

## Cesária Operação

### rasuras de Ezra Pound e a gênese crítica da *Terra Estéril*

Roberto Mário Schramm Jr.

\* Pós-graduação em Estudos da Tradução – Universidade Federal de Santa Catarina.  
E-mail: robertoschramm@yahoo.com

CERTA VEZ DOIS DOS MAIORES ÍCONES do alto modernismo anglófilo se viram engajados em uma peculiar operação maiêutica. T. S. Eliot e Ezra Pound, naquele tempo (1915-1922), eram dois jovens autores americanos egressos do meio acadêmico. Vinham com maior (Pound) ou menor (Eliot) sucesso se estabelecendo como poetas relevantes, cada qual no seu próprio e autoimposto exílio europeu. Pound, mais gregário, encarava a questão da colaboração como crucial em seu programa de modernização literária: “Pound simplesmente não podia entender o modernismo como qualquer coisa que não fosse uma experiência compartilhada”.<sup>1</sup> Ezra, inclusive, já se exercitara num tal experimento compartilhado de modernização pela revisão da poesia alheia: “A adesão de Yeats ao cânone modernista” – afinal – “começa apenas com seu encontro, em 1911, com Ezra Pound.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> “Pound simply couldn't understand modernism as anything but a shared experience”. BADENHAUSEN, Richard. *T. S. Eliot and the art of collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 62. As traduções são de minha autoria, exceto quando indicado.

O que, confessadamente, atraiu Pound para Eliot foi, entretanto, certo aspecto daquela autossuficiência de T. S. E., que a partir de *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1910-1915) encontra por si mesmo o estilo e o tom da poesia moderna, conforme Pound admitiria para Harriet Moore.<sup>3</sup> Ainda assim, dez anos depois de sua colaboração com Yeats, e quase concomitantemente ao seu papel na publicação e divulgação do *Ulisses* de Joyce, Pound se decide por desafiar essa autossuficiência de Eliot, na medida em que seu protegido propunha dar-lhe acesso aos manuscritos de um poema que se chamaria *The Waste Land*.

<sup>2</sup> “Yeats' enrollment into a modernist canon would only start with his encounter in 1911 with Ezra Pound”. INGELBIEN, Raphael. *Metres and the Pound: Taking the Measure of British Modernism*. *European Review*. v. 19, n. 02, 2011, p. 285.

O poema consistia em uma série de manuscritos que Eliot vinha produzindo nos últimos tempos, e que se desenvolvera durante os breves períodos em que esteve ausente de seu emprego no *Lloyds Bank*, descansando por ordens médicas. Pound acompanhava de perto os numerosos problemas de Eliot na época, temeroso pela visível queda na produtividade poética de sua última descoberta. Eliot aproveitava as estadias em estações termais no continente para escrever um poema longo, que publicaria acrescido de alguns fragmentos. Foi no intervalo de uma dessas jornadas de cura que Eliot confiou a Pound os manuscritos que constituem a *Ur-Waste-Land*. Esses manuscritos já continham correções do próprio Eliot. Continham também algumas intervenções de Vivien, sua primeira esposa. Nas ocasiões em que o casal Eliot passou por Paris, Pound teve oportunidade de trabalhar ativamente no manuscrito que Eliot produzira. Foi nesse ponto que uma espetacular intervenção cirúrgica sobre o manuscrito teve lugar e ocasião. Pound fez nascer o poema piloto do vigésimo século. O poema duas vezes parido. Primeiramente no jorro inicial do legítimo pai da criança, direto e a partir da crise pessoal de Eliot – ironicamente, aquele que concebia a poesia como uma negação da dimensão do “pessoal”, um escape da emoção íntima. Parido, entretanto, pela segunda vez por seu legítimo parteiro: o mesmo Ezra Pound que celebrou o nascimento do poema com um poemeto debochado: “Saiba o leitor zeloso/Que em cada ocasião/Ezra operou a Cesária Operação”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ibidem, 2004, p. 62.

Quero focar essa cesariana poética, mas quero fazê-lo a despeito da anedota de Pound. Digo isso por que essa metáfora maiêutica de Pound, essa piada de Pound, é tomada muito a sério. Torna-se um índice, mas também acaba por ocultar a natureza da operação infratextual, do enigmático rasuramento criativo, e do espantoso desenho por subtração que se operou em *The Waste Land*. Tentarei, por outro lado, afastar-me da metáfora para mergulhar na coisa em si.

<sup>4</sup> *Know diligent Reader/ That on each Occasion/ Ezra performed the Caesarian Operation*. POUND, Ezra. *Savage Homme*. In: COX, Brian.; HINCHLIFFE, Arnold. *T. S. Eliot – The Wasteland* (Ed.) Londres: Macmillan Press, 1968, p. 23.

De pouco me importaria aqui explicar, portanto, a alegoria de Pound: quem é o pai, quem é a mãe? Boa parte da crítica contemporânea perde algum tempo nessas platitudes, e a disputa entre Koestenbaum e Rabaté, nos anos 1990, representa essa situação. Sumarizando o caso: a polêmica emergiu das teses de Koestenbaum, lançadas em ensaios como *The Wasteland: T. S. Eliot's and Ezra Pound's collaboration on hysteria* (1988). Koestenbaum sugere uma leitura homoerotizada da colaboração entre os poetas, caracterizada pela ação falocrática de um priápico Pound (a figura paterna) sobre a “fruta fêmea fracote”<sup>5</sup> de Eliot (a “mãe” do poema). Seria, por sua vez, contra esse aspecto “feminino” do manuscrito original que Pound teria empunhado seu bisturi, extirpando certa ambiguidade “uraniana” da(o) musa(o) de Eliot. Em suma, na opinião de Koestenbaum: “Os atos simbólicos de Pound – de usurpar o poema, de revisá-lo, valorá-lo – e de Eliot – de submeter o poema a Pound – convertem o texto feminino em um objeto inserido numa economia homo social.”<sup>6</sup> Tomada em seu contexto, e ilustrada pelas incursões de Koestenbaum no fac-símile do manuscrito original, o argumento do autor é bastante persuasivo. Mas até que ponto? Eu cito rapidamente a resposta de Rabaté à proposição de Koestenbaum:

[...] Pound assume a função de parteira, ou, antes, de ‘sage-homme’ forma masculinizada de ‘sage-femme’ (parteira) do francês: [...]. A carta não deixa dúvidas do papel escolhido por Pound: ele é apenas a parteira. (‘Ezra operou a Cesariana’) e não o agente da fecundação de seu amigo. [...] Koestenbaum se esquece de que uma das maiores consequências das exclusões foi deixar o poema muito mais ‘londrino’ do que fora anteriormente. Pound não apagou a ‘feminilidade’ do poema: ele ‘enquadrou-a’ em um discurso mítico que não será menos ‘masculino’ ou ‘falocrático’ do que neutro.<sup>7</sup>

Há um lago de narciso na terra estéril, onde os *queer theorists* contemplam o “anus em Coriolanus”;<sup>8</sup> enquanto a crítica feminista enxergará, com muita propriedade, no afogamento de Phlebas o reflexo do afogamento de Ofélia reencenado pela supressão da colaboração de Vivien Eliot, e, posteriormente, pela supressão da própria Vivien (Ofélia moderna internada em uma casa de repouso).

