

CÂMARAS DO M-AR – LITERATURA E LEITURA EM MALLARMÉ E T. S. ELIOT

João Nilson P. de Alencar*

Resumo

A operação deste texto toma a crise instaurada/ora do Surrealismo como um apontamento possível para uma primeira abordagem da literatura. Dentro de um processo de deslocamento de sentido – ou ainda de atribuição errônea – pode-se ler não só a crise da representação instaurada pelos séculos XIX e XX, bem como a aposta em um texto que se configura, na derrisão de seu destino, ruína. A ruína da perda aurática do objeto de arte, que, tanto em Mallarmé como em T.S.Eliot, aparece como ideia de desaparecimento, de uma alegoria que opera o texto não mais como máscara, mas como fantasma, desvanecimento que, lido como sintoma, nos assombra e nos deslumbra.

Palavras-chave

Leitura; Literatura; Mallarmé; Poesia; T. S. Eliot.

Abstract

The reading of this text takes the crisis from the Surrealism as a possible appointment for an initial approach to literature. In the process of displacement of meaning - or even erroneous attribution – it can be read not only the crisis of representation established by the nineteenth and twentieth centuries, as well as a promise on a set text in derision of his destiny, ruin . The ruin of the loss of the auratic art object, which in both, Mallarmé as in TS Eliot, appears as the idea of disappearance, an allegory that operates no more text as a mask, but as a phantom, complacency that, read as a symptom, can haunts and surprises us.

Keywords

Literature; Mallarmé; Poetry; Reading; T. S. Eliot.

* Doutor em Teoria Literária pela UFSC. Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no CA/UFSC. E-mail: alencarjn@hotmail.com

Tabaco. *“Felizmente, para consolar-se de todo aquello, nos queda el adulterio, el tabaco de Maryland y el papel español por cigaritos” (Petrus Borel). “Llamo tabaco a lo que es oreja” (Benjamin Péret).*

André Breton – *Diccionario del Surrealismo*

Literatura. Literatura? Para tentar abordar este assunto e delinear um sentido possível, este trabalho procura no cruzamento de duas linhas/textos a matéria de seu desenho: “O cachimbo”, de Stephane Mallarmé, e “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot.

A operação deste texto toma a crise instaurada/ora do Surrealismo como um apontamento possível para uma primeira abordagem da literatura. Dentro de um processo de deslocamento de sentido – ou ainda de atribuição errônea – Benjamin Péret define o tabaco como uma “orelha”. Para além do jogo sinestésico proposto por ele, neste recorte efetuado por André Breton na montagem de um Dicionário surrealista, pode-se ler não só a crise da representação instaurada pelos séculos XIX e XX, como a aposta em um texto que se configura, na derrisão de seu destino, ruína. A ruína da perda aurática do objeto de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, conforme famoso ensaio de Walter Benjamin. Trata-se da ruína do texto moderno – ruína do cachimbo, do cigarro, quando a bipartição do artista torna agônica a sua atividade – dividido entre o ócio e o mundo da mercadoria.

O texto de Mallarmé fala de um encontro amoroso. Com seu cachimbo. Já não se trata de simplesmente refuncionalizá-lo, mas de estabelecer com ele outra relação – o cachimbo é também e, antes de mais nada, escuta, orelha. O deslocamento operado por Mallarmé transfere ao objeto características do escritor. A prosopopéia moderna encena, por um lado, a impossibilidade humana de re-ligar a aura do objeto de arte (o texto e o próprio cachimbo): “Ontem eu encontrei meu **cachimbo**, sonhando com uma longa noite de trabalho, de prazeroso trabalho de inverno” (MALLARMÉ - grifos nossos)¹. Pode-se afirmar que este tempo do re-encontro com o objeto inverte a lógica comum e propõe uma tênue fronteira entre ele o sujeito – é o cachimbo quem sonha. Esta operação acontece mediada pela noção de “tempo”. Há um tempo primeiro, entendido como jogo da memória. Deste modo, reativar o cachimbo é estabelecer os vínculos das cordas do instrumento memória (arquivo e arquivante), evocados pelo próprio Mallarmé em “O demônio da analogia”:

