria terra. *Deserto*, poema de Tarso de Melo, pode nos servir como contraprova dessa hipótese, na medida em que, nele, a figura do deserto, que se apresenta em Cabral e em Augusto de Campos, assim como no Mário Faustino que dá a epígrafe do poema, é retomada a partir da aguda consciência de se estar escrevendo a partir dessa tradição, mas com a eliminação da figura do rei – o que pode ser visto, de uma perspectiva teórica, como mais um episódio do processo de progressiva (e infundável) dissolução do mito na poesia moderna e contemporânea (cf. STERZI, 2004, pp. 60-77 – sobre Tarso de Melo, pp. 75-77). *Deserto* também é relevante para o estudo das reaparições da imagem da terra devastada porque nele um elemento que fora fundamental em *The Waste Land*, mas

que, em alguma proporção, permanecera encoberto na *Fábula de Anfion* e em *O rei menos o reino*, retorna: a identificação simbólica entre deserto e cidade moderna. Daí que Carlito Azevedo escreva que, se Tarso de Melo conquistou «um lugar especialíssimo entre os poetas de sua geração», foi precisamente pela «imagem forte e crítica» que sua poesia oferece de (e desde) «um deserto “na periferia do capitalismo”» (AZEVEDO, 2002). Imagem que é, antes de tudo, como nota Vera Lins, aquela da «paisagem desértica e violenta da cidade» (LINS, 2004, p. 10). Manuel da Costa Pinto, por sua vez, afirma que, no panorama da poesia brasileira atual (aquela poesia que pressupõe não apenas o modernismo e as vanguardas tardias, mas também, já, a retomada crítica daqueles momentos pelos poetas dos anos 80 e 90), «Tarso de Melo é o escritor que melhor sintetiza a linha de continuidade de uma tradição poética que vai sendo destilada de um autor a outro»; e, mais uma vez, é a «topografia negativa» (outro modo de dizer o deserto) que é destacada em sua obra, com a observação fundamental de que o autor «usa essa negatividade» – que não é só da paisagem, mas também da poesia, com sua escrita elíptica, brusca – «de modo construtivo» (COSTA PINTO, 2004, p. 78. Cf. STERZI, 2002, pp. 93-101), isto é, não se integrando com resignação à terra devastada, mas esforçando-se para elaborar algo de novo, talvez um novo lugar, um lugar ainda inexistente (o que poderia ser uma definição da *utopia*), a partir das ruínas com que depara e que, antes de qualquer outro gesto, constata e nomeia.

De Chrétien e Dante a Cabral e Augusto de Campos, com a inflexão fundamental em Eliot, tivemos a passagem da terra devastada como território simbólico ao deserto como lugar apropriado para a enunciação poética em tempos de negatividade, e negatividade não só poética. Esta passagem implica *uma certa aceitação do deserto* – e mesmo *uma vontade de deserto*, uma volúpia de esterilidade – impensável em Chrétien, Dante e Eliot. Aceitação do deserto que, em Cabral, ganhará sua formulação célebre em outro poema publicado no mesmo livro da *Fábula de Anfion*, poema no qual a poética implícita é assim resumida:

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;
onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio. (CABRAL DE MELO NETO, 1947b, p. 97)