Após décadas, as diferentes correntes do pensamento linguístico, que se desenvolveram em torno de termos como ‘forma’ e ‘estrutura’ começaram a perceber que tais conceitos eram insuficientes ou inaptos para a abordagem dos rascunhos; de modo que se fez necessário avançar um passo teórico de suma importância: considerar os rascunhos não tanto como objetos ou formas por serem descritas, mas como rastros de processos; como inscrição material de acontecimentos dos quais se deve tentar reconstruir a dinâmica em tempo real.<sup>9</sup>

Por interessante e válido que seja, o debate Koestenbaum/Rabaté tenderá a distrair-nos do manuscrito, muito embora o cerne da própria discussão se valha do manuscrito, de sua marginália e das cartas que o cercam. O que se afirma aqui não será tanto uma inquirição do “*document premier*”, mas a construção de

<sup>5</sup> Uma referência a Harold Bloom: “[...] *strengthless female fruit*”, na epígrafe de BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Oxford: Oxford U.P., 1973, p. 14.

<sup>6</sup> *Pound symbolic act of taking of the poem, revising it, giving it value, and Eliot's symbolic act of surrendering his poem to Pound, converts the female text into an object within a homosocial economy*. KOESTENBAUM, Wayne. *The Waste Land: T. S. Eliot's and Ezra Pound's collaboration on hysteria*. *Twentieth Century Literature* v. 34, n. 2, 1988, p. 136.

<sup>7</sup> *Pound assumes the function of a midwife or rather 'sage homme', a masculinization of the French sage-femme (midwife): "These are the Poems of Eliot / By the Uranian Muse begot, / A Man their mother was, / A Muse their Sire". The letter leaves no doubt as to the role Pound has chosen: he is only the midwife ("Ezra performed the caesarean operation") and not the impregnator of his friend. [...] Koestenbaum forgets that one of the major consequences of Pound's excisions was to make it much more of a London poem than it had been originally. Pound has not deleted the "femininity" of the poem: he has "framed" it, as it were, within a mythical discourse that is less "male" or "phallographic" than neutral*. RABATÉ, Jean-Michel. *The Ghosts of Modernity*. University Press of Florida, 1996, p. 198.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>9</sup> *Ce que depuis des décennies les différents courants de linguistique avaient appréhendé et souvent formalisé en termes de «forme» et de «structure» s'avérait inapte ou insuffisant au traitement des brouillons; il fallait donc faire un pas théorique important: considérer les brouillons non plus comme objets ou formes à décrire, mais comme traces de processus, comme inscription matérielle d'événements dont il fallait reconstruire la dynamique en temps réel*. GRÉSSILLON, Almuth.; LEBRAVE, Jean-Louis. *Linguistique et génétique des textes: un décalogue*. *Item*, 2009, [s.p.].

uma narrativa que o explique, partindo do ponto de vista das próprias concepções do “narrador” acerca do processo de composição. “Processo” aqui será o temo chave: o debate Koestenbaum/Rabaté não revela o processo de uma gênese tanto quanto representa a gênese de uma cisma. Rabaté será o tanto mais útil para o geneticista quando sua narrativa enfoca diretamente a ação de Pound sobre o poema

Eu prefiro enfatizar a natureza disjuntiva da colaboração de Eliot e Pound, e acrescentar que esses pontos cegos de sua mútua partenogênese produzem aquilo que eu, novamente, gostaria de chamar de fantasmas textuais. É verdade que Pound modificou drasticamente o original que lhe foi confiado. Reduziu-o pela metade, apagou a longa abertura que descrevia uma noite em Boston [...] suprimiu as hesitações, o tom autobiográfico, e algumas das paródias de gêneros clássicos; e, sendo assim, também alterou a textura, a tessitura polifônica do poema.<sup>10</sup>

A partir desse ponto de vista, está favorecida minha análise. Rabaté, agora, narra e qualifica as supressões efetuadas por Pound e Eliot. Também propõe a promissora noção de uma textualidade fantasmagórica, com a qual poderemos contar em nossa reserva conceitual. Ainda assim, não se pode deixar de notar que Rabaté ainda encara o processo de composição do ponto de vista do produto final, já que concebe essas supressões e cancelamentos de Pound partindo da autoridade do texto publicado, que rege e controla o conceito de supressão compartilhado por ambos os contentores. Em outras palavras: gostaríamos de assumir o manto de caça-fantasmas que Rabaté oferece, mas não nos interessa, ainda, uma visão do manuscrito constrita ao texto “final”, ou canônico, do poema. Adivinhar o que representam as supressões e a intervenção de Pound para o estabelecimento definitivo da grande obra marca o final de nosso percurso. Por ora, quero concentrar-me nos manuscritos e nas rasuras de Pound nesse momento “de risco”, caçando meus fantasmas no espaço/tempo dessa gênese fundada no processo eminentemente subtrativo que orienta a criatividade editorial poundiana. Meu palco é o manuscrito em seu momento de perigo. Minha intenção aqui, portanto, seria inquerir essa gramática dos riscos e rabiscos que a (cri)atividade editorial de Pound impôs aos rascunhos eliotianos. Investigar essa ação recombinante da intervenção de Pound no DNA do poema de Eliot. Isso implica tanto na aplicação dos métodos da “crítica genética” ao contexto de produção de *The Waste Land*, como também na caracterização da própria produção do poema como uma “gênese crítica”.

Quanto ao último particular: entendo a gênese de *The Waste Land* como um fenômeno condicionado pela severíssima revisão crítica empreendida por E. P. sobre os manuscritos que lhe foram confiados. Os elementos materiais dessa crítica se mostram pelas intervenções de Pound nos manuscritos: suas rasuras e comentários, seus grafemas de supressão textual. O que eu proponho, efetivamente, é um programa de retorno ao manuscrito, uma releitura do manuscrito do ponto de vista dos garranchos – e, sobretudo, dos garranchos de Pound. Trata-se, portanto, literalmente, de um retorno ao *risco*.

Antes de entrar propriamente no campo de minha análise, cumpre ainda um último desagravo aos seguidores contemporâneos de Koestenbaum. Não quero dizer aqui que os trabalhos mais recentes venham desconsiderando o recurso dos manuscritos. Manuscritos que, incidentalmente, já estão disponíveis há mais de quarenta anos – devidamente acompanhados por transcrições e notas – desde sua publicação, em edição fac-símile, por Valerie Eliot, viúva de T. S. E. Apenas que muito do debate contemporâneo parece querer relativizar o papel da

<sup>10</sup> *I would emphasize instead the disjunctive nature of Eliot and Pound's collaboration and stress that the blind spots in their joint parturition left what I again would like to call textual ghosts. It is true that Pound drastically modified the draft given to him. He reduced it by half, deleted the long opening describing a night out in Boston ("He Do the Police in Different Voices"), suppressed the hesitations, the autobiographical tone, and some of the pastiches of classical genres, and hence changed the polyphonic texture or tessitura of the poem. RABATÉ, Jean-Michel. Op. cit., p. 198.*

intervenção de Pound. Um exemplo parece bastante significativo, até mesmo por tratar-se de uma posição um tanto extrema. Refiro-me ao ensaio de Jennifer Sorensen Emery-Peck,<sup>11</sup> em que a autora revisita o manuscrito anotado, a fim de recuperar algumas contribuições de Vivien Eliot. Naturalmente que o estudo das contribuições de Vivien é de suma importância, mas há que se ponderar que suas intervenções, localizadas e parcas, dificilmente justificariam, por si próprias, uma releitura de *The Waste Land* que:

- i. reposicionasse Vivien como a força centrífuga do poema;
- ii. ou quisesse demonstrar que seu papel foi crucial ao ponto de merecer o valor de coautoria plena.