Dei alguns passos na rua e **reconheci** no som nulo a corda estendida do instrumento de música, que estava esquecido e que a gloriosa Lembrança certamente acabara de visitar com sua asa ou uma palma e, com o dedo sobre o artifício do mistério, eu sorri e implorei, com intenções intelectuais, uma **especulação diferente**” (MALLARMÉ, 1990, p. 65 - grifos nossos)².

Pode-se dizer que Mallarmé opera no texto uma certa “especulação” diferida, provocadora de sentidos (por ele e para o leitor, fundamentalmente).

A associação primeira do cachimbo é com uma “longa noite de trabalho, de prazeroso trabalho de inverno”. Ou de outra forma, o texto moderno de Mallarmé

¹ No original: «Hier, j'ai trouvé ma pipe en rêvant une longue soirée de travail, de beau travail d'hiver». Todas as citações do texto original de Mallarmé foram retiradas de transcrição disponível na página da internet da Universidade de Columbia (EUA), citada no final do artigo. Por esta razão, não contarão com indicação de referência bibliográfica.

² No original: “Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son nul la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son aile ou d'une palme et, le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai de vœux intellectuels une spéculation différente”.

vê no cachimbo a fábrica de promoção/produção de sentidos, opondo-se à lógica fabril da mecanização dos sentidos. O texto debruça sobre si mesmo e temos, então, mais uma volta: a dobra do tempo: o tempo da lembrança e o tempo fora do tempo: "...fumar demoradamente sem se preocupar"³. Da mesma forma, o duplo sentido de "especular" nos remete a este processo: o da divagação, investigação, bem como o outro, que recai sobre o "artifício do mistério"⁴, o "Referente a, ou próprio do espelho; transparente, diáfano; [...] superfície refletora" (HOLANDA, 1988, p. 269). Esta é a imagem enigmática em Mallarmé – o espelho, a vidraça, que servirá para estabelecer (e borrar) os limites entre o eu e o mundo, entre o interno e externo, entre a fala e a escuta. Esta imagem aparece logo em seguida no texto da analogia: "senti que tinha minha mão refletida por uma vidraça de loja, lá fazendo o gesto de uma carícia que desce sobre alguma coisa, a própria voz" (MALLARMÉ, 1990, p. 67)⁵. A mesma imagem é retomada em "O cachimbo": "Revi por essas janelas as árvores doentes da praça deserta"⁶. Uma pista para o enigma está na cena que transcorre à frente do poeta/narrador, vendo um mundo que não acontece lá fora, mas de um outro que faz parte do tempo da memória e do desejo. Dessa forma, aos poucos, o texto de Mallarmé instaura uma outra passagem: o texto como ócio, desejo, fumaça, como podemos observar com a primeira baforada, provocando não o desejo de trabalhar, mas de **esquecer** as obrigações (escrever livros). O poeta pode, então, dar-se ao luxo de "respirar o último inverno que **retornava**" (MALLARMÉ - grifos nossos)⁷. Na verdade, a lembrança/fumaça passa a ser o ritornelo do texto. É nele que as primeiras ruínas ganham força.

A analogia da fumaça do cachimbo também provoca outras associações: o texto pode ser visto como força sísmica, provocando ondas de irradiação que põem a materialidade das palavras em suspensão, ao mesmo tempo em que opera seu abalo. Esta fumaça que "cisma" abarca, de uma maneira geral, o narrador por inteiro, numa provocação sinestésica alegórica. Este texto que pede uma escuta é o da sensibilização. Neste sentido, o texto mallarmaico pode ser visto como oposição à corrente da massificação cultural da obra de arte. O jogo de memória/esquecimento provocados pelo reencontro com o objeto-cachimbo (este já inicia sua trajetória de ruína – estava esquecido) estabelece uma fantasmagoria: o texto inventaria passado e futuro.