Estamos, aqui, diante de uma verdadeira *ética-estética da aridez*, um formalismo deliberadamente rarefeito, no entanto desde sempre crítico (em relação à própria poesia, mas também em relação ao mundo), que, num momento posterior da obra de Cabral, redundaria num interessante curto-circuito dialético, com o polo contrário e complementar da meditação em torno da paisagem mítica constituído pela atenção realista às secas paisagens e vidas do Nordeste, sua região natal. O vazio a cuja forma severa o poema continua a aspirar revela-se, então, uma espécie de replicação crítica da paisagem concreta. A «educação pela pedra» foi antes de tudo uma *educação pelo deserto*, ou, mais precisamente, pelo sertão, de que a pedra é metonímia e metáfora. Foi o sertão que deu ao poeta suas primeiras lições de «dicção» e «moral», de «poética» e «economia» (cf. CABRAL DE MELO NETO, 1966, p. 338) (note-se aí, nas sucessivas «lições da pedra», a alternância – indicadora talvez de uma contínua ressonância – entre estética e ética, entre poesia e política). Não por acaso, Carlito Azevedo, um dos poetas contemporâneos em cuja obra a pesquisa cabralina mais consequentemente se renovou⁸, diria, num poema dedicado a Edmond Jabès, que o «deserto» é o «*miglior fabbro*» («Brinde-lamentação para Edmond Jabès», in AZEVEDO, 1993, p. 29).⁹ Seja em Cabral, seja em Jabès, seja no próprio Carlito Azevedo, ser poeta é ser capaz de *aprender com a paisagem*: é ser capaz de confundir o próprio corpo e a própria voz (que é sempre, na verdade, por essa confusão mesma, uma voz *imprópria*) com a terra. Ser poeta é exercitar uma *imaginação da terra*, que é terra devastada mas também terra prometida (cf. WEINTRAUB, 2002): uma imaginação, seja como for, resolutamente mundana, «sublunar» (cf. AZEVEDO, 2001). A linguagem, por assim dizer, nasce da paisagem – não apenas de sua vitalidade, mas também, dialeticamente, da morte que nela se encarna, ou, mais exatamente, da morte que nela descarna.

A «terra devastada», quando aparece assim nomeada em João Cabral, é imagem de um esvaziamento historicamente determinado, cujas

⁸ Cf. por exemplo «Uma outra prosa: Maurice Roche» (AZEVEDO, 1991, p. 39 – poema dedicado a João Cabral) e «3 variações cabralinas» (AZEVEDO, 1997, p. 45 – o título da seção em que o poema se encontra, «No serial da avenida», também é de óbvia inspiração cabralina).

⁹ A expressão «*miglior fabbro*», que é a formulação elogiosa com que Dante, pela voz de seu personagem Guido Guinizzelli, se refere a Arnaut Daniel, pode ser traduzida como «melhor artífice». Eliot usa a expressão na dedicatória de *The Waste Land* a Ezra Pound (ELIOT, 1922, p. 37).

circunstâncias, causas e consequências o poeta expõe, não imagem de qualquer vazio primordial (cf. STIGGER, 2009, pp. 7-16¹⁰):

Por trás do que lembro,
ouvi de uma terra desertada,
vaziada, não vazia,
mais que seca, calcinada.
De onde tudo fugia,
onde só pedra é que ficava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra.
Lá o céu perdia as nuvens,
derradeiras de suas aves;
as árvores, a sombra,
que nelas já não pousava.
Tudo o que não fugia,
gaviões, urubus, plantas bravas,
a terra devastada
ainda mais fundo devastava. (CABRAL DE MELO NETO, 1954, p. 120)

Nesta estrofe de *O rio*, fica evidente a leitura de *The Waste Land* por Cabral, precisamente ao se registrar a ocorrência de uma *terra mais devastada que a própria terra devastada*, terra constituída pelos corpos mesmos dos animais e das plantas mais resistentes. Exercício semelhante de exacerbação da negatividade eliotiana se acha em *Dois parlamentos*, quando Cabral compacta e reescreve duas passagens do poema de Eliot, ambas, significativamente, da seção «O enterro dos ossos». A primeira, aquela em que se pergunta e adverte: «That corpse you planted last year in your garden, / Has it begun to sprout? Will it bloom this year? / [...] / Oh keep the Dog far hence, that's friend to men, / Or with his nails he'll dig it up again!» (ELIOT, 1922, p. 39).¹¹ A segunda, que aparece um pouco antes no poema, aquela em que Eliot traduz dois versos e meio do *Inferno* de Dante – «sì lunga tratta / di gente, ch'i' non averei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta» (*Inf.* III, 55-57)¹² – como «I had not

¹⁰ Neste ensaio fundamental, Stigger sugere que se passe do paradigma do «vazio», longamente mobilizado nas leituras de Mira Schendel (cuja obra se situa, como aquela de Augusto de Campos, na zona de fronteira entre as artes visuais e a poesia), para aquele do «esvaziamento» (p. 13).

¹¹ Na tradução de Ivan Junqueira: «O cadáver que plantaste ano passado em teu jardim / Já começou a brotar? Dará flores este ano? / [...] / Conserva o Cão à distância, esse amigo do homem, / Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo!» (p. 91).