Emery-Peck sugere algo que não pode ser verificado no manuscrito, salvo que isolemos as breves secções em que Vivien faz os seus rabiscos, a fim de observar suas intervenções com uma lente de aumento das mais potentes. Ainda assim, não teremos muito mais para trabalhar do que uma confissão de incompreensão: “*Don’t see what you had in mind here*” [Não entendi o que você estava pensando aqui],<sup>12</sup> e alguns elogios na marginalia: “*wonderful*”; e “*splendid line here*” [respectivamente, “maravilhoso” e “verso esplêndido esse aqui”],<sup>13</sup> referindo-se ao “Ofeliano” verso final da secção: “*Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night*”.<sup>14</sup> O papel mais significativo de Vivien parece ter sido uma exortação para que Eliot adiasse o aviso de fechamento do Pub: “*Hurry Up please. It’s Time*” (“Quem sabe um pouco depois”, escreveu ela); seguido pela sugestão de cancelamento do verso “*You want me to keep him home, I suppose*” [Queres decerto segurar ele em casa] e substituição pelo muito mais incisivo “*What you get married for if you/don’t want children?*”<sup>16</sup> [casaram para que/se não querem ter filhos?].

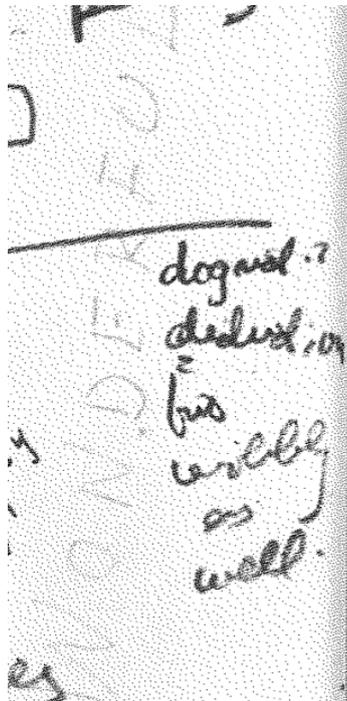


Figura 1: Wonderful. Detalhe do comentário de Vivien, sobrescrito pelas anotações críticas de Pound (*Dogmatic deduction but wobbly as well*). Fac-símile, p. 10.

Mas façamos, também, justiça para com Vivien.<sup>17</sup> Esse último verso foi extraído de um comentário da criada dos Eliot. Também foi Vivien que propôs a substituição do título do

<sup>11</sup> EMERY-PECK, Jennifer Sorensen. Tom and Vivien Eliot do narrative in different voices: mixing genres in *The Waste Land's* Pub. *Narrative*, v. 16, n. 3, 2008, p. 332.

<sup>12</sup> ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land: a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*. Orlando: Harcourt, 1971, p. 10-1.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.10-3.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.14-5.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.12-3.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 14-5.

<sup>17</sup> A edição fac-símile do manuscrito disponível na edição em forma de aplicativo para iOS de *The Waste Land*, acompanha nota que menciona um dos versos do manuscrito como removido a pedido de Vivien. O verso antecipa, talvez, o próximo T. S. E.: o Eliot de *Hollow Men*: “*The ivory men make company between us*”. Eliot teria restaurado de memória o verso para uma *fair copy*, feita para um leilão em benefício da Biblioteca de Londres, nos anos 1960.

poema: do (hoje em dia) obscuramente dickensiano “*He do the police in different voices*” para o sonoro, sucinto, evocativo e perfeitamente adequado *The Waste Land*. Essas duas intervenções apenas recomendam a benéfica e produtiva participação da primeira Sra. Eliot no rasuramento do poema do marido. Tal participação não deixa de ser reconhecida pela segunda Sra. Eliot, no rodapé da página de sua edição fac-símile, onde Valerie escreve: “No verso dessa folha, Vivien Eliot escreveu, a lápis, para seu marido: ‘faça algumas dessas alterações – ou nenhuma se preferires. Retorna-me essa cópia & deixe ela comigo’”<sup>18</sup>.

Nada mais distante da imagem propagada de Vivien (histórica, problemática, irascível) do que a ternura modesta e algo fascinada de suas sugestões. A suavidade transparece na quase invisibilidade do traço (fig. 1). Por outro lado, nada mais oposto a esse diáfano e reverente traço de Vivien do que o *modus “rasurandi”* intenso das intervenções de Ezra Pound. O contraste entre ambos pode ser verificado no fac-símile, ao comparar-se, nas páginas que discutimos, o contraste (fig. 2) entre a leveza e a economia dos traços de Vivien com os comentários ácidos e cancelamentos autorativos, alterativos e autoritários: o risco implacável e sumário de E. P. A rasura de Pound parece querer sobrepor-se não somente às intervenções de Vivien, como também ao próprio texto autoral de Eliot. Pound não aceita discussão, a certeza de sua rasura frequentemente anula o texto datilografado de Eliot ao ponto de se recomendar também o dificultoso trabalho de transcrição implicado na recuperação de alguns textos que o jovem Ezra parece ter cancelado com algum excesso de certeza, com alguma inacreditável vontade de apagamento e destruição (fig. 2).

<sup>18</sup> On the verso of this leaf, Vivien Eliot has written in pencil to her husband: ‘Make any of this alterations – or none if you prefer. Send me back this copy & let me have it. ELIOT, Thomas Stearns. Op. cit., p. 15.

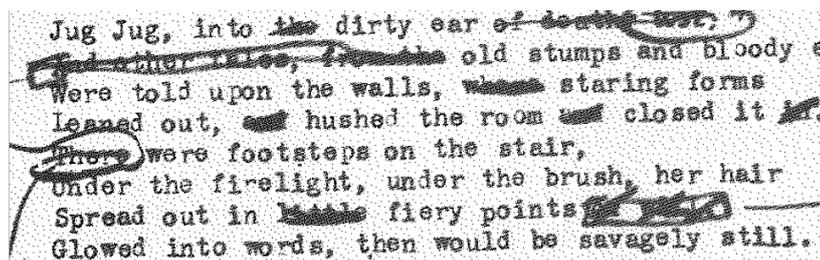


Figura 2: Points of will. Perceba-se a veemência da rasura de Pound cancelando o texto de Eliot. Salvo o onomatopeico Jug-Jug, todo esse trecho acabou excluído da versão canônica do poema. Fac-símile p. 10

Pound tampouco perdoa Eliot quando flagra o amigo em alguma regressão ou concessão à métrica tradicional. “*Too Penty*” (fig. 3), reclama Pound. Traduza-se: pentamétrico em demasia, pentâmetro demais. A censura de Pound não admite resposta e evoca um programa de modernização. Seus garranchos nos dizem que estes versos não estão “modernos” o bastante, que Eliot, afinal, precisa de ajuda para modernizar-se; precisa limar adjetivos, abraçar irregularidades, e cancelar excessos. Daí a gênese crítica: Pound se posiciona dentro do manuscrito, julga e sentencia por meio de suas intervenções. É o seu traço e a sua marginália que vão impor limites ao poema, é seu traço que diz “isto está bem”, “isso tem que melhorar” e (mais frequentemente) “isso tem que sair”. Caso raro de crítica performática e *in loco*, caso raríssimo em que a crítica engendra a estrutura do poema, constrói o objeto que critica. Gerando por meio da supressão, Pound ensaia desenhar com a borracha ao invés do grafite. Mais precisamente, Pound aborda o manuscrito de Eliot como um escultor aborda um bloco de pedra-sabão. Nas mãos de Pound, a caneta vira um cinzel, um instrumento de supressão da pedra, processo

subtrativo por meio do qual a escultura vai brotando da rocha, vai tomando forma a partir do cancelamento da matéria bruta que lhe ocultava. Vivien deu-lhe o nome, mas foi Pound quem esculpiu o monumento.