O texto de Mallarmé opera igualmente uma cisão: busca recuperar no passado, no resto, as sensações e emoções de um tempo morto, transformando-se em experiência. Como bem observa Susan Buck-Morss:

A percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado; mas o "olho defensivo" que rechaça as impressões, "não se entrega a devaneios acerca de coisas remotas. Ser defraudado da experiência tornou-se o estado geral, sendo o sistema sinestésico dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual. Como resultado, o sistema inverte o seu papel. O seu objetivo é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestésica tornou-se, antes, um sistema de anestésica. Nesta situação de "crise da percepção", já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para

³ No original: «fumer longtemps sans se déranger».

⁴ No original: «l'artifice du mystère».

⁵ No original: «je sentis que j'avais, ma main réfléchi par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même».

⁶ No original: «J'ai revu par les fenêtres ces arbres malades du square désert».

⁷ No original: «je respirai l'hiver dernier qui revenait».

ver a beleza, mas de restaurar a “perceptibilidade” (BUCK-MORSS, 1996, p. 23-24).

Há, sim, um desejo de restauração da “perceptibilidade”. O texto recupera, restaura os fragmentos dispersos – fumaça espalhada – defumando lembranças: “faz um ano, me surgiu esse pensamento; nos primeiros instantes as diletas brumas que envolvem nossos espíritos e espargem seu odor, quando elas cobrem as pequenas janelas. Meu fumo cheirava a um quarto sombrio” (MALLARMÉ - grifos nossos)⁸.

A seqüência do texto nos revela mais um pouco desse corte sísmico – janela: o salto proposto por Mallarmé encontra-se condensada na figura quase imperceptível do “gato”: este aparece mediando/representando o impasse, o jogo de duas forças: a representação da mão de obra **artesanal** - móveis de couro que sucumbem diante de uma poeira – **fabril** - que se acumula sobre eles. Também é a fuligem das “altas chamas!”, resto da vida que se passou – memória que se resguarda do esquecimento: sobre essas cinzas (“como frutos”), “o magro gato negro rolava” (MALLARMÉ - grifos nossos)⁹. A associação da atividade desse “perder tempo”, gastar a vida, aparece freqüentemente na figura do gato. É ele que, companheiro (ambíguo, silencioso), parece desenhar um papel de escuta e, também, da própria languidez do estado meditativo: uma fumaça que se enrodilha – as espirais do tempo. Mário Quintana também realiza, no poema “O gato”, associação similar:

O GATO

O gato chega à porta do quarto onde escrevo.
Entrepara... hesita... avança...

Fita-me.
Fitamo-nos.

Olhos nos olhos...
Quase com terror!

Como duas criaturas incomunicáveis e solitárias
Que fossem feitas cada uma por um Deus diferente (QUINTANA, 1999, p. 123).

Neste poema, a cisão é também clara: os mundos diferentes que se cruzam neste “quarto” de escritura. Esse espaço, em geral, é um quarto: lugar de aconchego; espaço em que a intimidade permite o aparecimento das diferentes divagações do sujeito poético, onde as palavras dormitam e flutuam.

Saltemos. Um outro poema, “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot (1981), nos propõe, em seu percurso, o reverso de uma imagem, uma pergunta insistente que não se responde de todo – um desejo hesitante – em suspenso. É a pergunta da própria literatura. Também em Eliot, o texto literário é proposto como dispêndio, como pergunta em aberto. A proposta é feita como uma escuta silenciosa: “Sigamos então, tu e eu,/ Enquanto o poente no céu se estende/ como um paciente anestesiado sobre a mesa” (ELIOT, 1981, p. 57)¹⁰.

⁸ No original: «il y a un an, est apparu; d'abord les chers brouillards qui emmitoufflent nos cervelles et ont, là-bas, une odeur à eux, quand ils pénètrent sous la croisée. Mon tabac sentait une chambre sombre».