¹² Adoto a lição de Giorgio Petrocchi na sua edição crítica da *Commedia*. Eliot, nas suas notas ao poema, cita versão anterior.

thought death had undone so many» (ELIOT, 1922, p. 39).¹³ Lê-se em Cabral:

- Cemitérios gerais
que não exibem restos.
- Tão sem ossos que até parece
que cachorros passaram perto.
- De mortos restam só
pouquíssimos sinais.
- [...]
- Como que os cemitérios
roem seus próprios mortos.
- É como se, como um cachorro,
após roer, cobrissem os ossos.
- [...]
- Se pensa: não pensei que a morte
houvesse desfeito tão poucos. (CABRAL DE MELO NETO, 1960, pp. 276-277)¹⁴

Em Augusto de Campos (cuja única alusão mais evidente, na poesia, a Eliot encontra-se, tardiamente, na abertura de *bio*, de 1993: «dark dark dark» [CAMPOS, 1994, p. 125], que é citação exata do primeiro verso da terceira seção do segundo dos *Quatro quartetos*¹⁵), é toda uma *poética do não* que vem dar sequência, programaticamente, à retórica cabralina da *secura*¹⁶, com os vazios do ambiente sideral (os «vacant interstellar spaces» de que Eliot nos fala no mesmo poema há pouco mencionado) tornando-se algo como uma talvez inesperada paisagem de eleição – paisagem ideal, entrevisão de um outro mundo, ao mesmo tempo que deserto superlativo – para um poeta que se figura sempre mais deslocado, sem-lugar, neste mundo.¹⁷ Mas há também, em Augusto de Campos, como gesto básico da exploração da negatividade, toda a reproposição da *voz do poeta como voz do morto*, que vai do «vivo-morto» de um dos poemas de *O rei menos o reino*, passando pelo «mesmo

¹³ Na tradução de Ivan Junqueira: «Jamais pensei que a morte a tantos destruíra». Cf. «Notes on “The Waste Land”» (ELIOT, 1922, p. 51n).

¹⁴ Sobre a importância de Eliot na obra de Cabral, cf. CASTELLO, 1996, pp. 62 e 115; CECHINEL, 2006, pp. 1-10; *id.*, 2008, pp. 36-47.

¹⁵ Cf. ELIOT, 1943, p. 126: «O dark dark dark. They all go in to the dark». Eu sublinho.

¹⁶ É interessante verificar, quanto a isto, o intercâmbio de dedicatórias nos poemas «A Augusto de Campos», de Cabral, e «joão/agrestes», de Augusto. Cf. CABRAL DE MELO NETO, 1985, pp. 517-518; CAMPOS, 1986, p. 11. Comentei essa troca no ensaio «Sinal de menos» (STERZI, 2006b, pp. 15-16).

¹⁷ Cf. «o quasar» (1975) e «o pulsar» (1975), in CAMPOS, 1979, pp. 241 e 243; «pó do cosmos» (1981), «sos» (1983), «anticéu» (1984), «roland» (1980) e «bio» (1993), in CAMPOS, 1994, pp. 19, 27, 33, 75 e 125; «morituro» (1994), in CAMPOS, 2003, p. 107.

se morto» de um de seus primeiros poemas propriamente concretos, até as diversas «catacumbas» e outras figuras necropoéticas de textos mais recentes¹⁸ – figuras todas que podemos interpretar como variantes de uma sequência que tem nos vários «cemitérios» de João Cabral alguns de seus momentos cruciais¹⁹, embora talvez possam ser remetidas também, imaginativamente, à tensão entre o Rei Pescador (o morto-vivo) e Perceval (aquele que pode salvá-lo pela palavra e que, por isso mesmo, como o poeta moderno, nos coloca diante do enigma do silêncio, diante do mistério de uma voz que confronta a impotência intrínseca ao poder moderno, a ilegitimidade que mal se oculta debaixo de toda pompa e de todo vozerio, ao experimentar sua própria potência de modo paradoxal, calando).

