

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERATURA, COMPARATISMO E CRÍTICA SOCIAL

Angiuli Copetti de Aguiar

**O TEMPO DA IRONIA EM “THE LOVE SONG OF J. ALFRED
PRUFROCK”, DE T. S. ELIOT**

Santa Maria, RS
2016

Angiuli Copetti de Aguiar

**O TEMPO DA IRONIA EM “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”, DE T.
S. ELIOT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira

Santa Maria, RS
2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Copetti de Aguiar, Angiuli
O Tempo da Ironia em The Love Song of J. Alfred
Prufrock, de T. S. Eliot / Angiuli Copetti de
Aguiar.-2016.
113 p.; 30 cm

Orientador: Lawrence Flores Pereira
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, RS, 2016

1. T. S. Eliot 2. Tempo 3. Ironia 4. Poesia 5.
Modernismo I. Flores Pereira, Lawrence II. Título.

Angiuli Copetti de Aguiar

**O TEMPO DA IRONIA EM “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”, DE T.
S. ELIOT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 13 de dezembro de 2016:

Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Marcus De Martini, Dr. (UFSM)

Luís Rubira, Dr. (UFPEL)

Santa Maria, RS,
2016

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Maria, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Letras e aos professores e funcionários, pela constante e prestativa ajuda;

À CAPES, pelo auxílio financeiro, fundamental para a realização desta pesquisa;

Ao meu orientador, Lawrence Flores Pereira, pelo interesse em meu trabalho e incentivo durante toda a minha formação acadêmica;

Aos professores Marcus De Martini e Luís Rubira, por suas valiosas críticas e conselhos;

À minha colega e amiga, Daniella Paez Coelho, por suas correções e seu apoio;

À minha família, por todo o seu encorajamento e empenho em propiciar-me as oportunidades necessárias para minha formação.

RESUMO

O TEMPO DA IRONIA EM “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”, DE T. S. ELIOT

AUTOR: Angiuli Copetti de Aguiar
ORIENTADOR: Lawrence Flores Pereira

A obra do poeta inglês T. S. Eliot (1888-1965) reflete um interesse temático e estético sobre o “tempo” enquanto experiência humana, seja coletiva, como história, seja subjetiva, como memória. Seu primeiro poema publicado, “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (1916), é um experimento pioneiro na técnica do fluxo de consciência, através do qual revelam-se processos mentais de seu protagonista, Prufrock, em uma complexa construção de tempos e encadeamentos lógicos. A dimensão temporal foi, de fato, objeto de análise de diversos críticos do poema, os quais, em sua maioria, recorreram a interpretações baseadas em perspectivas filosóficas, prescindindo, todavia, de outro aspecto fundamental do poema: a ironia. Portanto, procuramos conciliar, em nosso estudo, os dois aspectos que consideramos centrais em “The Love Song”, o tempo e a ironia, atenuando a perspectiva filosófica em favor de uma abordagem estética e estilística. Para tanto, propusemos uma análise do tempo em “The Love Song”, baseada no estudo retórico de Dubois et. al. (1960), e sua interpretação a partir das visões de Søren Kierkegaard (2010; 2013) e Paul de Man (1986; 1996) sobre a relação entre ironia e temporalidade. Ao fim, constatamos que o tempo predominante no poema corresponde ao que os teóricos definem como sendo característico da estrutura da ironia: um tempo no qual o presente é sentido como tedioso ou descontínuo; o passado, como inexistente ou ficcionado; e o futuro, como prorrogado ou como angústia.

Palavras-chave: T. S. Eliot. Tempo. Ironia. Poesia. Modernismo.

ABSTRACT**THE TEMPORALITY OF IRONY IN “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”, BY T. S. ELIOT**

AUTHOR: Angiuli Copetti de Aguiar
ADVISOR: Lawrence Flores Pereira

The works of the English poet T. S. Eliot (1888-1965) reveal a thematic and aesthetic interest in the subject of “time” as human experience, whether collective, as history, or subjective, as memory. His first poem, “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (1916), is a pioneer experiment on the stream of consciousness technique through which are shown the complex mental processes of its character, Prufrock, in a complex fabric of times and logical chains. The temporal dimension was an object of analysis for many critics of the poem, most of whom relied on interpretations based on philosophical perspectives, dispensing, however, with another fundamental aspect of “The Love Song”: the irony. Thus we sought to reconcile in our study the two main aspects of the poem, time and irony, lessening the philosophical perspective in favor of an aesthetic and stylistic approach. For this purpose we proposed an analysis of the time in “The Love Song”, based on the rhetorical study of Dubois et. al. (1960), and its interpretation following the insights of Søren Kierkegaard (2010; 2013) and Paul de Man (1986; 1996) concerning the relationship between irony and temporality. As a result, we observed that the kind of time depicted in the poem corresponds to the time that theoreticians define as characteristic of the structure of irony: a time in which the present is felt as tedious or discontinuous; the past, as absent or mystified; and the future, as postponed or as anxiety.

Keywords: T. S. Eliot. Time. Irony. Poetry. Modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 AUTOR E OBRA	18
1.1 T. S. ELIOT	18
1.1 “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”	26
2 PRUFROCK E A IRONIA	33
2.1 IRONIA E FRAGMENTAÇÃO EM PRUFROCK	33
2.2 PRUFROCK, HAMLET E A IRONIA.....	37
3 A REAÇÃO DA CRÍTICA DE “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK” EM RELAÇÃO AO PROBLEMA DO TEMPO	45
3.1 A PERSPECTIVA BERGSONIANA.....	45
3.2 OUTRAS PERSPECTIVAS	50
3.3 O CONSENSO DA CRÍTICA.....	58
4 O PROBLEMA DO TEMPO	60
4.1 A ANÁLISE DO TEMPO.....	60
4.2 CONTINUIDADE E SUCESSÃO DO TEMPO EM “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”	63
5 O TEMPO COMO PROBLEMA DA IRONIA	80
5.1 DUPLICAÇÃO E IRONIA	80
5.2 IRONIA E TEMPO.....	83
6 O TEMPO DA IRONIA EM “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK” .	89
6.1 O TÉDIO E O SÚBITO DO PRESENTE.....	89
6.2 A AUSÊNCIA E A MISTIFICAÇÃO DO PASSADO.....	97
6.3 A PRORROGAÇÃO E A ANGÚSTIA DO FUTURO	99
6.4 O TEMPO OBJETIVO	103
7 CONCLUSÃO	106
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

A publicação de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot, na revista *Poetry*, em 1916, dá início ao Modernismo nas letras anglo-americanas. O poema traz em suas linhas o espírito intelectual e literário de sua época: a consolidação da psicologia entre as ciências e a disseminação dos experimentalismos poéticos dos simbolistas. “The Love Song” deve uma parte de sua composição aos estudos de Eliot sobre a filosofia de Henri Bergson, no que concerne à concepção da consciência como um fluxo contínuo e suas ideias acerca da natureza do tempo. Por outro lado, de Jules Laforgue, poeta Simbolista francês, Eliot adota a imagística urbana, muitas vezes sórdida, bem como a verve irônica de autoconsciência crítica.

Na convergência dessas duas linhas de influência encontram-se dois problemas: a cisão da subjetividade em um eu exterior e um eu interior e a divisão da temporalidade entre um tempo subjetivo e um tempo objetivo. Bergson postula um modelo da consciência composto de um eu subjetivo, interior, imerso no tempo não linear da *durée* (o fluxo indiviso da consciência)¹, e um eu social, exterior, sujeito ao tempo cronológico do relógio. Da mesma forma, a ironia de Laforgue divide a personalidade em um eu interior e uma máscara social, priorizando a temporalidade subjetiva, não linear e fragmentária.

A primeira questão, a cisão subjetiva, é um dos temas centrais abordados pela crítica de “The Love Song”, quer a partir de uma interpretação bergsoniana, quer a partir da herança laforguiana. A segunda questão, o tempo subjetivo, ainda que tenha recebido atenção, limitou-se em geral à interpretação bergsoniana. A crítica é unívoca em relação à qualidade do tempo que estrutura o poema: um tempo repetitivo, tedioso, desconexo, fragmentário, distendido e espacializado, e associa o problema do tempo ao problema da subjetividade. Contudo, não se considera a ironia na natureza desse tempo.

O objeto de pesquisa dessa dissertação busca estudar o problema do tempo, na primeira obra de Eliot, seguindo uma trilha complementar: a estética da ironia romântica² como base do tratamento do tempo em “The Love Song of J. Alfred

¹ GISH, N. K. **Time in the poetry of T. S. Eliot**: a study in structure and theme. London: The Macmillian Press. 1981, p. 3.

² Adotamos o termo “ironia romântica” por ser o mais comum na literatura que trata dessa estética. Usamo-lo, porém, no sentido mais amplo de “ironia de segundo grau”, conforme de Man (1986; 1996) e Kierkegaard (2013).

Prufrock”. Nosso objetivo será elucidar de que modo, no poema, a temporalidade, enquanto componente de sua estrutura, é determinada pela estética irônica de Eliot. Para tanto, efetuaremos: 1) a revisão da crítica que tratou do “tempo” no poema; 2) a conceituação do tempo como problema da ironia; 3) a análise estilística da temporalidade no poema; 4) a interpretação dos dados obtidos pela análise, nos termos do tempo da ironia.

No capítulo 1 estudamos a formação literária e cultural de Eliot, a publicação e recepção de “The Love Song” e, finalmente, transcrevemos o poema. No capítulo 2 identificamos, a partir da crítica, a cisão identitária de Prufrock, o personagem do poema de Eliot, assim como a fragmentação da forma poética. Esses são aspectos centrais do poema e se inter-relacionam com o tempo subjetivo. Em seguida, discutiremos a importância da relação entre Prufrock e Hamlet e a concepção de Eliot (1934) sobre a personagem de Shakespeare. Aproximamos a crítica de Eliot à crítica que Hegel (2009; 2010) faz da concepção romântica de Hamlet como personagem irônica e apresentamos a ironia como possível fonte da cisão subjetiva de Prufrock, da fragmentação da forma e da não linearidade temporal.

No capítulo 3 observamos de que modo o tempo em “The Love Song” foi interpretado pela fortuna crítica e buscamos unir as diversas visões sob uma perspectiva dupla do tempo no poema: o tempo como continuidade sem sucessão e como sucessão sem continuidade. No capítulo 4 conceituamos a noção de tempo a partir dos escritos de Hans Meyerhoff (1955) e Søren Kierkegaard (1841; 1844). Estabelecemos também como critério de análise da continuidade e da sucessão os aspectos sintáticos e formais do poema, baseando-nos no estudo estilístico de Dubois et. al. (1970). Em seguida, analisamos o poema segundo os critérios estabelecidos.

No capítulo 5 retornamos à questão da cisão subjetiva como fonte do desacordo temporal entre continuidade e sucessão e, seguindo os estudos de Paul de Man (1971; 1996) e Kierkegaard (1841; 1844), identificamos esse desacordo como operante na estrutura da ironia. Por fim, definimos a relação da ironia com o tempo nos termos de de Man, Kierkegaard e Hegel: passado como ausência e mistificação (tempo inexistente para o irônico ou ficcionado); presente como tédio e súbito (tempo sem desenvolvimento ou fragmentado); futuro como prorrogação e angústia (tempo evitado, que não se quer presente).

No capítulo 6 analisamos novamente o poema, desta vez segundo a tripartição temporal passado-presente-futuro e suas variações no âmbito da estética da ironia,

prestando especial atenção aos tempos e modos verbais e à determinação e indeterminação nominais. No capítulo 7 resumimos os resultados alcançados e os comparamos à crítica de “The Love Song” a fim de mensurar a validade de nossa abordagem e sua possível contribuição à interpretação da obra.

1 AUTOR E OBRA

1.1 T. S. ELIOT

Thomas Sterns Eliot nasce em 26 de setembro de 1888, em St. Louis, Missouri, no seio da mais importante família unitária³ dos Estados Unidos⁴. Seus antepassados haviam partido de Somerset, Inglaterra, por volta de 1650 e se estabeleceram em Massachusetts, onde, com o tempo, tornaram-se líderes sociais e culturais⁵. Sua família possuía raízes em Boston, onde passavam seus verões. Entre os membros da família Eliot constam figuras proeminentes, como o Reverendo William Greenleaf Eliot e Charles Eliot Norton, professor de Harvard.

A experiência de leitura da juventude de Eliot é marcada pelos românticos, Byron, Keats e Shelley, e pelos vitorianos, Rossetti, Tennyson, Browning e Swinburne. Seus primeiros encontros literários decisivos, no entanto, ocorrem em 1902 com *The Rubáiyát of Omar Kháyyan*, na célebre tradução de Edward Fitzgerald (o qual inspirou Eliot a experimentar com a escrita poética⁶), e posteriormente, em 1908, com *The Symbolist Movement in Literature*, de Arthur Symons. Eliot impressionou-se particularmente com a descrição de Symons sobre a poesia de Jules Laforgue, na qual se lê:

It is an art of the nerves . . . and it is what all art would tend towards if we followed our nerves on all their journeys. There is in it all the restlessness of modern life, the haste to escape from whatever weighs too heavily on the liberty of the moment, that capricious liberty which demands only room enough to hurry itself weary. It is distressingly conscious of the unhappiness of mortality, but it plays somewhat uneasily, at a disdainful indifference. And it is out of these elements of caprice, fear, contempt, linked together by an embracing laughter, that it makes its existence⁷. (SYMONS apud MILLER, 2005, p. 102).