⁹ No original: «Mon tabac sentait une chambre sombre aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon sur lesquels se roulait le maigre chat noir; les grands feux!».

¹⁰ No original: “Let us go then, you and I,/ When the evening is spread out against the sky/ Like a patient etherized upon a table”. Todas as citações do texto original de T. S. Eliot foram retiradas de transcrição disponível no *site* Bartleby – Great Books Online e indicada no final do artigo. Por esta razão, não contarão com indicação de referência bibliográfica.

Então, entre “nós” e o céu encontra-se um texto também marcado por sua fratura: perguntas que se formulam, outras que não se atrevem a indagar-se: “Oh, não perguntes: ‘Qual?’” (ELIOT, 1981, p. 57)¹¹.

Nesse texto especulativo, ao mesmo tempo em que se formula uma questão “informulável”, o leitor (ambíguo, silencioso) é convidado a entrar como nas galerias modernas pensadas por Walter Benjamin. Aqui, sim, um enigma do texto: tratado como esse espaço completamente obtuso.

Agrega-se a esse aspecto o que Susan Buck-Morss (1996) nos diz sobre o entorpecimento quase completo do organismo: concentrado na figura do poente como um “paciente anestesiado sobre a mesa”. Nessa visita pelas ruas, há sempre as imagens de um mundo que se faz e se desfaz, representações de um espaço mercantilizado que perde sua força nas visões do narrador:

A fulva **neblina** amarela que na vidraça seu focinho esfrega
E cuja língua resvala nas esquinas do crepúsculo,
Pousou sobre as poças aninhadas na sarjeta,
Deixou cair sobre seu dorso a fuligem das chaminés,
Deslizou furtiva no terraço, um repentino salto alçou.
E ao perceber que era uma tenra noite de outubro,
Enrodilhou-se ao redor da casa e adormeceu (ELIOT, 1981, p. 57-58 - grifos
nossos)¹².

O texto pode ser lido de várias maneiras. Vejamos o movimento da neblina: aqui, como o cachimbo, ela ganha vida, zoomorfizando-se, ganhando os movimentos delicados e furtivos do gato: debate-se contra a “vidraça”; pousa sobre as “poças” e, após enrodilhar-se (era outono, inverno chegando – o que fazer?), desliza e adormece. Este é o movimento da fumaça do cachimbo também. Mas, aqui, ganha força a fuligem das chaminés. A paisagem é, também, cinza e desalentadora.

O ponto de vista do poema pode estar nesse paciente anestesiado: farto de realidade, sonha um outro mundo. Estamos em outras galerias (do Inferno e suas cinzas?), da cidade em seu labirinto? O texto é o tempo e sua pergunta. Ou o tempo de sua pergunta. Outra volta do parafuso:

E na verdade tempo haverá
Para que ao longo das ruas flua a parda fumaça
Roçando suas espáduas na vidraça;
Tempo haverá, tempo haverá
Para moldar um rosto com que enfrentar
Os rostos que encontrares (ELIOT, 1981, p. 58)¹³.

Desta forma, a resposta para “o que é literatura?” parece encontrar em Eliot esta operação de deslizamento permanente do tempo. Uma identidade que não se forma (não se formula) – um rosto que não se molda, que não se vê na imagem do espelho (as constantes vidraças) - uma verdade que não se encontra.

O texto opera outra sincronia: corre paralelo o tempo de Dante. A epígrafe já indica:

¹¹ No original: “Oh, do not ask, ‘What is it?’”.

¹² No original: “The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes/
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep”.

¹³ No original: “And indeed there will be time/
For the yellow smoke that slides along the street,
Rubbing its back upon the window panes;
There will be time, there will be time/
To prepare a face to meet the faces that you meet”.

S'io credesse che **mia risposta** fosse
A **persona** che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma perciocche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti respondo (ELIOT, 1981, p. 57 - grifos nossos).