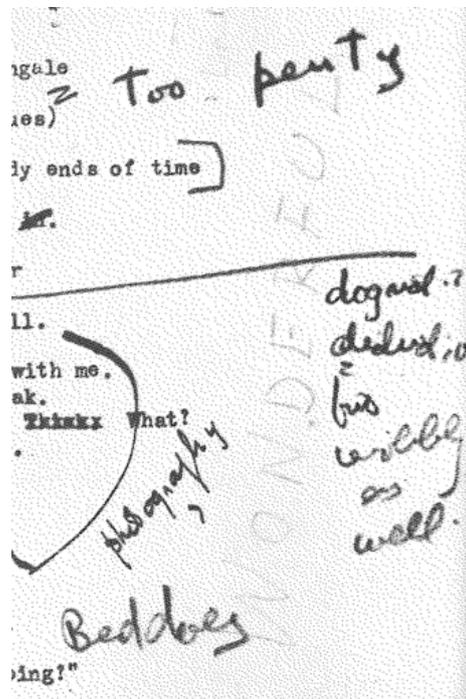


Figura 3: Too Pentyl. Note-se o comentário de Vivien “Wonderful”, em segundo plano. Fac-símile, p. 10.

É por meio das rasuras e reescrituras que o geneticista reconstrói as etapas sucessivas da elaboração textual. Os processos não estão, portanto, diretamente acessíveis; são, outrossim, o resultado de uma reconstrução que se torna possível pelos indícios contidos no espaço gráfico do manuscrito.<sup>19</sup>

Aventuremo-nos, pois, no espaço gráfico dessa *Ur-Waste Land* que nos representa o fac-símile; o resultado do confronto entre o texto de Eliot e a rasura de Pound. Metodologicamente, o modo mais adequado seria comparar os grafismos de Pound com sua sucinta e críptica marginália. Se prestarmos a máxima atenção aos traços de Pound, veremos certos padrões de cancelamento:

- iii. abundantes linhas horizontais que anulam certas passagens;
- iv. colchetes ou parênteses que parecem colocar o texto em suspeição;
- v. padrões serrilhados que frequentemente apontam para ressurgências do padrão iâmbico; e
- vi. elipses e padrões circulares, como campos de força isolando certas passagens.

Cada uma dessas categorias se prestaria ao mapeamento da intervenção de Pound. Mas o que, acima de tudo, se destaca, é uma discreta anomalia (fig. 4), encontrada na p. 62 do manuscrito.

<sup>19</sup> C'est à travers les ratures et réécritures que le généticien reconstruit les étapes successives de l'élaboration textuelle. Le processus n'est donc pas accessible directement, mais résulte d'une reconstruction rendue possible par les indices contenus dans l'espace graphique du manuscrit. GRÉSILLON, Almuth. La critique génétique, aujourd'hui et demain, *Item*, 2006, [s.p.].

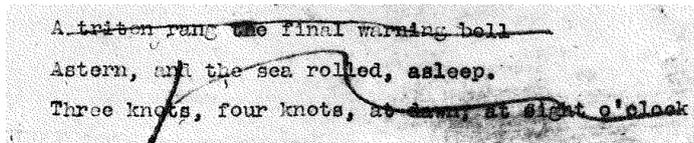


Figura 4: and the see rolled. Detalhe do manuscrito. Note-se o padrão ondular, que parece emergir das dobras marinhas que o verso evoca. Fac-símile, p. 62.

O padrão gráfico aqui é bastante singular, e não o encontraremos em nenhuma outra parte do manuscrito. Não se inclui em nenhuma das categorias que percebemos acima, e tampouco parece gerar uma categoria própria, muito embora quase se repita no verso seguinte (fig. 5), ainda que de maneira menos significativa.

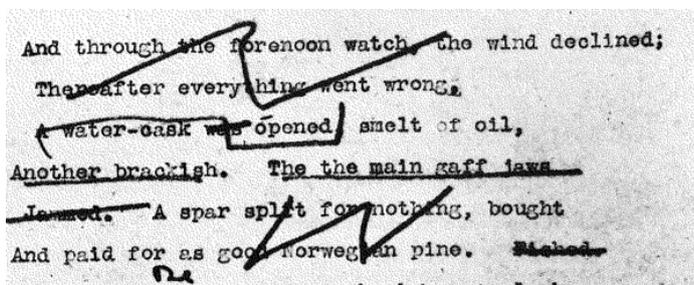


Figura 5: The wind declined. O padrão ondular quase se repete, mas de forma mais constrita. Parece perder a sinuosidade, e converter-se nos mais retilíneos, até chegar naquele característico padrão serrilhado, o “W” sobre “split for nothing” e “good Norwegian”. Fac-símile, p. 64.

Por que menos significativa? Antes de mais nada, porque possivelmente motivado por um reflexo sugerido pelo gesto inicial, hipótese que se torna mais plausível devido à segunda ondulação ocorrer imediatamente após o primeiro fenômeno; enquanto os padrões **i – ii – iii – iv** parecem ocorrer em diversos pontos do manuscrito. Ademais, para além do caráter híbrido, secundário e menos sinuoso do gesto subsequente, a ondulação anterior (fig. 4) se investe de maior importância e se estabelece como legítima singularidade em função do curioso enlace semântico da rasura de Pound com o texto de Eliot. Se examinarmos o grafema atentamente, percebemos que a linha inicia a partir de uma rasura vertical que cancela as palavras *knots* e *and*. É a partir daí que a forma ondulada, inadvertidamente, descreve um padrão que se mescla, mais do que se sobrepõe, ao dístico original de Eliot: “*Astern, and the Sea Rolled asleep./Three knots, four knots, at dawn at eight o'clock*”.<sup>20</sup> A onda-garrancho de Pound emerge como um comentário gráfico à paisagem marinha que Eliot descrevia. A onda chegava ao ápice, em analogia perfeita, durante “*the sea rolled*”, para colapsar, “*at dawn; at eight o'clock*”.

<sup>20</sup> ELIOT, Thomas Stearns. Op. cit., p. 62-3.