A conjugação, aqui delineada, entre a *ética-estética da aridez* de Cabral e a *poética do não* de Augusto, atitudes que denotam uma preferência pelas tragédias mais abrangentes da paisagem negativa frente aos dramas mais restritos do sujeito individual, foi uma mediação fundamental para que poetas brasileiros contemporâneos retrabalhassem o *tópos* da terra devastada. Ou seja, aí encontramos, ao lado talvez do Drummond mais corrosivo (cf. COSTA LIMA, 1966, pp. 129-196) e de toda a abordagem poético-política do sertão (Euclides, Graciliano, Rosa, novamente Cabral...), as fontes mais próximas – digamos, internas à dinâmica histórica da criação poética brasileira – de certa poesia especialmente negativa de nosso tempo.²⁰

¹⁸ «O vivo» (1949) e «salto» (1954), in CAMPOS, 1979, pp. 17 e 93; «tour» (1999), in CAMPOS, 2003, p. 113. Cf. também, no mesmo livro, «morituro» (1994) e «fim de jogo» (2001), pp. 107 e 121.

¹⁹ Cf. «Cemitério pernambucano (Toritama)», «Cemitério pernambucano (São Lourenço da Mata)» e «Cemitério pernambucano (Nossa Senhora da Luz)», in CABRAL, 1956b, pp. 155, 157 e 159 (sobre o primeiro poema, cf. CABRAL, 1956a, pp. 172-175, onde «dois homens carregando um defunto numa rede» dirigem-se ao «cemitério de Torres, / [...] / que hoje se diz Toritama»); «Cemitério alagoano (Trapiche da Barra)», «Cemitério paraibano (Entre Flores e Princesa)», «Cemitério pernambucano (Floresta do Navio)» e «Cemitério pernambucano (Custódia)», in CABRAL, 1960, pp. 225, 232, 240 e 245-246; «Congresso no Polígono das Secas», in CABRAL, 1960; «Cemitério na cordilheira» e «Cemitérios metropolitanos», in CABRAL, 1985, pp. 572 e 581-582.

²⁰ Produção, esta, mapeada pioneiramente por Vera Lins no seu estudo «Poesia e tempos sombrios: alguma poesia hoje» (LINS, 2002, pp. 65-78). Diz a ensaísta sobre os autores examinados em seu texto (Duda Machado, Sebastião Uchoa Leite, Cláudia Roquette-Pinto, Armando Freitas Filho, Ronald Polito, Carlito Azevedo, Age de Carvalho, Marco Antonio Saraiva, Dora Ribeiro, Júlio Castañon Guimarães) que «seria Cabral o veio originário de quase todos, e Drummond (e talvez Murilo) problematizando o construtivismo do primeiro» (p. 73). Cf. da mesma autora, «A poesia em tempos de guerra: uma tentativa de ler a poesia brasileira contemporânea no contexto da violência» (LINS, 2012, pp. 254-262).

Uma montagem de títulos de livros de poesia publicados nos últimos anos, formando uma espécie de obsessivo (e até mesmo monótono) poema constelar, revela que a «inspeção / contínua e dolorosa do deserto», assim formulada por Drummond poucos anos depois da *Fábula de Anfion* e de *O rei menos o reino* (DRUMMOND DE ANDRADE, 1951, p. 680), é tarefa a que os poetas de hoje ainda não puderam renunciar. Afinal, agora como então, quando dirigem seu olhar ao mundo (ao planeta, ao país, à cidade, ao bairro, à casa, aos seus próprios corpos [cf. FREITAS, 2012; CARVALHO, 2003] e aos objetos que os rodeiam [LIMA, 2002; cf. STERZI, 2008, pp. 26-27]...), se defrontam, quase sempre, com a imagem de uma terra devastada, isto é, de uma paisagem contaminada por uma impotência que é, hoje, coletiva – afinal, nas democracias, o poder soberano, outrora concentrado na figura do rei, está, pelo menos formalmente, com o povo –, mas que eles, inevitavelmente, interpretam como, também, pessoal. E esta impossibilidade de evitar a personalização da catástrofe talvez seja o processo decisivo para a constituição do que aprendemos a reconhecer, a despeito das diferenças entre um autor e outro, como uma voz poética caracteristicamente moderna, voz ferida pela contingência e pela história, voz de cuja esfera de reverberação ainda não escapamos. Daí que os poetas de hoje – como já, em seu tempo, João Cabral e, desde então e ainda hoje, Augusto de Campos – insistam em incorporar a negatividade da paisagem a suas próprias vozes, confundindo território e poema, devastação e linguagem (cf. AZEVEDO, 1991 [2ª ed. rev. 1998], SARMAZ, 2009; STIGGER, 2012):