Vale ressaltar, aqui, o que Borges diz a respeito de algumas críticas feitas a Dante. Também ele nos convida a “imaginar”, em uma biblioteca, uma “lâmina pintada”, em que formas borradas se confundem – as histórias do mundo, das fábulas. Define Borges o poeta como “cada um dos homens de seu mundo fictício, [...] cada respiração e cada pormenor. Uma de suas tarefas, não a mais fácil, é ocultar ou dissimular essa onipresença” (BORGES, 1999, p. 19 – tradução nossa)¹⁴. Digamos que Eliot opera também essa dissimulação de uma onipresença – esquecimento puro do texto.

Inseridos no mundo dantesco, ingressamos, no circuito dessa volta, a outra lâmina – as de Miguel Ângelo. “No saguão as mulheres vêm e vão / A falar de Miguel Ângelo” (ELIOT, 1987, p. 57-58)¹⁵. Trata-se, também, de uma visita. Outra galeria. O poema é um quadro de Miguel Ângelo ou o quadro transfigurou-se em palavra? Estamos nas lâminas de Borges. A mesma lâmina de todos...

Cai o dia, a luz se cansa e à medida que nos adentramos na gravura, compreendemos que não há nada na terra que não esteja ali. O que foi, o que é e o que será, a história do passado e a do futuro, as coisas que tive e as que terei, tudo isso nos espera em algum lugar desse labirinto tranquilo... [...] o poema de Dante é essa lâmina de âmbito universal (BORGES, 1999, p. 10 - tradução nossa)¹⁶.

Voltemos ao tempo. O texto é um tempo para “dar rédeas à imaginação” (ELIOT, 1987, p. 58). Uma entrega que não se realiza, um Dom suspenso. “Ousarei e...Ousarei?” (ELIOT, 1987, p. 58)¹⁷.

A sinestesia (ou a “anestésica”) reside neste sentir sem sentido do corpo com que uma literatura do século XX tanto insistiu em retratar:

E já conheci os **olhos**, a todos conheci
- Os olhos que te fixam na fórmula de uma frase;
[...]
E já conheci também os **braços**, a todos conheci
[...]
(mas à luz de uma lâmpada, **lânguidos** se quedam
Com sua **leve penugem castanha!**)
Será o **perfume** de um vestido
Que me faz divagar tanto?
Braços que sobre a mesa repousam, ou num **xale** se enredam (ELIOT, 1981, p. 59 - grifos nossos)¹⁸.

¹⁴ No original: “cada uno de los hombres de su mundo fictício, [...] es cada soplo e cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia” (BORGES, 1999, p. 19).

¹⁵ No original: “In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo”.

¹⁶ No original: “Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de esse laberinto tranquilo... [...] el poema de Dante es esa lâmina de âmbito universal” (BORGES, 1999, pp. 09; 19).

¹⁷ No original: “And indeed there will be time/ To wonder, “Do I dare?” and, “Do I dare?”.

¹⁸ No original: “And I have known the eyes already, known them all/ — The eyes that fix you in a formulated phrase,/ [...] / And I have known the arms already, known them all/ [...] / (But in the lamplight, downed with light brown hair!)/ Is it perfume from a dress/ That makes me so digress?/ Arms that lie along a table, or wrap about a shawl”.

Os elementos “sensoriais” do texto se alongam nas mais diferentes direções, ao mesmo tempo em que promovem um enredamento em um só corpo (o xale) anestesiado. A fantasia do poeta questiona se é tudo isto que os faz “divagar” tanto. Neste entrelaçamento de sensações (táteis, visuais, olfativas), Prufrock não se queixa de divagar (é também um passeio), mas o “plus” do texto reside neste excesso “divagar tanto”, provocando o eu-lírico a realizar (contar) suas divagações – o poema é longo (se exxxxxx-tende) e a leitura, para acompanhá-lo, deve ser demorada, **devagar**. Assim como no “potlatch”¹⁹ analisado por Bataille, a virtude do texto está nessa “possibilidade para o homem de captar o que lhe escapa, de conjurar os movimentos sem limite do universo com o limite que lhe pertence” (BATAILLE, 1975, p. 107).