Essa rasura, quase um ideograma, revela a natureza da abordagem de Pound no tocante à edição do poema. Por um lado porque assinala uma intromissão gráfica no sentido da leitura dos versos. Não se trata aqui da execução sumária implicada pelos riscos horizontais (i) típicos de Pound, que cancelavam versos inteiros, ou parte deles. No caso, a rasura de Pound cancela enquanto (re)significa: o gesto do apagamento representa a figura daquilo que ele

apaga. E por outro lado, o sentido da linha parece recombinar os versos que cancela, descrevendo uma parábola que sugere um sentido diferente de leitura. O evento perturba o estatuto da versificação de Eliot, botando o verso de cabeça para baixo, invertendo e anulando a convenção do sentido de leitura. Pound rejeita e propõe, ao mesmo tempo: eis uma das chaves para o seu processo de gênese subtrativa. O que se revela, então, dessa singularidade aleatória e inadvertida? A natureza do critério e das presunções críticas que orientam essa operação maiêutica de Pound. Consideremos a seguinte passagem, de Raphael Ingelbien:

A estética imagista coibia o uso de palavras por razões meramente métricas, exortando o poeta a compor na sequência da frase musical, ao invés de compor na sequência do metrônomo. Pound, tipicamente, traduzia esse princípio de um modo mais agressivo: ‘não retalhes o material em iâmbos diferentes’. Assumir como modelo os ideogramas da poesia japonesa foi um modo de escrever poesia sem recorrer aos padrões métricos tradicionais, enfatizando a qualidade visual da imagem.<sup>21</sup>

Imagismo e Vorticism foram as duas agremiações vanguardistas das quais Pound participou. Aspectos desses programas de renovação poética informariam, entretanto, toda a poesia subsequente de Pound, principalmente nos *Cantos*, cuja primeira leva seria publicada alguns anos após *The Waste Land (A Draft of XVI Cantos, 1924-1925)*. As pressuposições métricas do Imagismo sugerem uma ruptura com a linha histórica do verso inglês, favorecendo, nos termos de Pound, a *fanopéia*: construção imagética do verso a partir do estímulo retiniano, apelando para o extrato visual do poema. A dimensão imagista se assoma ao vórtice implicado pela quebra do sentido linear do poema, obtido pela supressão das conexões lógicas entre os versos. Cortes abruptos e justaposição de componentes imagéticos que, em sua tensão, resultam numa imagem poética autônoma. Todos esses aspectos apontavam para a noção e dimensão ideográfica que Pound apreendeu a partir do contato com as escritas chinesa e japonesa, mediado por Ernest Fenollosa. O princípio do ideograma – igualmente influente nos contemporâneos experimentos de Sergei Eisenstein, que logo resultariam na teoria construtivista da montagem cinematográfica – já era premente nos primeiros *Cantos* de Pound, e foi indubitavelmente, uma das estratégias concebidas para o programa de aperfeiçoamento e “modernização” de *The Waste Land*. No grafo gesto ondulado de Pound podemos enxergar um ícone casual, que representa, inadvertidamente, esse processo. Pound manifesta no paradigma ideográfico uma lógica de exclusão que lhe permitiu dispor com precisão os fotogramas poéticos de Eliot sobre sua mesa de montagem vorticista, e cortar cenas e sequências que não estavam de acordo com sua concepção de uma linguagem poética efetivamente moderna. Pound (via Fenollosa) introduz o ideograma “na circulação sanguínea da poesia contemporânea, prolongando e radicalizando uma revolução iniciada com o Imagismo (na língua inglesa)”. As palavras são de Haroldo de Campos, e o concretista admite ainda que “[...] a introdução em poesia do método ideográfico de compor, preconizado por E. P.” acabaria por influenciá-lo não apenas a estrutura de seus próprios cantos, como também haveria de ter “[...] profundas repercussões na obra de outros escritores, entre os quais o Eliot de *The Waste Land*, de 1922 [...]”.<sup>22</sup> Esta influência deu-se por meio do reconstrutivismo subtrativo da revisão de Pound, assim como da assimilação dessa abordagem por parte de T. S. E, a partir da secção final do poema, que na versão canônica seria intitulada “*What the thunder says*”. Desse ponto em diante (p. 70 do fac-símile), as intervenções de Pound não são encontradas, porque já

<sup>21</sup> *Imagist aesthetics forbade the use of words for mainly metrical reasons, and told the poet to ‘compose in sequence of the musical phrase, not in the sequence of the metronome’. Pound’s typically more aggressive translation of the precept was ‘don’t chop your stuff into separate iambs’. Taking the ideograms of Japanese poetry as a model was one way of writing outside any recognisable metrical patterns and of emphasizing the visuality of the ‘image’* INGELBIEN, Raphael. Op. cit., p. 288.

<sup>22</sup> CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, Haroldo de. Ideograma: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: EdUSP, 1977, p. 14.

internalizadas pelo pupilo. Eliot já compreendera as regras de modernização que Pound lhe ditara, por meio desse violento e intensivo processo de rasuramento que custou a extirpação de mais da metade do poema. Podemos imaginar o alívio de Eliot, quando recebe o último manuscrito submetido a Pound absolutamente intocado, senão por um comentário na margem superior (fig. 6) que dizia simplesmente: “OK. Eu acho que está OK daqui por diante”.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> ELIOT, Thomas Stearns. Op. cit., p. 70-1.

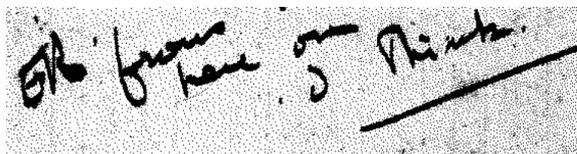


Figura 6: OK from here on, I think.

Poucos comentadores tiveram tanto sucesso ao descrever concisamente o processo de intervenção de Pound sobre *The Waste Land* quanto Richard Ellman. “O trabalho crítico de Pound sobre *The Waste Land*, não teve um caráter semântico [...]” – declarou o biógrafo de Yeats e Joyce. “Ele se concentrou, ao invés, em interferir sobre a adequação estilística e a novidade do poema”.<sup>24</sup> Esse processo de adequação estilística aos cânones do modernismo está particularmente demarcado em certas objeções gráficas aos momentos em que, como vislumbramos, Pound qualificava como “*too penty*” (ver fig. 2), ou seja, como “penta-métricos” em demasia. A reclamação aparece em outros comentários marginais de Pound: “*Too tum-pum at a stretch*”; “*Too/loose*”; “*rhyme drags it/out to/diffuseness*”;<sup>26</sup> e, especificando a origem da cisma, “*trick of Pope, etc/not to let/couplet diffuse'em*”.<sup>27</sup> A crítica de Pound se refere aqui, também à opção de Eliot pelo expediente “augustano”; aos *heroic couplets*, os dísticos rimados favorecidos pelos neoclássicos ingleses como Pope e Dryden. Eliot, de fato, escrevera no período de composição de *The Waste Land* um ensaio sobre Dryden, e provavelmente buscava alinhar-se aos princípios dos augustanos em oposição à tradição romântica. Nesse particular, Pound não censurava tanto essa opção de Eliot pelo neoclassicismo: o ataque seria mais voltado para a péssima opinião do *miglior fabbro* quanto a emulações dos modelos tradicionais que se mostrassem incapazes de superar os originais. Incapazes de renovar-lhes e reviver-lhes, incapazes, em suma, de “fazer-lhes-como-novos”<sup>28</sup> ao invés de meramente fazer-lhes de novo. Esse critério está, novamente, evidenciado pela marginália: “*verse not interesting/ enough as verse to warrant/so much of it*”<sup>29</sup> – marginália que também reclama da injustificável emulação, da parte de Eliot, dos maneirismos dos neoclássicos: “*inversions/ not warranted/by any real/ exigency of/ meter*”.<sup>30</sup>

<sup>24</sup> Pound's criticism of *The Waste Land* was not of its meaning [...] He dealt instead with its stylistic adequacy and freshness. ELLMAN, Richard. *The First Waste Land*. In: LITZ, Arthur Walton. *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*. Princeton: Princeton UP, 1973, [s.p.].