Geografia íntima do deserto
Zona de sombra
Arquitetura dos ossos
Baque
Mundo mudo
País em branco
Negativo
Não se diz
Falas inacabadas
O metro nenhum
Lugar algum
Parte alguma
Terminal
Um a menos
Formas do nada
Nada feito nada
*De novo nada*²¹

²¹ Cf. VERUNSCHK, 2003; ROQUETTE-PINTO, 1997; CARVALHO, 1980; WEINTRAUB, 2007; GALVÃO, 2003; RIZZO, 2007; MASSI, 1991; SISCAR, 1999; LIMA e TESSLER, 2000; ALVIM, 2011; MELO, 2005; ASCHER, 2005; POLITO, 2006; FERRAZ MELLO, 2009; BRITTO, 2013; BARBOSA, 1993; FERRAZ, 2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo (Homo sacer, II, 2)*. Vicenza: Neri Pozza, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata (1321)*. Org. Giorgio Petrocchi. 2ª ed. rev. Florença: Le Lettere, 1994. [*A divina comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2004.]
- ALVIM, Francisco. *O metro nenhum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ASCHER, Nelson. *Parte alguma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AZEVEDO, Carlito. Brinde-lamentação para Edmond Jabès. In: *As banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. *Collapsus linguae (poemas)*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991 (2ª ed. rev.: Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998).
- _____. *Sublunar (1991-2001)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- _____. [Texto sem título na orelha de Tarso de Melo]. *Carbono: poemas*. São Paulo: Nankin; Santo André: Alpharrabio, 2002.
- _____. 3 variações cabralinas. In: *Sob a noite física: poemas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- _____. Uma outra prosa: Maurice Roche. In: *Collapsus linguae (poemas)*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- BARBOSA, Frederico. *Nada feito nada*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CABRAL DE MELO NETO, João. A Augusto de Campos. In: *Agrestes (1985)*. Hoje em *Poesia completa e prosa*. Org. Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. A educação pela pedra. In: *A educação pela pedra (1966)*. Hoje em *Poesia completa e prosa cit.*
- _____. Congresso no Polígono das Secas. In: *Dois parlamentos (1960)*. Hoje em *Poesia completa e prosa cit.*
- _____. Fábula de Anfion. In: *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode (1947a)*. Hoje em *Poesia completa e prosa cit.*
- _____. *Morte e vida severina (1956a)*. Hoje em *Poesia completa e prosa cit.*
- _____. *O rio, ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife (1954)*. Hoje em *Poesia completa e prosa cit.*
- _____. *Paisagens com figuras (1956b)*. Hoje em *Poesia completa e prosa cit.*
- _____. Psicologia da composição. In: *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode (1947b) cit.*
- _____. *Quaderna (1960)*. Hoje em *Poesia completa e prosa cit.*
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Não: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

- CAMPOS, Augusto de. O rei menos o reino (1950). In: *Viva vaia* cit. _____ . *Viva vaia: poesia 1949-1979* (1979). Cotia: Ateliê, 2001.
- CANDIDO, Antonio. La figlia che piange (1948). In: *Brigada ligeira e outros escritos*. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
 _____. Notas de crítica literária («T. S. Eliot» I, II, III, IV, V) (1945). *Inimigo Rumor*, 9 (nov. 2000).
- CARVALHO, Age de. *Arquitetura dos ossos* (1980). In: *ROR (1980-1990)*. São Paulo: Duas Cidades e Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
 _____. *Caveira 41*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto. O homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- CECHINEL, André. O personagem por vir: João Cabral e seu Adão Pernambucano. *Letra Magna*, 5 (2º sem. 2006).
 _____. Os limites da visão em Eliot e Cabral: apontamentos iniciais sobre a questão do vaticínio. *Anuário de Literatura*, 13, 1 (2008).
- CHRÉTIEN DE TROYES. *Le Conte du Graal, ou Le roman de Perceval, édition du manuscrit 354 de Berne* (ca. 1180-1191). Ed. Charles Méla. Paris: Livre de Poche, 1990.
- COSTA LIMA, Luiz. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade (1966). In: *Lira e antilira. Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- COSTA PINTO, Manuel da. Tarso de Melo. In: *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. A máquina do mundo. In: *Claro enigma* (1951). Hoje em *Poesia 1930-62*. Ed. crítica Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ELIOT, T. S. *Four Quartets* (1943). In: *The Complete Poems and Plays: 1909-1950*. Nova York, San Diego e Londres: Harcourt Brace, 1980. [*Quatro quartetos*. In: *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.]
 _____. *Il paese guasto*. Trad. Angiolo Bandinelli. Roma e Viterbo: Stampa Alternativa, 1996a.
 _____. *La Terre Gaste*. Trad. Michèle Pinson. Limoges: Adélie; Ivoy-le-Pré: Le Tailleur d'Images, 1996b.
 _____. *The Waste Land* (1922). In: *The Complete Poems and Plays: 1909-1950* cit. [*A terra desolada*. In: *Poesia* cit.]
 _____. Ulysses, Order, and Myth (1923). In: ELLMANN, Richard e FEIDELSON, Jr., Charles (org.). *The Modern Tradition*. Nova York: Oxford University Press, 1977.
- FERRAZ, Paulo. *De novo nada*. São Paulo: Sebastião Grifo, 2007.