³ Unitarianismo, vertente protestante difundida, nos Estados Unidos, especialmente na Nova Inglaterra.

⁴ Eliot naturalizou-se britânico em 1927 e é, portanto, tratado como autor inglês.

⁵ COOPER, 2006, p. 2

⁶ MILLER, 2005, p. 3.

⁷ (Todas as traduções em notas de rodapé, quando não especificado o autor, são de nossa autoria). “É uma arte dos nervos... e é o que toda arte deveria tender ser se seguíssemos nossos nervos em todas as suas jornadas. Há nela toda a ansiedade da vida moderna, a pressa de escapar do que quer que tenha um peso excessivo sobre a liberdade do momento, aquela liberdade caprichosa que demanda espaço o suficiente apenas para se sacudir à exaustão. Ela é dolorosamente consciente da infelicidade da mortalidade, mas se diverte, não sem certa inquietação, com uma desdenhosa indiferença. E é com esses elementos de capricho, medo e desdém, unidos entre si por um riso englobante, que ela firma sua existência”.

Eliot ingressa em Harvard em 1906 e lá permanece até 1915, onde completa sua graduação e mestrado em Filosofia e sua pesquisa de doutorado. Enquanto em Harvard, visita frequentemente a cidade de Boston, onde toma como costume vagar, tarde da noite, através das áreas mais pobres da cidade, costume que o acompanharia em sua viagem a Paris e influenciaria profundamente sua primeira poesia, como Eric Sigg assinala:

Much later he recalled his discovery that ‘the sort of experience that an adolescent had had, in an industrial city in America, could be the material for poetry’. In fact, ‘the possibility of fusion between the sordidly realistic and the phantasmagoric’ could transform what had hitherto been regarded as ‘sterile’ and ‘intractably unpoetic’ (TCC, 126) into poetry⁸. (SIGG in HARDING, 2011, p. 18).

Sua relação de longa data com a sociedade bostoniana (e da Nova Inglaterra, em geral) molda, de fato, não apenas a matéria de sua poesia, suas paisagens “realistas e fantasmagóricas”, como também seu pendor ao distanciamento irônico:

As he acquainted himself with realities that genteel Boston society chose to keep at a distance, Eliot felt uneasy with what he saw as a morally complacent and only superficially cultured society. In 1918 he wrote that ‘the society of Boston was and is quite uncivilized but refined beyond the point of civilization’. Several poems in Eliot’s first collection – ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’, ‘Portrait of a Lady’, ‘The Boston Evening Transcript’, ‘Aunt Helen’, ‘Cousin Nancy’, and ‘Mr Apollinax’ – satirise the remoteness of Boston society from contemporary life, criticising a tendency to turn away from what was new, unfamiliar or unpleasant⁹ (SIGG in HARDING, 2011, p. 18).

A ironia, afirma Eliot, está intimamente atrelada à cultura protestante da Nova Inglaterra e à atitude cética da sociedade de Boston, a “Boston doubt”, como explica em uma crítica sua de *The Education of Henry Adams*, de 1919:

the Boston doubt: a scepticism which is difficult to explain to those who are not born to it. This scepticism is a product, or a cause, or a concomitant, of

⁸ “Muito mais tarde ele recordou sua descoberta de que ‘o tipo de experiência que um adolescente havia tido, em uma cidade industrial da América, poderia se tornar matéria de poesia. De fato, ‘a possibilidade de fusão entre o sordidamente realista e o fantasmagórico’ poderia transformar em poesia o que havia até então sido considerado ‘estéril’ e ‘intratavelmente prosaico’ (TCC, 126)”.

⁹ “Ao mesmo tempo em que ele se familiarizava com as realidades que a sociedade gentia de Boston preferia manter à distância, Eliot sentia-se inquieto com o que via como uma sociedade moralmente complacente e apenas superficialmente culta. Em 1918, ele escreve que ‘a sociedade de Boston era e é completamente barbárica, mas refinada além do aceitável como civilização’. Diversos poemas na primeira coletânea de Eliot – ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’, ‘Portrait of a Lady’, ‘The Boston Evening Transcript’, ‘Aunt Helen’, ‘Cousin Nancy’, e ‘Mr Apollinax’ – satirizam o distanciamento da sociedade de Boston em relação à vida contemporânea, criticando sua tendência de fugir ao que é novo, desconhecido ou desagradável”.

Unitarianism; it is not destructive, but it is dissolvent . . . a great many things interested him [Adams]; but he could believe in nothing . . . Wherever this man stepped, the ground did not simply give way, it flew into particles¹⁰. (ELIOT apud SIGG in HARDING, 2011, p. 19).

Tal ambiente parece acompanhar o desenvolvimento literário de Eliot, que se voltava, então, para poetas franceses como Baudelaire e Laforgue, “whose laconic wit, ironic pose, and fascination with urban landscapes helped him develop a wry, detached idiom to match his growing interest in philosophical skepticism¹¹” (CUDA in CHINITZ, 2009, p. 4).

Eric Sigg chama atenção para o aspecto dissolvente do ceticismo na descrição de Eliot:

Revealingly, Eliot called this Unitarian-inspired scepticism dissolvent, echoing his many poetic images of the destructive power of water – for instance, the drowned Prufrock, the ‘worried bodies of drowned men’ (CPP, 31) in ‘Mr Apollinax’, Bleistein’s subaqueous vision, and the drowned Phoenician sailor of *The Waste Land*. The ‘dissolvent’ quality of scepticism recurs in Eliot’s poetry and criticism, which are marked by a preoccupation with emotional, mental and cultural dissolution¹². (SIGG, 1989, p. 20).

Sigg também acentua a importância, para a poética de Eliot, do autoquestionamento unitário e sua consequente divisão da consciência entre um eu crítico, projetado como modelo moral, e um eu criticado, que deve ser recomposto e aperfeiçoado:

The Unitarian doubt stemmed from the commandment to engage in self-improvement, taking the form of self-cultivation through moral self-questioning. ‘Are these ideas right or wrong?’ (CPP, 20) asks the speaker in ‘Portrait of a Lady’. Evaluating one’s own feelings, thoughts, motives and conduct against a standard of moral perfection almost inevitably results in self-condemnation. In this way spiritual autobiography, an aspect of the morality (shading into self-absorption) of New England Unitarianism, emerges in Eliot’s poetry. However

¹⁰ “a dúvida bostoniana: um ceticismo difícil de explicar àqueles que não nasceram no meio dele. Esse ceticismo é um produto, ou uma causa, ou um companheiro do unitarianismo; ele não é destrutivo, mas é dissolvente... uma grande variedade de coisas o interessavam [Adams], mas ele não conseguia acreditar em nada... Onde quer que esse homem pisasse, o chão não simplesmente cedia lugar, ele se estilhaçava em partículas”.

¹¹ “cuja agudeza lacônica, pose irônica e fascinação com paisagens urbanas ajudaram-no a desenvolver um dialeto oblíquo e desapegado em acordo com seu crescente interesse em ceticismo filosófico”.

¹² “De forma reveladora, Eliot denominava como dissolvente esse ceticismo inspirado no unitarianismo, ecoando suas muitas imagens poéticas do poder destrutivos das águas – por exemplo, o afogado Prufrock, os ‘corpos preocupados de homens afogados’ (CPP, 31) em ‘Mr Apollinax’, as visões subaquáticas de Bleistein e o navegante fenício afogado de *The Waste Land*. A qualidade ‘dissolvente’ do ceticismo é reiterada ao longo da poesia e da crítica de Eliot, ambas as quais são marcadas por uma preocupação com a dissolução emocional, mental e cultural”.

much he desired to clothe his poetic creation in impersonality, his poetry discloses a strongly confessional element. In the Unitarian manner, Eliot criticised his own conscience and spiritual progress from an external moral viewpoint. With candid self-disclosure, Eliot's confessional impulse exposed the painful, halting steps in his spiritual development. Correlatives to the divided, fragmentary, dissolving mind appear in every period of Eliot's poetry and criticism: whether in the 'dissociation of sensibility' (SE, 288) splitting apart the mind of Europe after the Middle Ages; Prufrock's 'hundred indecisions' (CPP, 14); or the speaker in *The Waste Land* who could 'connect / Nothing with nothing' (CPP, 70)¹³ (Ibid., p. 19).

Em 1910, como parte de um programa de intercâmbio, Eliot viaja para Paris. Longe de Boston, Eliot encontra uma sociedade menos provinciana e mais fecunda de ideias. Em Paris, estuda a língua e literatura francesas, especialmente Charles Baudelaire, Jules Laforgue e Tristan Corbière. Em sua estadia na França conhece Jean Verdenal, com quem nutre profunda amizade e a quem, morto anos mais tarde, na Primeira Guerra Mundial, dedica seu primeiro volume de versos, *Prufrock and Other Observations* (1917).

É em Paris ainda que Eliot tem sua breve mas intensa (como ele próprio afirma) conversão temporária ao bergsonismo¹⁴, ao frequentar uma série de palestras que Henri Bergson apresentava no Collège de France, onde discursava semanalmente acerca da natureza da personalidade. Suas ideias a respeito da percepção do tempo e da memória impressionaram o jovem poeta, que anota em seu caderno passagens como

In fact the past is kept automatically. No doubt it follows us at any time in its entirety: whatever we have felt, thought, wanted since our infancy is there, leaning over the present which is going to join it, pressing against the door of consciousness, which would like to leave it outside¹⁵ (BERGSON apud SIGG, 1989, p. 29).

¹³ "A dúvida unitária derivava do preceito de engajamento com o autoaperfeiçoamento, tomando a forma de cultivo pessoal através do autoquestionamento moral. 'São estas ideias certas ou erradas?' (CPP, 20), pergunta o sujeito-lírico de 'Portrait of a Lady'. A avaliação de nossas próprias emoções, pensamentos, motivos e condutas em relação a um critério de perfeição moral quase inevitavelmente resulta em autocondenação. Desse modo, a autobiografia espiritual, um aspecto da moral (beirando o egocentrismo) do unitarianismo da Nova Inglaterra, emerge na poesia de Eliot. Não obstante seu desejo de mascarar sua criação poética com impessoalidade, sua poesia revela um elemento intensamente confessional. Ao modo unitário, Eliot criticava sua própria consciência e progresso espiritual de um ponto de vista externo. Com cândida auto-revelação, o impulso confessional de Eliot expunha os dolorosos e hesitantes passos em seu desenvolvimento espiritual. Correlativos da mente dividida, fragmentária e dissolvente aparecem em cada período da poesia e da crítica de Eliot: seja na 'dissociação de sensibilidade' (SE, 288), cindindo a mente da Europa depois da Idade Média, seja nas 'centenas de indecisões' (CPP, 14) de Prufrock; seja no personagem de *The Waste Land* que não podia 'conectar / Nada com nada' (CPP, 70)".

¹⁴ MARX in HARDING, 2011, p. 30.

¹⁵ "De fato, o passado é mantido automaticamente. Sem dúvida ele nos segue integralmente a todo momento: o que quer que tenhamos sentido, pensado, desejado desde a nossa infância está lá,

O poeta anota também: “Past, present and future are one, which abstraction decomposes¹⁶” (BERGSON apud SIGG, 1989, p. 29), uma frase que evoca a abertura de um poema tardio seu, “Burnt Norton”: “Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past¹⁷”. Eliot viria a refutar as ideias de Bergson logo depois de seu ano em Paris, porém, segundo James Miller, diversos críticos afirmaram que “regardless of Eliot’s many anti-Bergson comments [...] Bergson remained an important and detectable influence on Eliot’s prose and poetry¹⁸” (MILLER, 2005, p. 142).

Durante seu ano no exterior, Eliot escreve, entre outros poemas que comporiam seu primeiro volume de versos, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. Seu manuscrito completo data do período entre julho e agosto de 1911, quando Eliot estava em Munique, ao final de sua viagem pela Europa como parte de sua estadia acadêmica em Paris¹⁹, sendo que algumas partes do poema, incluindo os versos sobre Hamlet, havia sido escritos em 1910²⁰.

Eliot retorna a Boston ao fim de 1911, termina sua graduação e inicia um mestrado, continuando seus estudos em filosofia e sua experimentação com poesia. Em 1914 inicia um doutorado, a respeito da filosofia de F. H. Bradley, e viaja outra vez para a Europa, onde deveria estudar por um ano em Marburg, Alemanha. No entanto, com a eclosão da crise política que levaria à Primeira Guerra, Eliot parte de Marburg para Londres, às vésperas do conflito. Lá começa a manter relação com outros escritores e poetas, dentre eles Conrad Aiken, já seu amigo de Harvard e um dos primeiros entusiastas de sua poesia. Aiken, de fato, havia já mostrado uma primeira versão de “The Love Song” a Harold Munro, proprietário da livraria e editora londrina Poetry Bookshop, “who had judged the poem ‘absolutely insane’²¹” (COOPER, 2006, p. 5).