<sup>25</sup> ELIOT, Thomas Stearns. Op. cit., p. 10.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>28</sup> O moto de Pound: “MAKE-IT-NEW”.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 44.

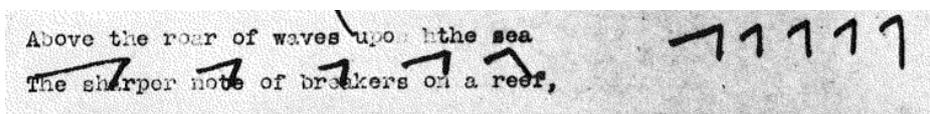
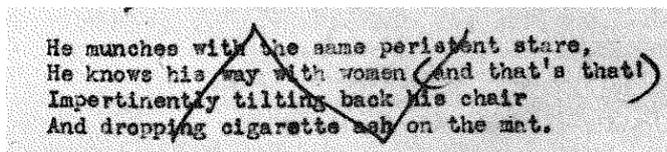
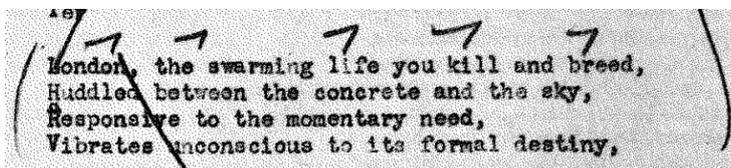


Figura 7: Contra o pentâmetro iâmbico. Fac-símile, p. 42; 44; 66.

A questão específica do pentâmetro iâmbico, por outro lado, está designada pelo elemento (ii) de nossa legenda das rasuras de Ezra Pound. Podemos inferir pelo tríptico exibido pela figura 7, particularmente na sequência de cinco sinais que representam a assinatura sonora do execrado pentâmetro, e a assinatura grafológica do protesto de Pound contra o requintamento de formas métricas tradicionais. O grafema aparece, primeiramente (fig. 7-1), encabeçando o verso “London, the swarming life you kill and breed”,<sup>31</sup> mas querendo o cancelamento de toda a sequência. Logo em seguida (fig. 7-2), percebemos uma provável ressurgência do padrão no sinal de cancelamento da quadra intermediária. Incidentalmente, essas operações estão enfocando justamente o que se transformaria no episódio da datilógrafa: a segunda metade do que se tornaria *The Fire Sermon*, seção III da versão canônica. A datilografia, em si, assume aqui certa importância: Eliot e Pound eram afeitos à composição poética pela via direta da máquina de escrever, daí porque tão poucos manuscritos efetivamente escritos pela mão de Eliot sobreviveram. Pound, entusiasta da tipografia, não hesitou em fazer diversas sugestões com relação aos espaçamentos do poema, e o próprio Eliot não deixava de expressar preocupação com impressores descuidados que porventura alterassem os espaços e tabulações que eram tão importantes para o sentido da obra.<sup>32</sup>

No último componente do tríptico (Fig. 7-3), observamos Pound repetir o sinal da presença indesejável do pentâmetro iâmbico, entre os versos “Above the roar of waves upon the sea/ the sharper note of breakers on a reef”.<sup>33</sup> Percebe-se aqui a recorrência do tema marinho, de todo o modo dominante nessa seção do manuscrito que corresponderá ao episódio de Phlebas, o marinheiro fenício, presente em *Death by Water*, seção IV da versão canônica. Neste ponto, contudo, percebemos uma repetição do índice na margem direita, que se manifesta em sua inconfundível estrutura de cinco linhas triangulares em sequência. Ou, de outra maneira, o que provavelmente nós estamos contemplando aqui consistiria na indexação de um elemento da gramática grafológica que Pound nos sugere.

A revisão desse setor do manuscrito tem o efeito de colocar em dúvida algumas assertivas de Hugh Kenner, de outro modo bastante plausível. Segundo Kenner:

[...] não foi nenhum descrédito para *The Waste Land* quando descobrimos que o poema não lutava, desde o início, para tornar-se o poema que acabou se tornando: que não foi concebido, conforme o temos, na ocasião em que foi escrito, mas, antes, reconcebido a partir do naufrágio de uma concepção diferente. [...] Em Paris, Eliot e Pound trabalharam no poema página por página, gradualmente, nem tanto na intenção reter uma estrutura quanto de recuperar os versos autênticos e resgatar passagens daqueles versos mais esquemáticos ou artificiais.<sup>34</sup>

A rigor, essa passagem de Kenner só é problemática se interpretarmos que o desinteresse dos poetas em salvaguardar uma estrutura original no rascunho possa implicar que a operação de Pound, limitada à edição estilística, não teria uma função estrutural no poema. Ora, o exame genético do manuscrito sugere exatamente o oposto: que os cancelamentos e as subtrações de Pound agiram justamente no âmbito de resgatar uma estrutura latente no poema. Essa estrutura, entretanto, vinha tão imersa no manuscrito quanto uma estátua pode estar imersa na rocha, aguardando cinzel e escultor. Trata-se, todavia, de um esforço de estruturação, a despeito das reminiscências que o próprio Eliot evocava em entrevista à *Paris Review*, em uma época em que o próprio manuscrito era tido como perdido: “Eu creio que o manuscrito fosse tão desestruturado (*structureless*) quanto o poema, apenas que desestruturado de um

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>32</sup> ELIOT, Thomas Stearns. *The Annotated Waste Land with Eliot's contemporary prose*. RAINY, Lawrence. (Ed.) 2. ed. New Haven: Yale U.P., 2005. p. 45-54.

<sup>33</sup> *Idem*, 1971, p. 66.

<sup>34</sup> [...] it does not discredit to *The Waste Land* to learn that it was not striving from the first to become the poem it became: that it was not conceived as we have it before it was written, but reconceived from the wreckage of a different conception. [...] In Paris he [Eliot] and Pound had worked on the poem page by page, piecemeal, **not trying to salvage a structure** [negrito meu] but to reclaim the authentic lines and passages from the contrived. KENNER, Hugh. *The Urban Apocalypse* In: LITZ, Arthur Walton. *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*. Princeton: Princeton UP, 1973, [s.p.]

modo mais fútil na versão longa”<sup>35</sup>. Note-se que essa última consideração de Eliot se baseia, afinal, em uma análise do manuscrito do ponto de vista do produto pronto, o que nos remete à impossibilidade, divisada por Grésillon, de se reconstruir a irradiação do texto-rascunho a partir da presença do texto pronto. Ilusão, sem dúvida, já que a memória da escritura apagada pode irradiar o texto apenas à medida que o texto se faça presente por meio do próprio ato de ser decifrado.<sup>36</sup> Eliot tinha boa memória, mas não dispunha da presença do texto primeiro, do texto irradiante, na ocasião dessa entrevista. Tampouco se dispôs a invocar o texto para decifrá-lo.