- FERRAZ MELLO, Heitor. *Um a menos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin, 2003.
- HILLIER, Bevis. Borrowings of a Second-Rater. *The Spectator*, 277, 8773 (7 set. 1996), pp. 30-31.
- LIMA, Carlos Augusto. *Objetos*. Santo André: Alpharrabio, 2002.
- LIMA, Manoel Ricardo de; TESSLER, Elida. *Falas inacabadas – Objetos e um poema*. Porto Alegre: Tomo, 2000.
- LINS, Vera. A poesia em tempos de guerra: uma tentativa de ler a poesia brasileira contemporânea no contexto da violência. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime e FOOT HARDMAN, Francisco (org.). *Escritas da violência*. v. 1: *O testemunho*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. Poesia e tempos sombrios: alguma poesia hoje (2002). In: *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- _____. Poesia recente: uns e outros (2004). In: *Poesia e crítica: uns e outros* cit.
- MALORY, Thomas. *Le Morte Darthur*. Ed. H. Oskar Sommer. Londres: David Nutt, 1889.
- MASSI, Augusto. *Negativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MELO, Tarso. *Deserto*. Santo André: Alpharrabio, 2001.
- _____. *Carbono: poemas*. São Paulo: Nankin; Santo André: Alpharrabio, 2002.
- _____. *Lugar algum*. Santo André: O Graphico Experimental, 2005.
- OSSOLA, Carlo. Dante nel Novecento europeo. In: PELUFFO, Paolo e SERIANNI, Luca (org.). *Il mondo in italiano. Annuario della Società Dante Alighieri 2005*. Roma: Società Dante Alighieri, 2005.
- POGGIOLI, Renato. Notarella aneddotica su un titolo. *Letteratura*, III, 17-18 (set.-dez. 1955).
- POLITO, Ronald. *Terminal*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- RIZZO, Ricardo. *País em branco*. Cotia: Ateliê, 2007.
- ROQUETTE-PINTO, Cláudia. *Zona de sombra* (1997). Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- SARMATZ, Leandro. *Logocausto*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- SISCAR, Marcos. *A terra inculta* (1991-1994). In: *Metade da arte* (1991-2002). Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- _____. *Não se diz*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- STERZI, Eduardo. Gestos infinitesimais. *Cult*, jun. 2008.

- STERZI, Eduardo. *Incipit. A Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, 2006a. Tese de doutorado.
- _____. O mito dissoluto. *Jandira*, 1 (2004).
- _____. O reino e o deserto. A inquietante medievalidade do moderno. *Letterature d'America*, 125 (2010).
- _____. Presença de estrelas. *Rodapé*, 2 (ago. 2002).
- _____. Sinal de menos. In: *id.* (org.). *Do céu do futuro. Cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006b.
- STIGGER, Veronica. *Delírio de damasco*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2012.
- _____. O esvaziamento: Mira Schendel e a poesia da destruição. *Marcelina*, 2 (2009).
- VERUNSCHK, Micheliny. *Geografia íntima do deserto*. São Paulo: Landy, 2003.
- WEINTRAUB, Fabio. *Baque*. São Paulo: 34, 2007.
- _____. *Novo endereço*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, 2002.
- WESTON, Jessie L. *From Ritual to Romance* (1920). Mineola: Dover, 1997.