Aiken havia também apresentado o poema para outro americano expatriado em Londres, o poeta Ezra Pound. Pound impressionou-se tanto com Eliot como com

debruçando-se sobre o presente que irá se juntar a ele, pressionando contra a porta da consciência, que gostaria de lhe deixar do lado de fora”.

¹⁶ “Passado, presente e futuro são um: a abstração os decompõe”.

¹⁷ SIGG, 1989, p. 29.

¹⁸ “independentemente dos muitos comentários de Eliot contrários a Bergson, [...] Bergson permaneceu uma influência importante e detectável na prosa e na poesia de Eliot”

¹⁹ MILLER, 2005, p. 152.

²⁰ MILLER, 2005, p. 152.

²¹ “que julgou ser o poema ‘absolutamente insano’”.

“The Love Song”, o qual chamou de “the best poem I have yet had or seen from an American²²” (MILLER, 2005, p. 199), como escreveu para Harriet Monroe, editora da revista *Poetry* em Chicago. Em 1915 Pound envia o poema de Eliot para Monroe, que, após algumas divergências editoriais entre Pound e Monroe, é publicado em 1916 (o poema havia figurado anteriormente, em 1915, na *The Catholic Anthology*, organizada por Pound). Um ano mais tarde, novamente por esforços de Pound, “The Love Song” é republicado, juntamente com outros poemas de Eliot, em um volume exclusivo, intitulado *Prufrock and Other Observations*.

A recepção inicial do poema é desfavorável. Arthur Waugh, em uma crítica de 1916 da *The Catholic Anthology*, avalia o volume como “the very stronghold of literary rebellion, if not of anarchy²³” (WAUGH in GRANT, 2004, p. 56), e afirma que “The Love Song” é “the ‘poetry’ that was to say nothing that might not be said ‘actually in life—under emotion,’ the sort of emotion that settles down into the banality of a premature decrepitude²⁴” (Ibid., p. 56). Waugh encerra seu texto com uma nota de repúdio à poesia de Eliot, Pound e de outros poetas da antologia:

Yet if the fruits of emancipation are to be recognised in the unmetrical, incoherent banalities of these literary ‘Cubists,’ the state of Poetry is indeed threatened with anarchy which will end in something worse even than ‘red ruin and the breaking up of laws.’²⁵ (Ibid., p. 57).

Um crítico anônimo, escrevendo para o *Times Literary Supplement* em 1917, diz de *Prufrock and Other Observations*:

Mr. Eliot’s notion of poetry—he calls the ‘observations’ poems—seems to be a purely analytical treatment, verging sometimes on the catalogue, of personal relations and environments, uninspired by any glimpse beyond them and untouched by any genuine rush of feeling. As, even on this basis, he remains frequently inarticulate, his ‘poems’ will hardly be read by many with enjoyment²⁶. (in GRANT, 2004, p. 61).

²² “o melhor poema que já vi ou li de um americano”.

²³ “o próprio bastião da rebeldia literária, se não da anarquia”.

²⁴ “a ‘poesia’ que não diria nada que não se pode dizer ‘de verdade na vida – com emoção,’ o tipo de emoção que se sossega com a banalidade de uma decrepitude prematura”.

²⁵ “No entanto, se os frutos da emancipação devem ser reconhecidos nas banalidades incoerentes e sem métrica desses ‘cubistas’ literários, o estado da Poesia está de fato ameaçado com anarquia, que culminará em algo ainda pior do que a ‘ruína vermelha e a destruição das leis’”.

²⁶ “A noção de poesia do Sr. Eliot – ele nomeia como poemas as ‘observações’ – parece ser um tratamento puramente analítico (beirando, por vezes, o catálogo) de relações pessoais e ambientes, não inspirado por qualquer vislumbre além deles e não tocado por nenhum genuíno ímpeto de sentimento. Como, mesmo sob essa premissa, ele permanece frequentemente inarticulado, seus ‘poemas’ dificilmente serão lidos por muitos com prazer”.

Em defesa a Eliot e contra Waugh, Pound escreve para a revista *Egoist*, em 1917:

Mr. Eliot has made an advance on Browning. He has also made his *dramatis personae* contemporary and convincing. He has been an individual in his poems. I have read the contents of this book over and over, and with continued joy in the freshness, the humanity, the deep quiet culture. 'I have tried to write of a few things that really have moved me' is so far as I know, the sum of Mr. Eliot's 'poetic theory.' His practice has been a distinctive cadence, a personal *modus* of arrangement, remote origins in Elizabethan English and in the modern French masters, neither origin being sufficiently apparent to affect the personal quality. It is writing without pretence. Mr. Eliot at once takes rank with the five or six living poets whose English one can read with enjoyment²⁷. (POUND in GRANT, 2004, p. 59-60).

E para a revista *Poetry*, também em 1917: "It is quite safe to compare Mr. Eliot's work with anything written in French, English or American since the death of Jules Laforgue. The reader will find nothing better, and he will be extremely fortunate if he finds much half as good²⁸" (Ibid., p. 64). Conrad Aiken também defende o jovem poeta, e elogia sua arte, caracterizando-a como "realismo psicológico" e os dois principais poemas do volume, "The Love Song" e "Portrait of a Lady", como "retratos psicológicos semi-narrativos"²⁹. Mary Sinclair, para o *Little Review*, escreve sobre a técnica de Eliot:

He does not see anything between him and reality, and he makes straight for the reality he sees; he cuts all his corners and his curves; and this directness of method is startling and upsetting to comfortable, respectable people accustomed to going superfluously in and out of corners and carefully round curves³⁰ (SINCLAIR in GRANT, 2004, p. 1917).

²⁷ "O Sr. Eliot realizou um progresso em relação a Browning. Ele também tornou suas *dramatis personae* contemporâneas e convincentes. Ele tem sido um indivíduo em seus poemas. Li inúmeras vezes os poemas de seu volume, com contínuo deleite em seu frescor, sua humanidade e sua profunda e quieta cultura. 'Eu busquei escrever acerca de algumas poucas coisas que realmente me tocaram' é, até onde tenho conhecimento, a soma da 'teoria poética' do Sr. Eliot. Sua prática tem sido uma cadência distinta; um *modus* de organização pessoal; origens remotas no inglês elizabetano e nos mestres franceses modernos (sendo que nenhuma fonte é aparente o suficiente para afetar a qualidade pessoal). É escrita sem fingimento. O Sr. Eliot assume de imediato seu lugar entre os cinco ou seis poetas vivos cujo inglês se pode ler com prazer".

²⁸ "É seguro comparar o trabalho do Sr. Eliot com qualquer outro escrito em francês, inglês ou americano desde a morte de Jules Laforgue. O leitor não encontrará nada melhor e será extremamente afortunado se encontrar algo que seja quase tão bom".

²⁹ AINKEN in GRANT, 2004, p. 69.

³⁰ "Ele não vê nada entre si próprio e a realidade e vai direto à realidade que vê; ele toma todos os atalhos que encontra e essa imediatez de método é surpreendente e perturbadora para pessoas acomodadas e respeitáveis, acostumadas a ir e vir superfluamente pelos caminhos conhecidos".

Com o tempo, a nova estética de Eliot (“nova” para o público inglês e americano) viria a se sedimentar na apreciação literária inglesa, enquanto que “The Love Song” viria a se estabelecer, eventualmente, como “Eliot’s most frequently published, as well as one of the most quoted poems of the twentieth century³¹” (MILLER, 2005, p. 220).

Em seu retorno a Oxford em 1915, a fim de dar prosseguimento ao seu doutorado, Eliot inicia um relacionamento com Vivien-Haigh Wood, com quem se casaria três meses depois e se mudaria para Londres logo em seguida. Em 1917 Eliot começa a trabalhar como contador para Lloyds Bank, atuando no Colonial and Foreign Department até 1925, quando deixa o trabalho bancário para afiliar-se à editora Faber and Gwyer (posteriormente Faber and Faber), tornando-se, mais tarde, diretor.

Em 1920 publica seu segundo volume de poesia, intitulado simplesmente *Poems*, pela Hogarth Press de Leonard e Virginia Woolf, e também seu primeiro volume de ensaios, *The Sacred Wood*. Em 1922, após uma longa intervenção editorial da parte de Pound, Eliot publica *The Waste Land*, poema que viria a se tornar um dos marcos do Modernismo literário (ao lado de *Ulysses*, de James Joyce, do mesmo ano) e sua obra mais conhecida e aclamada. Em 1925 publica *The Hollow Men*.

Entre 1927 e 1930 Eliot escreve e publica periodicamente os poemas que comporiam a coletânea *Ariel Poems* e, coroação de sua conversão ao Anglicanismo em 1927, *Ash Wednesday*. Em 1933 Eliot e sua esposa, Vivien, divorciam-se, terminando um casamento marcado pela instabilidade mental de Vivien e os esforços extenuantes de Eliot em cuidá-la (que o levaram, em parte, à composição de *The Waste Land*³²).

Sua última produção poética dá-se entre os anos de 1936 e 1942, quando publica separadamente os poemas que seriam coligidos sob o título de *Four Quartets: Burnt Norton* (1936), *East Cocker* (1940), *The Dry Salvage* (1941) e *Little Gidding* (1942). Em 1948 Eliot recebe o Prêmio Nobel em Literatura e em 1957 casa-se com Ésme Valerie Fletcher. T. S. Eliot morre em 1967 e, tendo seu desejo atendido, suas cinzas são levadas para East Cocker, cidade em Somerset, Inglaterra, de onde Andrew Elliot, seu antepassado, partiu para a América em 1669.

³¹ “o poema mais publicado de Eliot, bem como um dos poemas mais citados do século XX”.

³² COOPER, J. **The cambridge introduction to T. S. Eliot**. Cambridge: Cambridge University Press. 2006, p. 8-11.

1.1 “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”

“The Love Song of J. Alfred Prufrock” é um poema composto de 20 estrofes de extensões variadas, 131 versos irregulares e um esquema rímico livre. É escrito na forma de monólogo dramático (reminiscente de Laforgue, Browning e Arnold), isto é, um poema em que um personagem ou persona (mais caracterizada que o sujeito da lírica) dirige-se a um ouvinte (intuído pelo leitor através das palavras do falante) e que através de seu discurso revela (direta ou indiretamente) fatos a respeito de si mesmo, a respeito do local onde se encontra e outras particularidades. O poema pode ser também caracterizado como um monólogo interior, escrito no estilo de “fluxo de consciência” (*stream of consciousness*), técnica literária “which seeks to depict the multitudinous thoughts and feelings which pass through the mind³³” (CUDDON, 2013, p. 683). Nela, as relações lógicas dão lugar à livre associação no encadeamento de imagens e pensamentos e a sintaxe convencional e, por vezes, mesmo a pontuação é abandonada (Ibid., p. 364).

Reproduzimos a seguir o poema, conforme consta em *The Complete Poems and Plays* (1952) e apresentamos uma exposição geral das cenas contidas nele:

The Love Song of J. Alfred Prufrock³⁴

*S'io credesse che mia risposta fosse
A persona che mai tornasse al mondo,
Questa fiamma staria senza piu scosse.
Ma percioche giammai di questo fondo
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero,
Senza tema d'infamia ti rispondo³⁵*

1. Let us go then, you and I,
2. When the evening is spread out against the sky
3. Like a patient etherized upon a table;
4. Let us go, through certain half-deserted streets,
5. The muttering retreats
6. Of restless nights in one-night cheap hotels
7. And sawdust restaurants with oyster-shells:
8. Streets that follow like a tedious argument
9. Of insidious intent

³³ “que busca representar os inumeráveis pensamentos e sentimentos que atravessam a mente”.

³⁴ “A Canção de Amor de J. Alfred Prufrock”

³⁵ “Se eu acreditasse que responderia / a pessoa que voltar pudesse ao mundo, / esta chama não mais se moveria; // mas pois que nunca, deste poço fundo, / alguém vivo voltou, se não me engano, / já sem temor de infâmia te secundo.” (ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: inferno*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34. 2000. C. XXVII, vv. 61-66.).

10. To lead you to an overwhelming question...
11. Oh, do not ask, "What is it?"
12. Let us go and make our visit.³⁶

13. In the room the women come and go
14. Talking of Michelangelo.³⁷

15. The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
16. The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
17. Licked its tongue into the corners of the evening,
18. Lingered upon the pools that stand in drains,
19. Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
20. Slipped by the terrace, made a sudden leap,
21. And seeing that it was a soft October night,
22. Curled once about the house, and fell asleep.³⁸

23. And indeed there will be time
24. For the yellow smoke that slides along the street,
25. Rubbing its back upon the window-panes;
26. There will be time, there will be time
27. To prepare a face to meet the faces that you meet;
28. There will be time to murder and create,
29. And time for all the works and days of hands
30. That lift and drop a question on your plate;
31. Time for you and time for me,
32. And time yet for a hundred indecisions,
33. And for a hundred visions and revisions,
34. Before the taking of a toast and tea.³⁹

35. In the room the women come and go
36. Talking of Michelangelo.⁴⁰

37. And indeed there will be time
38. To wonder, "Do I dare?" and, "Do I dare?"
39. Time to turn back and descend the stair,
40. With a bald spot in the middle of my hair —
41. (They will say: "How his hair is growing thin!")
42. My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
43. My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin —
44. (They will say: "But how his arms and legs are thin!")