O argumento mais premente para se qualificar o rasuramento crítico de Pound como uma operação estruturante – um processo de estruturação, ainda que pela via da subtração e das exclusões – pode ser derivado de uma análise dos posteriores quartetos eliotianos, proposta por Lois Martz:

[...] já era evidente em 1936 que *Burnt Norton* [um dos quartetos] adaptava a estrutura de cinco partes de *The Waste Land*, porque aquela estrutura era remetida pelo uso, no quarteto, de uma lírica breve como parte IV. [...] sem a intervenção editorial de Pound não teríamos a breve lírica de Phlebas, o marinheiro fenício, aparecendo sozinha como a parte IV de *The Waste Land*, e assim, não teríamos tampouco as líricas que constituem as secções IV de cada um dos Quarto Quartetos – movimentos curtos que estabelecem uma analogia para com os últimos quartetos de Beethoven. De fato, poderíamos muito bem ter perdido o Phlebas, não houvesse a intervenção de Pound. Eliot, já contrariado pela navalha poundiana ter-lhe cortado os oitenta e dois versos que precedem à lírica de Phlebas no manuscrito, escreveu para Pound: ‘Quem sabe é melhor omitir também o Phlebas???’ Pound respondeu horrorizado: Eliot parecia não ter compreendido o princípio central da operação do poema. ‘Eu REALMENTE aconselho a manutenção de Phlebas’, replicou Pound. ‘De fato, eu muito mais do que aconselho. Phlebas é uma parte integral do poema; o baralho de tarô [na primeira secção do texto] já o anunciava: o marinheiro fenício afogado, ele é ABSolutamente necessário. Deixa ele estar.’ [...] A lírica de Phlebas atua como um momento de repouso, um momento nodal, amarrando os laços do poema, como Pound explicou.<sup>37</sup>

A questão da permanência de Phlebas no poema, efetivamente devida a Pound, é um dos eventos cruciais no processo pelo qual o poema ganha sua estrutura. Os verbos aqui são esses: adquirir, ganhar, obter uma estrutura pela via da subtração. A carta de Pound, que Martz acaba citando, é um dos itens chave do dossiê genético de *The Waste Land*. O processo pode ser aqui reconstruído com relativa facilidade, a partir de nosso acesso ao fac-símile. Ocorreu que Pound de fato exerceu sua operação de execução sumária da versificação defasada de Eliot. Não é de se espantar, portanto, que Eliot tenha reagido com perplexidade diante da deleção de mais da metade do que ele mesmo havia escrito em seu episódio marinho. Ocorre que neste ponto, o conflito implícito entre o poeta que escreve e o poeta que apaga parece resultar em uma disputa de poder. O que se disputava não era tanto a autoria

<sup>35</sup> ELIOT, Thomas Stearns. T. S. Eliot, the art of poetry. *The Paris Review*, n. 21, 1959 [s.p.]. Entrevista concedida a Donald Hall.

<sup>36</sup> *Illusion, sans doute [...] La mémoire de l'écriture effacée ne peut irradier le texte que si elle est rendue présente par l'acte du déchiffrement.* GRÉSILLON, Almuth. *Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier*, Item, 2006, p. 6.

<sup>37</sup> [...] it was evident, even in 1936, that 'Burnt Norton' was adapting the five-part structure of *The Waste Land*, for that structure was signaled by the use of a short lyric as part IV of the sequence. [...] without Pound's editorial intervention, we would not have the short lyric, 'Phlebas the Phoenician', appearing by itself as part IV of *The Waste Land*, and thus, presumably, we would not have the short lyrics constituting the fourth sections of all the Four Quartets – the short movement that helps to create analogies with Beethoven's late quartets. Indeed we might not have the Phlebas lyric at all, without Pound's advice, for Eliot, upset by Pound's slashing away at the eighty-two lines preceding this lyric in the manuscript, wrote to Pound, 'Perhaps better omit Phlebas also???' Pound was horrified: Eliot seemed not to understand the central principle of the poem's operation. 'I DO advise keeping Phlebas,' Pound replied. 'In fact I more'n advise. Phlebas is an integral part of the poem; the card pack introduces him, the drowned phoen. sailor, and he is needed ABSolutely where he is. Must stay in.' [...] The lyric of Phlebas acts as such a moment of repose, a nodal moment, tying together the strands of the poem, as Pound explained MARTZ, Louis Lohr. *Origins of Form in Four Quartets*. In: LOBB, Edward. [Ed.] *Words in Time: New Essays on Eliot's Four Quartets*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, p. 190.

do poema – como pensavam alguns críticos – quanto autoridade sobre o poema. Era curioso o contexto dessa disputa: o próprio Eliot qualificaria posteriormente a atividade de Pound de maneira bastante positiva: “Ele era um crítico maravilhoso, porque não queria tornar ninguém uma imitação dele mesmo. Ele tentava entender o que alguém estava tentando fazer”.<sup>38</sup> O resultado do poema parece corroborar a opinião de Eliot, mas no que examinamos o fac-símile, nossa impressão é a ocorrência de uma clara tentativa de interferência no código genético do poema. Pound recombina o poema de Eliot para aproximá-lo de um poema imagista, vorticista e ideográfico. Em suma, “poundiano”.

<sup>38</sup> He [Pound] was a marvelous critic because he didn't try to turn you into an imitation of himself. He tried to see what you were trying to do. ELIOT, Thomas Stearns. Op. cit., 1959, [s.p.].

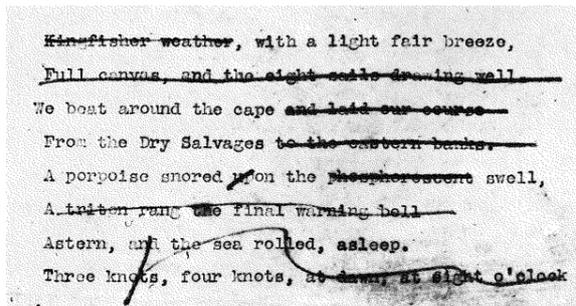


Figura 8: From the Dry Salvages. Pound recompõe o verso de Eliot. Fac-símile, p. 62.

Consideremos novamente o setor do manuscrito onde aparece a “onda” grafológica (fig. 4) de Pound. Mas abandonemos o detalhe da ondulação e concentremos nossa atenção na “estrofe” como um todo (fig. 8). A configuração das rasuras, tal como disposta no fac-símile, é típica das demais intervenções de Pound sobre a secção que já vinha, no manuscrito, denominada *Death by Water* [Morte por Água] (p. 63-9, na edição fac-símile). O resultado das deleções de Pound se mostra quase sempre parcial, no sentido de que ele não cancelava os versos inteiros. Na verdade, o processo aqui pode ser descrito como uma sutil tentativa de golpe de estado na esfera do manuscrito: Pound procurava tomar conta do poema por meio da erradicação dos elementos que ele mesmo considerava alheios a um critério de modernização que vinha paulatinamente se tornando uma estratégia de usurpação do texto de Eliot, operada por meio de uma eliminação de redundâncias, de explicações e nexos semânticos. Houvesse Eliot aceitado as revisões e cancelamentos de Pound (ver fig. 8) na versão final, obteríamos um texto que poderia ser facilmente confundido com algumas das traduções dos poetas chineses de Pound:

*with a light fair breeze*    com uma boa e branda brisa  
*We boat around the cape*    velejamos em torno do cabo

*From the Dry Salvages*    dos Dry Salvages  
*A porpoise snored (upon) the swell*    um marsuino grunhia na ressaca