O universo de Prufrock parece ilimitado. Para se contrapor à enumeração exaustiva de um tempo passado – “conheci” –, o poema joga com o futuro do pretérito, reafirmando seu caráter ilusório e possível:

Diria eu que muito caminhei sob a penumbra das vielas
E vi a fumaça a desprender-se dos cachimbos
De homens solitários em mangas de camisa, à janela
debruçados? (ELIOT, 1981, p. 59)²⁰.

Dupla possibilidade, já que se trata de uma pergunta. Afirmando desdizendo – é uma pergunta.

Do saguão, o dístico nos leva ao “fundo de silentes mares”. Agora, Prufrock é um ser marinho, de “espedaçadas garras” (ELIOT, 1981, p. 59)²¹. Os versos seguintes operam essa transmutação simultaneamente: um duplo lugar, diversos seres: “longos dedos” que fingem “enfermos”. “Lá no fundo estirados, aqui, ao nosso lado”. Tarde e crepúsculo adormecem docemente – confusão dos sentidos, dos seres em que a neblina, esta fumaça, leva o texto a funcionar como uma câmara sim, mas agora de incineração: tudo se corta, despedaçamento avermelhado do poente, neste aqui e lá – neste entrelugar ficcional: “Teria eu forças para **enervar** o instante e induzi-lo à sua crise?” (ELIOT, 1981, p. 59 - grifos nossos)²².

O instante do poeta é a sua crise: o texto é o retalho dos outros – João Batista, Lázaro, Salomé, (e ele mesmo numa travessa), Shakespeare, Ulisses. “Ouvi cantar as sereias – umas para as outras / Não creio que um dia elas cantem para mim” (ELIOT, 1981, p. 61)²³ ... Dante.

Sim, estamos nas câmaras do texto. No ilimitado campo do poema. O texto moderno que canta a ruína do progresso – escatologia pura. Também a ruína da palavra: a crise do Tempo é também a crise da representação do logos - “Impossível exprimir exatamente o que penso! / mas se uma lanterna mágica projetasse / Na tela os nervos em retalhos...” (ELIOT, 1981, p. 60)²⁴. O texto configura-se, em Eliot, como mesa/tela. Ao mesmo tempo em que debruçamo-

¹⁹ Segundo Bataille, “O potlatch é, como o comércio, um meio de circulação das riquezas, mas exclui o regateio. É, via de regra, a dádiva solene de riquezas consideráveis, oferecidas por um chefe a-seu rival, a fim de humilhar, desafiar, obrigar. O donatário deve apagar a humilhação e rebater o desafio, é preciso que ele satisfaça à *obrigação* contratada ao aceitar: só poderá responder, um pouco mais tarde, com um novo *potlatch*, mais generoso do que o primeiro — ele deve retribuir com usura (BATAILLE, 1975, p. 104 – grifos do autor).

²⁰ No original: “Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets/ And watched the smoke that rises from the pipes/ Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?”.

²¹ No original: “I should have been a pair of ragged claws/ Scuttling across the floors of silent seas”.

²² No original: “And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!/ Smoothed by long fingers,/ Asleep ... tired ... or it malingers,/ Stretched on the floor, here beside you and me./ Should I, after tea and cakes and ices,/ Have the strength to force the moment to its crisis?”.

²³ No original: “I have heard the mermaids singing, each to each./ I do not think that they will sing to me”.