³⁶ "Vamos, então, você e eu, / Quando o entardecer está estendido contra o céu / Como um paciente anestesiado sobre uma mesa; / Vamos através de certas ruas semi-desertas, / Os refúgios murmurantes / De noites inquietas em hotéis baratos de uma noite / E restaurantes com serragem e conchas de ostras: / Ruas que seguem como uma argumentação tediosa / De intenção insidiosa / Para levar você a uma questão esmagadora... / Oh, não pergunte, "O que é?" / Vamos e façamos a nossa visita."

³⁷ "No recinto as mulheres vêm e vão, / Conversando sobre Michelângelo."

³⁸ "A névoa amarela que esfrega suas costas contra as vidraças, / A fumaça amarela que esfrega seu focinho nas vidraças / Lambeu com sua língua as esquinas do entardecer, / Demorou-se sobre as poças que ficam nas sarjetas, / Deixou cair nas suas costas a fuligem que cai das chaminés, / Deslizou pelo terraço, deu um salto súbito / E, vendo que era um suave noite de outubro, / Enrolou-se uma vez em torno da casa e caiu no sono."

³⁹ "E de fato haverá tempo / Para a fumaça amarela que desliza ao longo da rua, / Esfregando suas costas nas vidraças; / Haverá tempo, haverá tempo / Para preparar um rosto para encontrar os rostos que você encontra; / Haverá tempo para assassinar e criar, / E tempo para todos os trabalhos e os dias de mãos / Que erguem e deixam cair uma questão no seu prato; / Tempo para você e tempo para mim, / E tempo ainda para uma centena de indecisões, / E para uma centena de visões e revisões, / Antes de se receber o chá e a torrada."

⁴⁰ "No recinto as mulheres vêm e vão, / Conversando sobre Michelângelo."

45. Do I dare
 46. Disturb the universe?
 47. In a minute there is time
 48. For decisions and revisions which a minute will reverse.⁴¹
49. For I have known them all already, known them all:
 50. Have known the evenings, mornings, afternoons,
 51. I have measured out my life with coffee spoons;
 52. I know the voices dying with a dying fall
 53. Beneath the music from a farther room.
 54. So how should I presume?⁴²
55. And I have known the eyes already, known them all—
 56. The eyes that fix you in a formulated phrase,
 57. And when I am formulated, sprawling on a pin,
 58. When I am pinned and wriggling on the wall,
 59. Then how should I begin
 60. To spit out all the butt-ends of my days and ways?
 61. And how should I presume?⁴³
62. And I have known the arms already, known them all—
 63. Arms that are braceleted and white and bare
 64. (But in the lamplight, downed with light brown hair!)
 65. Is it perfume from a dress
 66. That makes me so digress?
 67. Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.
 68. And should I then presume?
 69. And how should I begin?⁴⁴
70. Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
 71. And watched the smoke that rises from the pipes
 72. Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?...⁴⁵
73. I should have been a pair of ragged claws
 74. Scuttling across the floors of silent seas⁴⁶
75. And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!
 76. Smoothed by long fingers,
 77. Asleep ... tired ... or it malingers,

⁴¹ “E de fato haverá tempo / Para ponderar, ‘Será que ousou?’ e ‘Será que ousou?’ / Tempo para se virar e descer a escada, / Com uma mancha de calvície no meio dos meus cabelos - / (Eles vão dizer: ‘Como seu cabelo está ficando fino!’) / Meu casaco matinal, minha gola escalando firme até o queixo, / Minha gravata rica e modesta, mas presa por um simples alfinete - / (Eles vão dizer: ‘Mas como seus braços e pernas estão finos!’) / Será que ousou / Perturbar o universo? / Em um minuto há tempo / Para decisões e revisões que um minuto reverterá.”

⁴² “Pois eu conheci-os todos já, conheci-os todos: / Conheci os entardeceres, manhãs e tardes, / Tenho medido minha vida com colheres de chá; / Eu conheço as vozes que morrem com uma queda moribunda / Debaixo da música de um recinto distante. / Então, como devo me atrever?”

⁴³ “E eu conheci os olhos já, conheci-os todos - / Os olhos que fixam você em uma frase formulada, / E quando eu estou formulado, me esparramando em um alfinete, / Quando eu estou alfinetado e me contorcendo na parede, / Como, então, eu deveria começar / A cuspir todas as bitucas de meus dias e modos? / E como deveria me atrever?”

⁴⁴ “E eu conheci os braços já, conheci-os todos - / Braços com pulseiras, brancos e nus / (Mas, sob a luz da lâmpada, emplumados com pelo castanho-claro!) / É o perfume de um vestido / Que me faz assim devanear? / Braços que jazem sobre sobre a mesa, ou se enrolam em um xale. / E eu deveria, então, me atrever? / E como eu deveria começar?”

⁴⁵ “Devo dizer, eu fui, ao crepúsculo, por ruas estreitas, / E observei a fumaça que sobe de cachimbos / De homens solitários em camisas, debruçando-se para fora de janelas? ...”

⁴⁶ “Eu deveria ter sido um par de garras rotas / Correndo através do chão de mares silenciosos.”

78. Stretched on the floor, here beside you and me.
 79. Should I, after tea and cakes and ices,
 80. Have the strength to force the moment to its crisis?
 81. But though I have wept and fasted, wept and prayed,
 82. Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter,
 83. I am no prophet — and here's no great matter;
 84. I have seen the moment of my greatness flicker,
 85. And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,
 86. And in short, I was afraid.⁴⁷

87. And would it have been worth it, after all,
 88. After the cups, the marmalade, the tea,
 89. Among the porcelain, among some talk of you and me,
 90. Would it have been worth while,
 91. To have bitten off the matter with a smile,
 92. To have squeezed the universe into a ball
 93. To roll it towards some overwhelming question,
 94. To say: "I am Lazarus, come from the dead,
 95. Come back to tell you all, I shall tell you all"—
 96. If one, settling a pillow by her head
 97. Should say: "That is not what I meant at all;
 98. That is not it, at all."⁴⁸

99. And would it have been worth it, after all,
 100. Would it have been worth while,
 101. After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,
 102. After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along the floor—
 103. And this, and so much more?—
 104. It is impossible to say just what I mean!
 105. But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen:
 106. Would it have been worth while
 107. If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
 108. And turning toward the window, should say:
 109. "That is not it at all,
 110. That is not what I meant, at all."⁴⁹

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

⁴⁷ "E a tarde, o entardecer, dorme tão pacificamente! / Alisado por dedos longos, / Adormecido... cansado... ou finge doente, / Estendido sobre o chão, aqui, ao lado de você e de mim. / Devo eu, após o chá e bolos e coberturas, / Ter o vigor para forçar o momento à sua crise? / Mas ainda que eu tenha chorado e jejuado, chorado e rezado, / Ainda que eu tenha visto minha cabeça (ligeiramente calva) ser trazida sobre um prato, / Eu não sou nenhum profeta – e esta não é nenhuma questão importante; / Eu vi o momento de minha grandeza tremeluzir, / E eu vi o eterno Lacaio segurar meu casaco, e casquinar, / E, em resumo, eu tive medo."

⁴⁸ "E teria valido a pena, afinal, / Depois das xícaras, da geléia, do chá, / Em meio à porcelana, em meio a uma conversa entre mim e você, / Teria valido a pena / Ter cortado o assunto com um sorriso, / Ter espremido o universo em uma bola / Para rolá-lo em direção a uma questão esmagadora, / Para dizer: 'Eu sou Lázaro, vindo dos mortos, / Vindo de volta para dizer a todos, eu direi a todos' - / Se alguém, ajeitando um travesseiro à cabeça, / Dissesse: 'Não é isso o que eu quis dizer, de forma alguma; Não é nada disso, de forma alguma.'"

⁴⁹ "E teria valido a pena, afinal, / Teria valido a pena, / Depois dos poentes e dos pátios e das ruas respingadas, / Depois dos romances, depois das xícaras de chá, depois das saias que se arrastam sobre o chão - / E isto e tanto mais? - / É impossível dizer só o que eu quero dizer! / Mas, tal como se uma lanterna mágica lançasse os nervos em tramas sobre uma tela: / Teria valido a pena / Se alguém, ajeitando um travesseiro ou jogando fora um xale / E se virando para a janela, dissesse: / 'Não é nada disso, de forma alguma, / Não é isso o que eu quis dizer, de forma alguma.'"

115. Deferential, glad to be of use,
 116. Politic, cautious, and meticulous;
 117. Full of high sentence, but a bit obtuse;
 118. At times, indeed, almost ridiculous—
 119. Almost, at times, the Fool.⁵⁰
120. I grow old ... I grow old ...
 121. I shall wear the bottoms of my trousers rolled.⁵¹
122. Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?
 123. I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
 124. I have heard the mermaids singing, each to each. ⁵²
125. I do not think that they will sing to me.⁵³
126. I have seen them riding seaward on the waves
 127. Combing the white hair of the waves blown back
 128. When the wind blows the water white and black.⁵⁴
129. We have lingered in the chambers of the sea
 130. By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
 131. Till human voices wake us, and we drown.⁵⁵

Através do título do poema, e apenas através dele, tomamos conhecimento do nome do personagem, Prufrock⁵⁶, cujos pensamentos acompanhamos pela extensão do monólogo. O título caracteriza o poema como uma “canção de amor”, acenando seu tema e sua forma. A epígrafe é um excerto do Canto XXVII do *Inferno*, de Dante Alighieri, no qual Guido da Montefeltro, condenado ao oitavo círculo, por fraude, declara que relatará sua história apenas a Dante, a quem cria igualmente condenado, seguro de que ele não voltaria vivo daquele mundo.

Passemos, primeiramente, a uma exposição geral das cenas do poema, a fim de visualizá-las, para, posteriormente, comentar suas relações. O poema inicia-se com Prufrock convocando ou convidando uma segunda pessoa a caminhar junto a ele pelas ruas da cidade, ao entardecer. As ruas, conforme afirma, são semidesertas, e

⁵⁰ “Não! Eu não sou Príncipe Hamlet, nem fui feito para sê-lo; / Sou um lorde auxiliar, um que serve / Para inflar um progresso, iniciar uma cena ou duas, / Aconselhar o príncipe; sem dúvida uma ferramenta prática, / Deferente, feliz de estar em uso, / Político, cauteloso e meticuloso; / Cheio de floreios, mas um pouco obtuso; / Às vezes, de fato, quase ridículo - / Quase, às vezes, o Bobo.

⁵¹ “Eu envelheço... eu envelheço... / Vou usar a bainha de minhas calças enrolada.”

⁵² “Devo pentear meu cabelo para trás? Será que ousa comer um pêssego? / Eu vou usar calças de flanela branca e caminhar pela praia. / Eu ouvi as sereias cantando, umas às outras.

⁵³ “Não creio que cantarão para mim.”

⁵⁴ “Eu as vi cavalgando as ondas rumo ao mar, / penteando o cabelo branco das ondas sopradas para trás, / Quando o vento sopra as águas brancas e negras.”

⁵⁵ “Nós nos demoramos nas câmaras do mar / Junto a garotas-marinhas engrinaladas com algas rubras e castanhas / Até que vozes humanas nos acordam e nos afogamos.”

⁵⁶ Earl Holt identifica a possível origem do nome como proveniente de “Prufrock-Litau”, uma loja de móveis em St. Louis à época de Eliot (HOLT in HARDING, 2011, p. 14). Frances Dickey sugere que o nome “J. Alfred Prufrock” reflete o modo com que Eliot assinava seu próprio nome enquanto estudante de graduação, “T. Stearns Eliot” (DICKEY in CHINITZ, 1989, p. 126).

servem como um retiro murmurante para aqueles que passam suas noites inquietas em hotéis e restaurantes baratos. Essas ruas sucedem-se umas às outras tais como os argumentos de um discurso ou proposição, cuja intensão velada é a de conduzir seu ouvinte à consciência de uma questão esmagadora. Prufrock repele a aparente intenção de seu ouvinte ao perguntar qual seria a natureza dessa pergunta e, ao contrário, apenas o convoca novamente para acompanhá-los, em uma visita qualquer.

No poema então evoca-se a cena de um evento social, na qual mulheres caminham por uma sala conversando sobre Michelângelo. O cosmo urbano do poema retrata imagens de uma névoa amarelada movendo-se pela cidade, passando pelas vidraças e esquinas; demorando-se nas poças de águas da sarjeta; mesclando-se à fuligem expelida pelas chaminés; deslizando pelo terraço de alguma casa e envolvendo-a.

Prufrock afirma iteradamente, o que se configura como um refrão, que para tudo haverá tempo e também oportunidade: para a névoa amarelada; para preparar-se a fim de encontrar outras pessoas; para assassinar e criar; para os trabalhos e os dias de alguém que lhe apresentará uma questão. Há tempo ainda para si mesmo e para seu interlocutor e para qualquer decisão, visão e revisão que se queira realizar antes de se entregar aos afazeres da hora do chá. A cena das mulheres repete-se e é seguida por novas declarações de Prufrock a respeito do ensejo vindouro de toda ação. Haverá tempo, afirma, para pensar em se atrever; para voltar-se e descer as escadas, ainda que temendo a especulação de outros sobre sua calvície e o fato de que seus braços e pernas estejam agora franzinos. Prufrock autoquestiona-se, então, se de fato ousaria perturbar o universo, ainda que de um minuto para outro poderia arrepender-se.