Pound inaugura aqui um mecanismo infalível de construção de poemas modernistas e uma estratégia de reedição criativa do material alheio que haveria de se tornar uma das forças motrizes de seus *cantares*. Uma radicalização desses procedimentos nos conduzirá, por exemplo, aos *cut-ups* e *assemblages* de Borroughs. Poderíamos repetir agora o feito, limando, cancelando e reposicionando alguns trechos de qualquer poeta da tradição. Ao bem da verdade, isso já havia sido feito por Eliot, mas de maneira muito diversa, por meio da paráfrase, com intenções

satíricas. A abordagem de Pound, contudo, se apresentava como uma correção intrusiva dos versos de Eliot. A paciência de Eliot com o laborioso parteiro de seu poema parece ter-se esgotado nesse ponto. A participação de Pound termina aqui, talvez vexado que ele estivesse pela proposição de T. S. E. com relação a *Death by Water*. “Mas Ezra’ – teria dito Eliot – “não seria o caso então de suprimir toda essa parte?”. A proposição era infatível – Phlebas, admitia Pound, fora anunciado logo na primeira secção, no episódio de madame Sosostris. Impossível deletá-lo. A solução do impasse foi o saldo definitivo da colaboração desses poetas, resultando na manutenção do único e diminuto texto que sobrevivera incólume ao rasuramento de Pound:

*Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,  
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell  
And the profit and loss.*

*A current under sea  
Picked his bones in whispers. As he rose and fell  
He passes the stages of his age and youth  
Entering the whirlpool.*

*Gentile or Jew  
O you who turn the wheel and look windward,  
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.*<sup>39</sup>

<sup>39</sup> ELIOT, Thomas Stearns. Op. cit., 2005, p. 66-7.

Repetindo o texto, na tradução de Ivan Junqueira:

Flebas o Fenício, morto há quinze dias,  
Esqueceu o grito das gaivotas, e o marulho das vagas  
E os lucros e prejuízos.

Uma corrente submarina  
Roeu-lhe os ossos em surdina. Enquanto subia e descia  
Ele evocava as cenas de sua maturidade e juventude  
Até que o torvelinho sucumbiu.

Gentio ou Judeu  
Ó tu que o leme giras e avistas onde o vento se origina,  
Considera Flebas, que foi um dia alto e belo como tu.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> ELIOT, Thomas Stearns. *Obra Completa, Vol. I: Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004, p. 158.

Isso é tudo o que restou dos quase cem versos originalmente compostos para a parte IV. É, proporcionalmente, a secção em que a navalha de Pound foi mais atuante. Por outro lado, marca, também, o momento em que Eliot retoma as rédeas do seu poema, ao rejeitar à falsa distinção dos cancelamentos parciais de E. P. A próxima aparição de Phlebas anunciava que Eliot, finalmente, retomava o leme e o timão de seu poema:

*The boat responded  
Gaily, to the hand expert with sail and oar  
The sea was calm, your heart would have responded  
Gaily, when invited, beating obedient  
To controlling hands.*<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Idem, 2005, p. 70.

Novamente, “re-citamos” o trecho conforme a tradução da versão canônica, por Ivan Junqueira:

O barco respondeu  
Alegre à mão afeita à vela e ao remo  
O mar estava calmo, teu coração teria respondido  
Alegre, pulsando obediente ao rogo  
De mãos dominadoras.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Idem, 2004, p. 165.

Por meio dessa subtração, o poema adquire uma estrutura. A dissimetria da minúscula parte IV define o poema e se projeta como o centro gravitacional da obra publicada. Isso se demonstra na fixação dessa estrutura, maneiristicamente repetida nos posteriores *Four Quartets* de Eliot, conforme indicado pela passagem de Martz que contemplamos há pouco. Os trechos cancelados por Pound tampouco seriam esquecidos: um dos quartetos de Eliot foi justamente batizado como *Dry Salvages*, conforme o trecho transcrito acima.

No tocante ao time Pound-Eliot, foi essa, entretanto, a última partida da célebre agremiação. No futuro, apenas os veríamos relacionarem-se em discussões e em polêmicas, cada qual absorvido em seu reacionarismo particular. Eliot converteu-se ao anglo catolicismo, à monarquia e ao classicismo. Pound caiu em todas as suas próprias armadilhas políticas. Estava encerrada uma das mais espantosas e influentes colaborações literárias da tradição ocidental. *The Waste Land*, contudo, permanece secundada por seu rascunho, que hoje paira junto dela como uma sombra: a sombria testemunha de que uma Cesária operação pariu o poema do século XX.

## Referências

- BADENHAUSEN, Richard. *T.S. Eliot and the art of collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Oxford: Oxford U.P., 1973.
- CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EdUSP, 1977.
- ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land: a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*. Orlando: Harcourt, 1971.
- ELIOT, Thomas Stearns. *The Annotated Waste Land with Eliot's contemporary prose*. RAINEY, Lawrence. (Ed.) 2. ed. New Haven: Yale U.P., 2005.
- ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land*. Touchpress/Faber, 2011. Aplicativo, iPad/iOS. Disponível em: <<http://www.touchpress.com/titles/thewasteland/>>. Acesso em: 28 fev. 2013.
- ELIOT, Thomas Stearns. T. S. Eliot, the art of poetry. *The Paris Review*, n. 21, 1959 [s.p.]. Entrevista concedida a Donald Hall.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Obra Completa, Vol. 1: Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- ELLMAN, Richard. The First Waste Land. In: LITZ, Arthur Walton. *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*. Princeton: Princeton UP, 1973. Fragmento disponível em: <[http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a\\_f/eliot/composition.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/eliot/composition.htm)>. Acesso em: 28 fev. 2013.

- EMERY-PECK, Jennifer Sorensen. Tom and Vivien Eliot do narrative in different voices: mixing genres in *The Waste Land's* Pub. *Narrative*, v. 16, n. 3, 2008.
- GRÉSILLON, Almuth.; LEBRAVE, Jean-Louis. Linguistique et génétique des textes: un décalogue. *Item*, 2009, [s.p.] Disponível em <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=384099>>. Acesso em: 28 fev. 2013.
- GRÉSILLON, Almuth. La critique génétique, aujourd'hui et demain, *Item*, 2006. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>>. Acesso em: 28 fev. 2013.
- GRÉSILLON, Almuth. Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradiier, *Item*, p. 6, 2006. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13973>>. Acesso em: 28 fev. 2013.
- INGELBIEN, Raphael. Metres and the Pound: Taking the Measure of British Modernism. *European Review*. v. 19, n. 02, 2011, p. 285-297.
- KENNER, Hugh. The Urban Apocalypse. In: LITZ, Arthur Walton. *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*. Princeton: Princeton UP, 1973. Fragmento disponível em: <[http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a\\_f/eliot/composition.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/eliot/composition.htm)>. Acesso em: 28 fev. 2013.
- KOESTENBAUM, Wayne. The Waste Land: T. S. Eliot's and Ezra Pound's collaboration on hysteria. *Twentieth Century Literature*. v. 34, n. 2, 1988, p. 113-139.
- MARTZ, Louis Lohr. Origins of Form in Four Quartets. In: LOBB, Edward [Ed.] *Words in Time: New Essays on Eliot's Four Quartets*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. p. 189-201.
- POUND, Ezra. Sagge Homme. In: COX, Brian.; HINCHLIFFE, Arnold. *T. S. Eliot – The Wasteland*. (Ed.) Londres: Macmillan Press, 1968.
- RABATÉ, Jean-Michel. *The Ghosts of Modernity*. University Press of Florida, 1996.