²⁴ No original: “It is impossible to say just what I mean!/ But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen”.

nos sobre esse paciente anestesiado, olhamos nele – espelho – as configurações de uma seqüência de imagens que se transformam a cada instante, metáfora da própria operação de leitura, ao mesmo tempo em que este – repetido – parece imobilizar-se eternamente (a resistência em ser interpretado, em formular-se?). Nesse sentido, o tempo ganha volume nesse “Envelheci...envelheci” (ELIOT, 1981, p. 61)²⁵, em que a dúvida paira soberana. Três textos se confundem nesse dispêndio — Eliot no texto de Dante no texto de Homero. As câmaras (casa, quarto de dormir (escrever), parte do olho, lugar fechado, espaço entre células, aparelho de fotografar...) do tempo detêm a todos nós. Tardamos em seu espaço.

Tardamos nas câmaras do mar
Junto às ondinas com sua grinalda de algas rubras e castanhas
Até sermos acordados por vozes humanas. E nos afogarmos (ELIOT, 1981, p. 61)²⁶.

É este demorar-se, puro excesso de tempo, gasto improdutivo, que alimenta a história. Ao contrário do que imaginamos, neste jogo duplo com o texto de Homero/Dante, não somos mais nós quem lemos o texto, mas este que nos engole: afogamento dos sentidos do tempo em que as palavras já não cabem mais no espaço da página em branco. Imagem invertida. O outro lado. Sono profundo que não pode jamais ser despertado – ou melhor – texto que se perfaz neste afogamento deliberado.

O outro lado da imagem pode ser completado com a vaga figura da amada, “desventurada” de Mallarmé. Quem é ela, senão essa literatura errante que, afogada por palavras, encontra neste casaco molhado um sinal de suas andanças pelos descaminhos do livro moderno? Ela, a que se ergue do nada e que faz de seu traje uma permanente reciclagem: o texto em andamento – acompanhado pelo leitor, estabelecedor de sentidos, arquivo delirante. E para não morrer (este “terrível lenço” do adeus), a cinza em estado puro, puro fumo.

ALENCAR, J. N. P. Chambers from *Se-air* – Literature and Reading in Mallarmé and T. S. Eliot. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 35-43, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Trad. Hernâni Donato. São Paulo: Cultrix, 1993.

BATAILLE, G. A dádiva de rivalidade (O "potlatch"). In: _____. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 100 – 116.

BORGES, J. L. *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

BRETON, A. *Diccionario del Surrealismo*. Trad. e ed. de Miguel Haslam. Buenos Aires: Renglón, 1987, p. 106.

²⁵ No original: “I grow old ... I grow old .../ I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

²⁶ No original: “We have lingered in the chambers of the sea/ By sea-girls wreathed with seaweed red and brown/ Till human voices wake us, and we drown.

BUCK-MORSS, S. Estética e anestética: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia** – Revista de Literatura. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago.-dez/1996. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>. Acesso em 07/02/2012.

_____. *A dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

CAMPOS, A. de et al. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, J.. *Dar (el) tiempo*. I La moneda falsa. Barcelona: Paidós, 1995.

_____. *Mal de arquivo* – uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ELIOT, T. S. A canção de amor de J. Alfred Prufrock. In: _____. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Disponível em <<http://www.casadobruzo.com.br/poesia/t/tse01.htm>>. Acesso em 17/03/2012.

_____. The Love Song of J. Alfred Prufrock. In: _____. *Poems*. New York: A. A. Knopf, 1920; Bartleby.com, 2011. Disponível em <<http://www.bartleby.com/198/1.html/>>. Acesso em 19/03/2012.

HOLANDA, A. B. de. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MALLARMÉ, S. O demônio da analogia. In: _____. *Poemas*. Trad. José Lino Grünewald. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 65- 67.

_____. La Pipe. In: _____. *Poèmes en Prose*. Disponível em: <http://www.columbia.edu/itc/french/blix/3334/texts/mallarme_poemes_prose.htm#Pipe>. Acesso em 15/03/2012.

QUINTANA, M. O gato. In: _____. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p. 123.

Recebido em 15/03/2012; Aprovado em 11/04/2012