Prufrock sustenta já conhecer tudo ao seu redor, todos as manhãs, tardes e entardeceres. Afirma ter sido cauteloso toda a sua vida e conhecer todo o murmurinho das conversas de salão, todos os olhares depreciativos; todos os braços femininos. E portanto pergunta-se como começaria a falar sobre sua própria vida para outros, e se deveria, ainda, atrever-se. Prufrock pergunta-se se, para começar a narrar sua vida, deveria falar de seus passeios ao entardecer por ruas estreitas, onde via homens debruçados em suas janelas fumando cachimbos. Deseja, ao contrário, ter sido um caranguejo vivendo no fundo do mar.

Prufrock interroga-se se, em meio à monotonia da vida social, deveria ter força o suficiente para dar cabo à ação que pretende tomar. Mas ainda que tenha sofrido e

se preparado, afirma, ele não é o tipo de pessoa certa para a ação, e esta não tem qualquer importância. Porém, ainda assim ele teme, na hora da morte, arrepender-se de sua covardia. E mesmo que toda circunstância fosse propícia para o ato, e todas as palavras fossem exatas, Prufrock declara ser impossível expressar apenas o que se intenciona. Não valeria a pena a ousadia se ele fosse mal compreendido, ou tivesse mal compreendido a pessoa a quem se dirigiria. Assim, Prufrock contenta-se em não se revelar em demasia, em não chamar a atenção para si, em ser não um protagonista, como Hamlet, mas uma personagem secundária, que exerce sua parte modesta, e às vezes ridícula, na peça.

Ele tem consciência de que envelhece, mas ainda sonha em caminhar pela praia e ouvir as sereias cantarem, mesmo que nunca para ele; sonha com as sereias cavalgando as ondas e com o vento soprando sobre o mar, ainda que temendo o momento em que será desperto por vozes humanas.

2 PRUFROCK E A IRONIA

2.1 IRONIA E FRAGMENTAÇÃO EM PRUFROCK

J. C. C. Mays resume os pontos mais comumente tratados pela crítica de “The Love Song”:

the contradictory signals displayed by the elements of the title; the epigraph, pointing up the theme of paralysed self-consciousness; the counterpointed pronouns, /, *you*, and *we*; the movement of irregular and sometimes unrhymed lines; the undercurrent of threatening half-audible images, and the tendency of images, such as the fog imaged as a cat, to balloon away from their referents and assume an uncontrollable life of their own; the midway change of tense into the conditional, after Prufrock has decided not to pay his visit; the literary and other allusions⁵⁷ (MAYS in MOODY, 2005, p. 111).

Dentre esses, o contraponto dos pronomes é o tema que a crítica mais analisou⁵⁸, concentrando-se tanto em suas origens como em suas consequências. A leitura mais comum é a de que “Prufrock divides into a *you* and an /, a public outward personality and a thinking, inert sensitive self⁵⁹” (Ibid., p. 110), isto é, Prufrock apresenta uma personalidade cindida em duas: uma máscara, uma *persona* social, e uma personalidade que se pretende verdadeira. A origem dessa cisão pode ser remetida a diversas fontes, sejam elas extraliterárias (como o próprio meio em que Eliot foi criado, a Nova Inglaterra, com seu ceticismo Protestante⁶⁰) ou ainda na poesia de poetas predecessores de Eliot: Browning e, especialmente, Laforgue, cuja ironia, afirma Eliot, é usada “to express a *dédoublement* of the personality against which the

⁵⁷ “os sinais contraditórios exibidos pelos elementos do título; a epígrafe, aludindo ao tema da autoconsciência paralisada; os pronomes contrapostos *eu*, *você* e *nós*; o movimento de versos irregulares e por vezes não rimados; a subcorrente de imagens ameaçadoras semi-audíveis e a tendência de imagens, tais como as da névoa representada como um gato, a flutuar para longe de seus referentes e assumir uma vida própria incontrollável; a mudança repentina do modo verbal para o condicional depois de Prufrock decidir não realizar sua visita; as alusões literárias e de outras naturezas”.

⁵⁸ “[M]ost theories explaining Prufrock’s problems share the concept of doubleness or division.” (SIGG, 1989, p. 76); (“A maioria das teorias que explicam os problemas de Prufrock compartilham do conceito de duplicidade ou divisão”).

⁵⁹ “Prufrock divide-se em um *você* e um *eu*, uma personalidade pública e que se dirige ao exterior, e um *eu* pensante, inerte e sensível”.

⁶⁰ “On one hand, Prufrock recalls a characteristic strain of American Puritanism, the tendency to ‘auto-machia.’ In such ‘self civil war,’ humility and self-denial fuse awkwardly but firmly with personal assertion.” (SIGG, 1989, p. 76); (“Por um lado, Prufrock faz lembrar uma veia característica ao puritanismo americano, a tendência à ‘auto-machia’. Nessa ‘auto-guerra-civil’, humildade e abnegação se fundem estranha mas firmemente com autoafirmação”).

subject struggles⁶¹” (ELIOT apud SIGG, 1989, p. 77). Se concentrarmos a leitura em torno desse tema, o poema torna-se “an invitation to the reader to experience the dismantling of personality⁶²” (COOPER, 2006, 49).

Eliot (segundo a crítica⁶³) e Laforgue (segundo Eliot) derivam sua ironia desse mesmo *dédoublement*, da duplicação da personalidade. Essa duplicação tem efeito tanto entre o escritor e sua personagem, quanto entre o personagem e si mesmo:

The creation of a mask or persona, in which the poet disappears, so to speak, and tells his story in the guise of another character, offered Jules Laforgue and Eliot a way of viewing the narrator in what seemed to be an objective or ironic way. The persona can be simple or very elaborate, but it is always at a distance from both author and reader. Indeed, the poet seems to be in a relationship of collusion with the reader in watching and listening to this “character” out there⁶⁴ (Ibid., p. 49-50).

A ironia de Prufrock, nesse sentido, como o ceticismo protestante, pode ser concebida como a possibilidade de se obter uma visão objetiva de si mesmo através do tratamento do eu como um objeto para o próprio eu. Prufrock vê a si mesmo como um outro, ao mesmo tempo observador e objeto observado. Ele refere-se a esse outro eu como “you” (v. 1), o qual é constantemente acossado por uma “overwhelming question” (“to lead you to an overwhelming question” [v. 10]; “that lift and drop a question on your plate” [v. 30]), enquanto que o “I” (v. 1) com que Prufrock se identifica distancia-se desse “you” através da autoconsciência irônica e é capaz de mitigar suas apreensões, declarando “Do not ask ‘What is it?’” (v. 11) e “here’s no great matter” (v. 83).

Por consequência da fragmentação da personalidade o próprio processo poético torna-se fragmentário:

‘Prufrock’ moves abruptly from paragraph to paragraph, often with sudden inconsequentialities and changes of direction [...] This technique of the fragmentary is related to, is perhaps a reflection of, a concern with the fragmentary in the subject matter of the poetry. The mind of Prufrock is unable to cohere into a single train of thought, unable to squeeze ‘the universe into a ball / To roll it towards some overwhelming question’. He is always inclined ‘to

⁶¹ “para expressar uma *dédoublement* [duplicação] da personalidade contra a qual o sujeito luta”.

⁶² “um convite ao leitor para experienciar o desmantelamento da personalidade”.

⁶³ SIGG, 1989, p. 88; SCOFIELD, 1997, p. 61.

⁶⁴ “A criação de uma máscara ou *persona*, na qual o poeta desaparece, por assim dizer, e conta sua história com o disfarce de outro personagem, ofereceu a Jules Laforgue e Eliot um meio de observar o narrador no que pareceu ser um modo objetivo ou irônico. A *persona* pode ser simples ou bem elaborada, mas ela está sempre distante de ambos, o autor e o leitor. De fato, o poeta parece estar em uma relação de conluio com o leitor ao assistirem e escutarem esse ‘personagem’”.

digress'. [...] And these fragments and partial glimpses are often imaged by means of a kind of synecdoche, where a part is made to stand for the whole; sometimes, indeed, it takes the place of the whole, so that we are mainly aware of a disembodied part. [...] When Prufrock thinks of people he thinks of parts of them, most often of 'eyes' (a feature which recurs throughout Eliot's poetry), or of arms ('And I have known the eyes already, known them all - / . . . And I have known the arms already'). And when he suddenly breaks off one train of thought to call up one of those submarine images of life free of the monotonous social round, he thinks he should have not been even a whole creature but only 'a pair of ragged claws'⁶⁵. (SCOFIELD, 1997, p. 49).

Essa desordem foi causa de perplexidade, e muitas vezes de reprovação, entre os primeiros leitores do poema. Arthur Waugh, em uma crítica de 1916 a um volume de poesia editado por Ezra Pound, no qual constava *The Love Song*, impugna a poesia de Eliot, Pound e seu contemporâneos, afirmando que

Cleverness is, indeed, the pitfall of the New Poetry. There is no question about the ingenuity with which its varying moods are exploited, its elaborate symbolism evolved, and its sudden, disconcerting effects exploded upon the imagination. Swift, brilliant images break into the field of vision, scatter like rockets, and leave a trail of flying fire behind. But the general impression is momentary; there are moods and emotions, but no steady current of ideas behind them⁶⁶ (WAUGH, 2004, p. 55).

Em outra crítica contemporânea, May Synclair afirma que Eliot não se contenta em explicar de forma direta a tragédia de Prufrock mas, ao contrário

⁶⁵ “‘Prufrock’ move-se abruptamente de estrofe em estrofe, frequentemente com súbitas inconseqüências e mudanças de direção [...] Essa técnica do fragmentário está relacionada, e lhe é talvez um reflexo, à preocupação com o fragmentário como tema do poema. A mente de Prufrock é incapaz de apegar-se a uma única linha de raciocínio, incapaz de espremer ‘o universo em uma bola / Para rolá-lo em direção a alguma questão esmagadora’. Ele está sempre inclinado a ‘devanear’. [...] E esses fragmentos e vislumbres parciais são frequentemente representados por uma espécie de sinédoque, na qual a parte substitui o todo; às vezes, de fato, ela assume o lugar do todo, de modo que nós percebemos especialmente a parte desincorporada. [...] Quando Prufrock pensa em pessoas, ele pensa em suas partes, mais frequentemente nos ‘olhos’ (um traço que se itera através da poesia de Eliot), ou nos braços (‘E eu conheci os olhos já, conheci-os todos - / ... E eu conheci os braços já’). E quando ele subitamente se desvencilha de uma linha de raciocínio para evocar uma daquelas imagens submarinas da vida liberta do monótono rodeio social, ele pensa que não deveria ter sido uma criatura inteira, mas apenas ‘um par de garras rotas’”.

⁶⁶ “A astúcia é, de fato, a armadilha da Nova Poesia. Não há dúvida a respeito da habilidade com que seus variados estados de espírito são explorados, seu elaborado simbolismo, desenvolvido, e seus súbitos, desconcertante efeitos, detonados na imaginação. Imagens brilhantes e velozes irrompem no campo de visão, dispersam-se como foguetes e deixam um rastro de fogo volátil para trás. Mas a impressão geral é momentânea; há estados e emoções, mas não há nenhuma corrente estável de ideias por trás deles.

Mr. Eliot simply removes the covering from Prufrock's mind: Prufrock's mind, jumping quickly from actuality to memory and back again, like an animal, hunted, tormented, terribly and poignantly alive⁶⁷ (SINCLAIR, 2004, p. 77).

Da mesma forma, Babette Deutsch argumenta que a mente de Prufrock é desconexa e nela "Impressions are strung along on a tenuous thread of sense"⁶⁸ (DEUTSCH, 2004, p. 78).

Críticos recentes encontram no poema a mesma desordem, como Eric Sigg, para quem Prufrock carece de "any principle of selection" e "has neither a functioning moral sensibility, nor a conscience that applies itself to real or significant circumstance"⁶⁹ (SIGG, 1989, p. 91), e Frances Dickey, que afirma que

One of the most striking stylistic and perceptual characteristics of the poem is fragmentation, a phenomenon predicted by Bergson as a consequence of extension in space. Time, self, other people, and visual scenes are broken up into "a hundred visions and revisions": "I have known the eyes already, known them all... / I have known the arms already... / Arms that lie along a table, or wrap about a shawl" (CPP 5). Prufrock is incapable of seeing a whole person. Even his beloved is seen only as disconnected body parts. The fragmentation of his vision is reflected in the incompleteness of his speech; his thoughts begin with "and" and end with ellipses⁷⁰. (DICKEY in CHINITZ, 2009, p. 125).

Segundo Dickey, Prufrock é incapaz de conceber qualquer totalidade, somente fragmentos: para ele, pessoas tornam-se partes corporais desconexas e seu discurso, uma colagem de pensamentos de tênue relação lógica. De fato, a relação entre os pensamentos de Prufrock é antes espacial, baseada em contiguidade, do que cronológica. Dessa forma, o próprio tempo é também espacializado e fragmentado, o que se mostra, segundo Martin Scofield, nos saltos temporais, no processo de fluxo de consciência:

Prufrock's thoughts move from the future tense to the past, back to the future ('Shall I say...?') and to the conditional ('Should I...?') and to the past

⁶⁷ "O Sr. Eliot simplesmente remove a cobertura da mente de Prufrock: a mente de Prufrock, saltando rapidamente da realidade para a memória e de volta para a realidade, como um animal, acossado, atormentado, terrível e agudamente vivo".

⁶⁸ "Impressões andam em fila sobre um tênue fio de sentido"

⁶⁹ "qualquer princípio de seleção" e "não possui nem uma sensibilidade moral operante, nem uma consciência que se aplique a circunstâncias reais ou significativas".

⁷⁰ "Uma das características estilísticas e perceptuais mais notáveis do poema é a fragmentação, um fenômeno predito por Bergson como uma consequência da extensão no espaço. Tempo, sujeito, outras pessoas e cenas visuais rompem-se em 'uma centena de visões e revisões': 'Eu conheci os olhos já, conheci-os todos... / Eu conheci os braços já... / Braços que jazem sobre uma mesa, ou se enrolam em um xalê' (CPP 5). Prufrock é incapaz de ver uma pessoa por inteiro. Mesmo sua amada é vista apenas como partes corporais desconexas. A fragmentação de sua visão se reflete na incompletude de seu discurso; seus pensamentos começam com 'e' e terminam em elipses".

conditional ('And would it have been worth it...?'). The tenses are the proper medium for memory, deliberation, indecision, speculation. Very rarely does Prufrock's mind come to rest in the present, the time of statement, assertion, command or action; when it does briefly, it is merely to question his own mental processes ('Is it perfume from a dress / That makes me so digress?') or to describe a circumstantial detail ('And the afternoon, evening, sleeps so peacefully!'). So when he says, finally coming to some conclusion, "No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;" part of his meaning is that he was not meant *to be*, in the present tense, but only to inhabit the twilight tenses of the past, the future and the conditional⁷¹ (1997, p. 59).

Como o tempo, para o pensamento de Prufrock, é fragmentário e não obedece a nenhuma linearidade, não há centro que coordene as partes, não há tempo presente que seja resultado do passado e que engendre o futuro. Como resultado, embaraçam-se as fronteiras entre os tempos: memória e especulação possuem igual validade, o passado retorna como futuro e o futuro está já interdito como passado.

Podemos perceber, assim, no quadro geral da crítica, como se triangulam, em "The Love Song", a ironia (tanto como a duplicação da personalidade de Laforgue quanto como o agente solvente do ceticismo protestante); a fragmentação da forma poética e do discurso; e a dissolução da linearidade temporal. No entanto, nenhum desses autores abordou as três questões simultaneamente e identificou precisamente suas correlações. Será, portanto, nosso objetivo estudar essas relações.

2.2 PRUFROCK, HAMLET E A IRONIA

Fragmentariedade e desordem são signos operantes em toda a obra poética de Eliot, todavia nem sempre relacionam-se da mesma forma nos poemas. De fato, *The Waste Land* é frequentemente assinalado como o exemplo central da fragmentação em poesia, mas, ainda assim, um anseio por ordenação atravessa subterraneamente o poema na forma do retorno às narrativas míticas, como o próprio autor indica em suas alusões, nas notas do poema, aos trabalhos antropológicos de

⁷¹ "Os pensamentos de Prufrock movem-se do tempo verbal futuro para o passado, de volta para o futuro ('Devo dizer...?') e para o condicional ('Deveria eu...?') e para o passado condicional ('E teria valido a pena...?'). Esses tempos verbais são os meios próprios para a memória, deliberação, indecisão, especulação. Muito raramente a mente de Prufrock repousa no presente, o tempo da afirmação, asserção, ordem ou ação; quando brevemente o faz, fá-lo somente para questionar seu próprio processo mental ('É o perfume de um vestido / Que me faz assim devanear?') ou para descrever um detalhe circunstancial ('E a tarde, o entardecer, dorme tão pacificamente!'). Então, quando ele diz, chegando finalmente a alguma conclusão, 'Não! Eu não sou Príncipe Hamlet, nem fui feito para sê-lo;', parte de seu sentido é que ele não foi feito para *ser*, no tempo presente, mas apenas para habitar nos tempos crepusculares do passado, do futuro e do condicional".

Frazer e Weston e ao ciclo do Graal⁷². Por outro lado, a consciência caótica de Prufrock tece, no próprio personagem, seu fio condutor e centro que coordena as partes, desordenadamente.

A atitude ambígua de Eliot concernente à ordem e desordem estéticas está presente também em sua crítica. Em seu ensaio *Hamlet*, escrito em 1919 (entre a publicação de “The Love Song” e a composição de *The Waste Land*), Eliot condena a peça de Shakespeare por sua desordem e inconstância, o desvio em relação aos cânones clássicos, quanto à ordenação da arte dramática:

So far from being Shakespeare's masterpiece, the play is most certainly an artistic failure. In several ways the play is puzzling, and disquieting as is none of the others. Of all the plays it is the longest and is possibly the one on which Shakespeare spent most pains; and yet he has left in it superfluous and inconsistent scenes which even hasty revision should have noticed. The versification is variable. [...] Both workmanship and thought are in an unstable condition⁷³ (ELIOT, 1934, p. 143-144).

A falha de *Hamlet*, Eliot argumenta, deriva da impossibilidade que Hamlet encontra em exteriorizar sua emoção em ato, e Shakespeare, sua emoção em arte. No ensaio, o poeta explana sua teoria do “objective correlative” [correlativo objetivo] como a única maneira de expressar uma emoção na forma de arte. O correlativo objetivo corresponde a “a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked⁷⁴”. O resultado dessa formulação é uma “inevitabilidade” artística, na qual os eventos exteriores (no caso, da peça) correspondem objetiva e claramente a uma emoção determinada que o autor desejou expressar. Segundo Eliot, Shakespeare foi incapaz de realizar essa correspondência entre emoção e forma artística, pois ele próprio era incapaz de compreender a natureza dos sentimentos de Hamlet:

⁷² ROSENFELD, K.H. ‘*Waste Land* ou Babel: a gramática do caos’. In: ROSENFELD, K. H.; PEREIRA, L. F. T. S. **Eliot & Charles Baudelaire**: poesia em tempo de prosa. São Paulo: Iluminuras. 1996, p. 73-95.

⁷³ “Longe de ser a obra-prima de Shakespeare, a peça é certamente um fracasso artístico. De vários modos, a peça é desconcertante e perturbadora, como nenhuma das outras peças de Shakespeare é. De todas as peças, *Hamlet* é a mais extensa e é possivelmente aquela a que Shakespeare mais despendeu esforços; e ainda assim ele deixou nela cenas supérfluas e inconsistentes que mesmo em um revisão apressada ele deveria ter percebido. A versificação é variável. [...] Tanto a artesanaria quanto o pensamento se encontram em uma condição instável”.

⁷⁴ “um conjunto de objetos, uma situação, um encadeamento de eventos que será a fórmula daquela emoção em particular, de modo que, quando os fatos externos, que devem culminar em uma experiência sensorial, são apresentados, a emoção é imediatamente evocada”.

The artistic “inevitability” lies in this complete adequacy of the external to the emotion; and this is precisely what is deficient in *Hamlet*. Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in excess of the facts as they appear. And the supposed identity of Hamlet with his author is genuine to this point: that Hamlet’s bafflement at the absence of objective equivalent to his feelings is a prolongation of the bafflement of his creator in the face of his artistic problem. Hamlet is up against the difficulty that his disgust is occasioned by his mother, but that his mother is not an adequate equivalent for it; his disgust envelops and exceeds her. It is thus a feeling which he cannot understand; he cannot objectify it, and it therefore remains to poison life and obstruct action. None of the possible actions can satisfy it; and nothing that Shakespeare can do with the plot can express Hamlet for him⁷⁵ (Ibid., p. 145).

Não somente Shakespeare falha em expressar artisticamente a emoção de *Hamlet*, por não a compreender de todo, como Hamlet, pela mesma razão, é incapaz de correlacionar efetivamente seu sentimento de repugnância com o objeto que o provoca, sua mãe. Dessa impossibilidade de expressão objetiva resulta a “loucura” de Hamlet, a qual é, como Eliot afirma, menos loucura que fingimento e menos fingimento que alívio emocional:

The levity of Hamlet, his repetition of phrase, his puns, are not part of a deliberate plan of dissimulation, but a form of emotional relief. In the character Hamlet it is the buffoonery of an emotion which can find no outlet in action; in the dramatist it is the buffoonery of an emotion which he cannot express in art⁷⁶ (Ibid., p. 146).

Impossibilitado de dar uma vazão devida a suas emoções, Hamlet recorre a jogos de linguagem, repetições de frases, trocadilhos, como forma de exteriorizar, obliquamente, os sentimentos que o soterram. Nesse sentido, Prufrock aproxima-se

⁷⁵ “A ‘inevitabilidade’ artística encontra-se na adequação completa do exterior à emoção; e isso é precisamente o que falta em *Hamlet*. Hamlet (o homem) está dominado por uma emoção que é inexprimível, porque está em excesso aos fatos tais como aparecem. E a suposta identidade de Hamlet com seu autor é genuína a este ponto: que a perplexidade de Hamlet quanto à ausência de um equivalente objetivo aos seus sentimentos é um prolongamento da perplexidade de seu criador frente ao problema artístico. Hamlet defronta-se com a dificuldade de que sua repugnância seja ocasionada por sua mãe, mas que no entanto ela não seja um equivalente adequado para seu sentimento; sua repugnância a envolve e a excede. É assim um sentimento que ele não consegue entender; ele não o consegue objetivar, e o sentimento, portanto, permanece, envenenando a vida e obstruindo a ação. Nenhuma das ações possíveis podem satisfazê-lo; e nada do que Shakespeare pode fazer com a trama pode expressar Hamlet para si”.

⁷⁶ “A leviandade de Hamlet, suas repetições de frases, seus trocadilhos, não são parte de um plano deliberado de dissimulação, mas uma forma de alívio emocional. Para o personagem Hamlet, é a bufonaria de uma emoção para a qual ele não consegue encontrar vazão na ação; para o dramaturgo, é a bufonaria de uma emoção a qual ele não consegue expressar como arte”.

da figura de Hamlet, ao passo que ele se vale das mesmas estratégias linguísticas para lidar com sua “overwhelming question” (v. 10).

No início de seu ensaio, Eliot condena críticos como Coleridge e Goethe que fizeram de Hamlet uma imagem de si próprios ou de suas personagens. Eliot condena Goethe por ter “made of Hamlet a Werther⁷⁷” (Ibid., p. 141). Ele próprio, porém, fez de Prufrock, se não um Hamlet, ao menos um Polônio, “an attendant lord” (v. 112). A repetição de frases, os trocadilhos e a falha de expressão caracterizam tanto o Hamlet de Eliot quanto seu Prufrock.

A centralidade da figura de Hamlet em “The Love Song” (como já mencionado, foi inclusive uma das primeiras passagens do poema a ser escrita) e a insistência de Eliot em manter na versão final, mesmo com a crítica de Ezra Pound, a menção direta ao personagem shakespeariano (“No! I am not Prince Hamlet” [v. 111]), atestam, como defende Dickey, o vínculo entre Prufrock e Hamlet:

The “Hamlet” passage (*CPP* 7) was one of the earliest portions that Eliot wrote, and he insisted on retaining it against Pound’s advice, which suggests that the link between Hamlet and Prufrock was central to his conception of the poem. Hamlet is like Prufrock in experiencing “a hundred indecisions” (4), but unlike him in finally taking violent and decisive action. The primary similarity between them is that each plays multiple roles within a single drama, and keenly perceives the performative aspect of life⁷⁸ (DICKEY in CHINITZ, 2009, p. 126).

A inconstância artística de *Hamlet*, a qual Eliot reprova, e a subjetividade paralisante da peça e da personagem, a qual condena, são igualmente objetos da consideração de Hegel em sua *Estética* (1835) e tratados de semelhante julgamento. Hegel opõe *Hamlet*, como tragédia moderna, à tragédia antiga e a outras obras mais maduras de Shakespeare, como *Macbeth* e *Othello* (exemplos também citados por Eliot em seu ensaio).

Para Hegel,

não é tanto a substancialidade do fim em vista do qual os indivíduos atuam e pelo qual se apaixonam que constitui o tema principal da tragédia moderna, mas a subjetividade da vida interior ou a particularidade do caráter que procuram satisfazer-se (HEGEL, 2010, p. 618).

⁷⁷ “feito de Hamlet um Werther”.

⁷⁸ “A passagem de ‘Hamlet’ (*CPP* 7) foi uma das primeiras partes que Eliot escreveu, e ele insistiu em mantê-la, contra os conselhos de Pound, o que sugere que a ligação entre Hamlet e Prufrock era central para sua concepção do poema. Hamlet é como Prufrock ao experimentar ‘uma centena de indecisões’ (4), mas diferente dele ao realizar, por fim, uma ação violenta e decisiva. A primeira similaridade entre os dois é a de que cada um interpreta diversos papéis em um único drama e percebe agudamente o aspecto performático da vida”.

ou seja, não é mais a necessidade moral que guia as personagens do drama moderno, mas é sua própria subjetividade que se coloca como centro da peça. Um exemplo que ilustra a distinção entre tragédia moderna e antiga, cita Hegel, é *Hamlet*. Nele,

O conflito propriamente dito não gira, portanto, à volta do fato de o filho, para realizar uma vingança moral, transgredir outro princípio moral, mas ao redor do caráter pessoal de Hamlet, cuja alma nobre não está preparada para estas ações enérgicas, de modo que, desgostoso do mundo e da vida, oscilando entre a decisão, ensaios e simulacros de execução, acaba por sucumbir às próprias incertezas e às complicações criadas pelas circunstâncias exteriores (Ibid., p. 619).

A incerteza de Hamlet é, segundo o filósofo, um aspecto central dos personagens da tragédia moderna: a “instabilidade que os torna incertos e hesitantes.” (Ibid., p. 621). Essa instabilidade toma a forma de uma fraqueza moral, “A fraqueza resultante da impossibilidade de tomar uma decisão, do recurso à reflexão, do exame das razões que pleiteiam por ou contra uma resolução dada” (Ibid., p. 622). Enquanto que a instabilidade já desponta na tragédia antiga, especialmente com Eurípedes, é na moderna que esse aspecto das personagens prevalece, as quais apresentam uma natureza dupla: “na tragédia moderna, estas personagens indecisas e hesitantes são apresentadas como assediadas por duas paixões que se arrastam em direções opostas, lhes inspiram decisões e as levam a atos que se contrariam” (Ibid. p. 622). As personagens modernas são, portanto, “naturezas duplas que não podem alcançar uma individualidade firme e completa.” (Ibid., p. 622). É com traços semelhantes que Eliot caracteriza a falha de Hamlet e a instabilidade de Prufrock.

Em seu grau mais elevado, como Hegel identifica na literatura contemporânea,

esta incerteza e contradição do caráter e do homem total se transformam, por vício de uma falsa dialética, no princípio da representação, como se a verdade moral consistisse em mostrar que não há caracteres firmes nem seguros de si mesmo. (Ibid., p. 622).

O que Hegel aqui impugna, em sua crítica à instabilidade da arte moderna, é a desordem moral e estética fomentada pela ironia romântica, tal como postulada pelos autores alemães Friedrich Schlegel, Karl Solger e Ludwig Tieck, e posta em prática especialmente na lírica de Novalis. Essa ironia, resume Hegel, “consiste na autodestruição de tudo o que é nobre, grande e perfeito, de modo que a arte fica reduzida, até em suas produções objetivas, à representação da subjetividade

absoluta” (Id., 2009, p. 86). A ironia consiste na concepção da subjetividade como princípio absoluto de todo conhecimento e experiência, de toda realidade: “todo valor para o *eu* do conteúdo consiste no que pelo *eu* é definido e sancionado. Tudo o que é pelo *eu*, e tudo quanto existe mediante o *eu* pode também pelo *eu* ser destruído.” (Ibid., p. 84).

Se toda a realidade existe mediante a subjetividade, então ela é para o *eu* apenas aparência e nada nela é verdadeiramente substancial, permanente. Nenhum ato ou expressão digna-se à seriedade; verdade e moral são esvaziadas de significação. Assim,

Outra expressão da negatividade irônica reside na afirmação da *vacuidade* do concreto, do moral, de tudo o que é rico em conteúdo, na afirmação da nulidade de tudo o que é objetivo e possui um valor imanente. Quando o *eu* adota este ponto de vista, tudo lhe parece mesquinho e vão, a não ser a sua própria subjetividade, que, isolada, fica também vazia e vã. Por outro lado, o *eu* pode não se sentir satisfeito com a fruição de si próprio, achar-se incompleto e sofrer a exigência de qualquer coisa firme e substancial, de interesses essenciais e precisos. Disso resulta uma situação infeliz e contraditória, como o sujeito a desejar a verdade e a objetividade mas impotente para se arrancar ao seu isolamento, à sua fuga, àquela interioridade abstrata e insatisfeita. Cai então numa espécie de lânguida tristeza [...]. A insatisfação proveniente desta quietude e desta impotência que impedem o sujeito de agir e alcançar o que quer que seja, ao mesmo tempo que a nostalgia do real e do absoluto, o obriga a sentir o vazio e a irrealidade [...]; essa insatisfação engendra assim um estado mórbido, o de uma *bela alma a morrer de tédio* [...] o tédio resulta do sentimento que o sujeito tem de sua nulidade, seu vazio, sua vaidade, bem como da impotência para escapar a esse vazio e para adquirir o conteúdo substancial (Ibid., p. 85-86).

Parece ser o princípio dessa instabilidade de caráter e desordem subjetiva o que Hegel e Eliot veem minar a estrutura de *Hamlet* e o que os faz preferir peças como *Macbeth* e *Othello*. No entanto, é ainda em grande parte essa estética, essa suposta “desordem” que os românticos introduzem na literatura e que atravessa o século XIX, por diversas razões. Uma delas foi a influência de Schlegel e Novalis e das seduções da ironia sobre o Romantismo francês, concretizando-se no Simbolismo de Rimbaud e Laforgue, que influencia os preceitos do Modernismo, em geral, e a poesia da juventude de Eliot, em particular.

Prufrock hesita entre “decisions and revisions” (v. 48) como o Hamlet de Hegel oscila “entre a decisão, ensaios e simulacros de execução” (Id., 2010, p. 619); e como o Hamlet de Eliot, não consegue objetivar sua emoção, a qual permanece envenenando a vida e obstruindo a ação (ELIOT, 1934, p. 145). Como o irônico,

Prufrock isola-se em sua subjetividade, carente “de qualquer coisa firme e substancial, de interesses essenciais e precisos.” (HEGEL, 2009, p. 86). Ele é cindido por duas naturezas contraditórias, o “you” (v. 1) de sua vida social, e o “I” (v. 1) de sua vida interior (ou vice-e-versa), que o arrastam em direções opostas, ao desejo de expressão e ao silêncio.

A fragmentariedade em “The Love Song”, assim como em *The Waste Land*, é ainda, e antes de tudo, uma desordem temporal. A confusão dos tempos históricos no segundo poema tem sua contraparte psicológica no primeiro. Prufrock oscila entre a projeção de um futuro indeterminado e a resignação diante de um passado absoluto, no qual presente e futuro já estão concluídos. O presente distende-se em um vazio tedioso sem ação e salta entre instantes de consciência de tênue ou nenhuma ligação. O poema desenrola-se fora do tempo da experiência, para a qual “there will be time” (v. 23) ou a qual Prufrock “have known [...] already” (v. 49) e toda possibilidade de ação é precedida por “shall I” (v. 70) ou “should I” (v. 69), o que faz com que o tempo do agir esteja a dois graus separado de Prufrock: como futuro e como dúvida.

A desordem temporal de “The Love Song”, como artifício estético, possui também sua origem na ironia romântica, em sua hesitação entre o atemporal da subjetividade absoluta e o temporal da realidade autêntica. Segundo Hegel, a substancialidade que o irônico deseja recuperar permanece para ele em um passado mistificado, que pode ser entendido como “nostalgia do real e do absoluto” (2009, p. 86), enquanto que o futuro distende-se à sua frente como angústia, como uma possibilidade sempre presente de retorno à “vacuidade do concreto” (Ibid., p. 85), assim como a angústia de Prufrock de que “In a minute there is time / For decisions and revisions that a minute will reverse.” (v. 48). Nas palavras de Paul de Man: “Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic⁷⁹” (1986, p. 222).

Søren Kierkegaard, crítico da ironia romântica, dá ênfase ao aspecto temporal da ironia em suas obras *O Conceito de Ironia* e *O Conceito de Angústia*. Como para o irônico nenhum fenômeno possui significado imanente, logo, também não possui validade histórica. Para o irônico todo fenômeno e todos os tempos são intercambiáveis e seu *eu* absoluto separa-se da realidade e da temporalidade. Disto

⁷⁹ “A ironia divide o fluxo da experiência temporal entre um passado que é pura mistificação e um futuro que permanece para sempre ameaçado pela recaída no inautêntico”.

resulta que o irônico experiencia o tempo de duas formas, como tédio e como súbito. O tédio é, segundo Kierkegaard, uma “eternidade sem conteúdo” (2013, p. 289), um tempo presente composto de continuidade sem sucessão, como as “Streets that follow like a tedious argument” (v. 8) de Prufrock. Por outro lado, o tempo é também experienciado como súbito, isto é, uma sucessão fragmentária de instantes desconexos. O irônico “Num dado momento está ali, no seguinte foi embora, e, assim como sumiu, ei-lo aí outra vez todo inteiro e completo. Ele não se deixa introduzir nem elaborar em nenhuma continuidade” (Id., 2010, p. 131), assim como Prufrock, cuja consciência salta, sem qualquer continuidade perceptível, entre a convocação de “Let us go and make our visit” (v. 12) e a visão de “In the room the women come and go” (v. 13).

São esses dois aspectos do tempo que buscaremos analisar no poema através do recurso ao seu parentesco estético com a ironia romântica. Estudaremos a seguir a crítica eliotiana que tratou do problema da temporalidade em “The Love Song” e isolaremos suas principais considerações, a fim de, sob as mesmas premissas, estudar o poema, expandindo suas análises e tomando os resultados como base para nosso estudo do tempo da ironia.

3 A REAÇÃO DA CRÍTICA DE “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK” EM RELAÇÃO AO PROBLEMA DO TEMPO

O problema do tempo é um dos principais focos da atenção da crítica eliotiana. *Four Quartets* (1943), por sua explícita argumentação acerca da natureza do tempo e da eternidade, é a obra de Eliot à qual a crítica mais dedicou o estudo desse tema. A filosofia de Henri Bergson, por sua vez, devido à influência sobre o jovem poeta, tem sido o principal ponto de partida para a interpretação do problema em sua poesia em geral.

Não obstante, há uma grande parcela de autores que identificaram no tempo um dos problemas centrais de “The Love Song”, e entre estes pode ser encontrada uma variedade de perspectivas de análise, cujas conclusões, como procuraremos demonstrar, são conciliáveis sob uma leitura uniforme. Dessa maneira, analisaremos a seguir as abordagens dos autores que encontramos em nossa pesquisa, tanto aqueles de perspectiva bergsoniana quanto aqueles que partem de outras visões.

3.1 A PERSPECTIVA BERGSONIANA

Nancy K. Gish, em *Time in the Poetry of T. S. Eliot: a study in structure and theme* (1981), apresenta o mais compreensivo estudo do tema do tempo na obra de Eliot, abrangendo análises individuais de toda a sua poesia. Gish afirma que “In all of Eliot's work no ideas are so consistently used, considered and later overtly discussed than ideas about time and the need to transcend it⁸⁰” (GISH, 1981, p. vii-viii) e que

Both the concept of time and the presentation of it change and develop throughout the poems, paralleling the movement from boredom, frustration and despair to significant action, acceptance and serenity⁸¹ (Ibid., p. viii).

Segundo Gish, os personagens que fazem parte da primeira poesia de Eliot são passivos e apáticos, mas ao mesmo tempo profundamente conscientes (de si mesmos e de seus meios sociais): são dotados de aguda percepção, mas incapazes de agir

⁸⁰ “Em toda a obra de Eliot nenhuma ideia é tão constantemente utilizada, considerada e, mais tarde, tão abertamente discutida quanto as ideias sobre o tempo e a necessidade de transcendê-lo”.

⁸¹ “Ambos, o conceito de tempo e sua apresentação, mudam e se desenvolvem ao longo dos poemas, traçando um paralelo com o movimento que parte do tédio, frustração e desespero em direção à ação significativa, aceitação e serenidade”.

(Ibid., p. 1). Assim, as ações humanas que de fato ocorrem nesses poemas aparecem apenas como fragmentos, como gestos ou poses (Ibid, p. 1). Por outro lado, se os personagens são excessivamente passivos, o mundo exterior é excessivamente ativo, invadindo constantemente a consciência que o perscruta. Dessa forma, Gish propõe analisar esses poemas do ponto de vista de que

a certain kind of experience unites these diverse poems, a division of self and world in which the self remains disconnected from and troubled by life, uneasily impelled toward it yet able only to observe it. No transcending vision ever appears in the world of these poems, which is defined and bound by time⁸² (Ibid., p. 2).

A autora adota, para seu estudo, a concepção temporal de Bergson, para o qual o mundo “is one of constant flux, constant becoming without permanence or transcendence⁸³” (Ibid., p. 3), e para o qual o sujeito está cindido entre um eu interior e um eu exterior correspondentes, respectivamente, à duração interna e ao tempo cronológico externo, apenas unificados pela memória: “Time is flux, endless repetition of meaningless gestures, and all experience is time bound. Only the record of events in memory remains, unified and evaluated by the mind which cannot see beyond it⁸⁴” (Ibid., p. 3). Tal cisão entre consciência e mundo exterior e contraste entre duração e tempo cronológico, afirma Gish, está presente em todos os poemas de *Prufrock and Other Observations*:

Consistently emphasising daily routine, they portray people whose adherence to conventional behaviour at prescribed hours is one measure of their sterility. Set against the cycle of evenings, mornings, afternoons, tea at tea time and mornings in the park, is the succession of feeling, often passionate, intense, and closed off from expression. If these characters fail to act or choose, they nonetheless desire and suffer, responding intensely to what they observe. This separation of inner and outer reality is also an isolation in self and the source of loneliness, frustration and futility; it is expressed in almost obsessive talk about time and in an urgent need to share some inner yearning undefined but felt to be outside daily existence. Preoccupation with time and its control appears not only in the character's speech or the constant direct references to it but in the very structure of many poems. 'Portrait of a Lady' is patterned by the cycle of seasons; 'Prufrock' by shifts in tense and by a journey, imaginary or real, to a tea party.

⁸² “um certo tipo de experiência interliga esses diversos poemas, uma divisão entre sujeito e mundo na qual o sujeito permanece desconectado da, e perturbado pela, vida, inquietamente impelido em direção a ela e, no entanto, capaz apenas de observá-la. Nenhuma visão transcendente jamais aparece no mundo desses poemas, definidos e circunscritos pelo tempo”.

⁸³ “é um [mundo] de constante fluxo, constante devir sem permanência ou transcendência”.

⁸⁴ “O tempo é um fluxo, repetição infinda de gestos sem importância, e toda experiência é circunscrita pelo tempo. Apenas o registro de eventos na memória permanece, unificado e avaliado pela mente que não consegue ver para além da memória”.

'Preludes' and 'Rhapsody on a Windy Night' follow the cycle of a day and the succession of hours⁸⁵ (Ibid., p. 3).

Sua discussão de “The Love Song” parte do princípio de que o vazio da vida de Prufrock deriva, em parte, de seu fracasso em perceber uma realidade eterna além do ciclo sem propósito da rotina diária (Ibid., p. viii). Prufrock está confinado e isolado pelo tempo. Ele é consciente disso e reitera constantemente sua angústia de que há, para si, um problema inarticulado inseparável do tempo (Ibid., p. 10). No entanto, Prufrock é incapaz de formular claramente a questão e sua experiência permanece um movimento que salta entre sentimentos, não entre pensamentos, enquanto que suas tentativas de compreender o problema tornam-se irrupções fragmentadas de agitação mental (Ibid., p. 10). O dilema de Prufrock, afirma Gish, é sua incapacidade de se utilizar do tempo e, ao contrário, ser utilizado por ele: Prufrock não age por vontade própria, mas se deixa levar pelo ciclo mecânico do eventos sociais em tempos prescritos (Ibid., p. 11). Dessa forma, a cisão entre a vida interior de Prufrock, segundo a distensão temporal, e a vida exterior, segundo o tempo cronológico, torna-se o principal tema do poema, juntamente com o tema de sua incapacidade de ousar viver segundo seus próprios sentimentos e emoções e o tema de sua sujeição ao tempo em sua forma de circularidade vazia (Ibid., p. 11).

Gish identifica uma variedade de maneiras com que o tema do tempo se faz presente em “The Love Song”:

The nature of time is revealed not only in Prufrock's direct assertions about it and his almost obsessive concern with it but in Eliot's specific use of symbolist techniques. The juxtaposition of images and allusions focuses on and intensifies the repetition of daily events and the passing of time without direction or purpose. Time appears as the etherised evening, restless nights, October night, works and days of hands, minutes, evenings, mornings, afternoons, days and ways, dusk and sunset. These repeated times assume the ‘masquerades’ of decisions and revisions, coffee spoons, tea and cakes

⁸⁵ “Constantemente enfatizando a rotina diária, os poemas representam pessoas cuja adesão a comportamentos convencionais em horas prescritas é uma medida de sua esterilidade. Em contraponto com o ciclo de entardeceres, manhãs e tardes, chá à hora do chá e manhãs no parque, há a sucessão de sentimentos, frequentemente veementes, intensos e privados de expressão. Se esses personagens fracassam em agir ou escolher, eles, por outro lado, desejam e sofrem, respondendo intensamente ao que observam. Essa separação entre realidade interior e exterior é também um isolamento dentro do sujeito e fonte de solidão, frustração e banalidade; ela é expressa em uma conversa quase obsessiva sobre o tempo e em uma necessidade urgente de compartilhar algum anseio interior, indefinido mas sentido como estando fora da experiência diária. Preocupação com o tempo e o seu controle aparecem não somente nas falas dos personagens ou nas constantes referências diretas a ele, mas também na própria estrutura de muitos poemas. ‘Portrait of a Lady’ segue o padrão do ciclo das estações; ‘Prufrock’, através de mudanças nos modos verbais e através de uma jornada, imaginária ou real, ao chá. ‘Preludes’ e ‘Rhapsody on a Windy Night’ seguem o ciclo de um dia e a sucessão das horas”.

and ices, dooryards, sprinkled streets, novels, teacups and skirts that trail along the floor. All are joined with allusions to passing time—baldness, greatness flickering, Marvell's universe squeezed into a ball, Hamlet's indecision, growing old. And these are interspersed with Prufrock's explicit talk of time, 'There will be time, there will be time' ironically reiterated. All this emphasises the outer life of clock time, of external event and situation in which he wishes to act and cannot. It also presents the continual flow of his thoughts, revealing not only his fear but his desire for something else, something profound and inexplicable: 'It is impossible to say just what I mean.' The poem's sadness develops with the movement of his thoughts from possibility to what is already lost before attempted, from 'there will be time' to 'And would it have been worth it, after all...?' Time in the poem, then, is both what Prufrock thinks about, clock time, and his own inner duration of which he is only inarticulately aware⁸⁶ (Ibid., p. 13-14).

Gish conclui afirmando que “The Love Song” e outros poemas do mesmo período “articulate feelings of frustration, loneliness, resignation or despair, generated by awareness of a specific kind of world, a world of meaningless and endless change. In it, time leads nowhere and there is nothing but time⁸⁷” (Ibid., p. 22).

Por sua vez, Bruce Frederick Bailey, em sua dissertação *Three Varieties of Time in Poetry and Drama of T. S. Eliot* (1970), adota também a visão bergsoniana e propõe a interpretação de que Prufrock corresponde ao “mechanist⁸⁸” (BAILEY, 1970, p. 2) de Bergson, ou seja, aqueles indivíduos “who are preoccupied with clock-time⁸⁹” (Ibid., p. 2), com o tempo de sucessão linear e mecânica:

Like a true mechanist, obsessed with quantity and measurement, Prufrock measures out his life with coffee spoons, his “days and ways” in cigarette butt-ends. These long-standing habits frustrate him by perpetuating a frame of

⁸⁶“A natureza do tempo é revelada não somente nas asserções diretas de Prufrock sobre o tempo e em sua quase obsessiva preocupação com ele, mas também no uso específico que Eliot faz das técnicas simbolistas. A justaposição de imagens e alusões focam-se na, e intensificam, repetição de eventos diários e a passagem do tempo sem direção ou propósito. O tempo aparece como um entardecer anestesiado, noites inquietas, noite de outubro, trabalhos e dias de mãos, minutos, entardeceres, manhãs, tardes, dias e modos, crepúsculo e poente. Esses tempos repetidos assumem o ‘disfarce’ de decisões e revisões, colheres de chá, chá e bolos e coberturas, pátios, ruas respingadas, romances, xícaras de chá e vestidos que se arrastam sobre o chão. A tudo isso vêm se juntar alusões à passagem do tempo – calvície, grandeza tremeluzente, o ‘universo esmagado em uma bola’ de Marvell, a indecisão de Hamlet, envelhecimento. E a essas alusões se intercalam o discurso explícito de Prufrock sobre o tempo, ‘Haverá tempo, haverá tempo’, reiterado ironicamente. Toda essa ênfase na via exterior do tempo cronológico, de eventos externos e situações em que ele deseja agir e não consegue. Seu discurso também apresenta o fluxo contínuo de seus pensamentos, revelando não apenas seu medo, mas também seu desejo por alguma outra coisa, algo mais profundo e inexplicável: ‘É impossível dizer apenas o que quero dizer.’ A tristeza do poema se desenvolve com o movimento de seus pensamentos da possibilidade para o que já está perdido antes de ser tentado, do ‘haverá tempo’ para ‘E teria valido a pena, afinal...?’ O tempo no poema, então, é tanto o que Prufrock pensa sobre ele, quanto o tempo cronológico e sua própria duração interna, da qual ele está apenas inarticuladamente consciente”.

⁸⁷ “articulam sentimentos de frustração, solidão, resignação ou desespero, gerados pela consciência de um tipo específico de mundo, um mundo de mudança sem fim e sem sentido. Nele, o tempo não leva a lugar algum e não há nada senão tempo.

⁸⁸ “mecanicista”.

⁸⁹ “que estão preocupados com o tempo cronológico”.

mind which locates activity through time in relation to particular rituals which are hardly distinguishable from the activity in the intervals⁹⁰. (Ibid., p. 14).

Como mecanicista, Prufrock pode apenas conceber um tempo seccionado, oposto ao tempo integral da duração:

Prufrock also imagines that time progresses in a succession of discrete minutes, each of which can obliterate the last. The durationists feeling for an interpenetrated whole of simultaneities is lacking in Prufrock's assertion that "In a minute there is time/For decisions and revisions which a minute will reverse"⁹¹ (Id., Ibid., p. 15).

Bailey (1970) argumenta também que a visão mecanicista tem implicações na forma do poema:

Eliot simulates a mechanist's world-view by splitting the poema into sections, like the chorus and verse of a song. The chorus consists of the repetition of certain phrases verbatim, such as "And would it have been worth it, after all" and "In the room the women come and go/Talking of Michelangelo."⁹² (Ibid., p. 17).

Shadi Gex, em *Bergsonian Memory and Time in T. S. Eliot's Beginning and End* (2010), parte da observação de que Prufrock opõe a possibilidade de ação àquela de inércia, a qual "is the force upon which 'Prufrock' deliberates endlessly and avoids ultimately⁹³" (GEX, 2010, p. 23). A inércia de Prufrock, afirma o crítico, deriva de sua inabilidade em ver-se livre da influência de seu passado:

The power of the past has a strong, debilitating pull on Prufrock, both consciously and unconsciously. Unfortunately, Prufrock has allowed memory to control him, thus turning him away from his present and the potentiality of his future—making him a man filled with sorrow because of the past. Eliot demonstrates this pull of the past in the present both thematically and structurally, emulating Bergson's theory of duration and the flow of time as he moves us from stanza to stanza, backwards and forwards, and even between

⁹⁰ "Como um verdadeiro mecanicista, obcecado com quantidade e mensuração, Prufrock mede sua vida com colheres de chá, seus 'dias e modos', com bitucas de cigarro. Esses hábitos de longa data o frustram ao perpetuarem um estado de espírito que situam as atividades no tempo em relação a rituais específicos, os quais são dificilmente distinguíveis das atividades durante intervalos".

⁹¹ "Prufrock também imagina que o tempo progride através de uma sucessão de minutos discretos, em que cada um pode obliterar o anterior. O senso do duracionista por um todo de simultaneidades interpenetrado está ausente da afirmação de Prufrock de que 'Em um minuto há tempo/Para decisões e revisões que um minuto reverterá'".

⁹² "Eliot simula a visão do mundo de um mecanicista ao separar o poema em seções, como o coro e o verso de uma canção. O coro consiste da repetição literal de certas frases, tais como 'E teria valido a pena, afinal' e 'No recinto as mulheres vêm e vão/Conversando sobre Michelangelo.'".

⁹³ "É a força sobre a qual 'Prufrock' delibera incessantemente e por fim evita".

Eliot's poems, connecting with the consciousness of [the poems] we have previously read⁹⁴ (Ibid., p. 25).

Sua incapacidade de agir, de se engajar em um diálogo verdadeiro no passado e no presente, cria um “cycle of futility⁹⁵” (Ibid., p. 26), no qual “Rather than act in the present, Prufrock chooses to relish in the past and the possibility of the future in which ‘there will be time.’⁹⁶” (Ibid., p. 31).

Gex sugere igualmente que o tema do tempo e o direcionamento da consciência de Prufrock ao passado se manifestam no ritmo do poema:

On a metrical level, the steady heartbeat of ‘Prufrock’ is iambic with a high degree of line-length variation, offering longer lines of hexameter, heptameter, and even octameter when Eliot desires to stretch out time or action⁹⁷ (Ibid., p. 27).

Do mesmo modo, segundo a autora, Eliot se utiliza do ritmo iâmbico para representar a cadência incessante do tempo cronológico exterior, efeito estético que se liga ao tema central de Prufrock olhando para o passado e avaliando o valor de sua vida (Ibid., p. 27).

3.2 OUTRAS PERSPECTIVAS

J. Hillis Miller, em *Poets of Reality: six twentieth-century writers* (1965) examina a poesia de Eliot a partir da filosofia de F. H. Bradley, conforme Eliot a expõe em sua dissertação. Segundo Miller, para Eliot é impossível ao sujeito experimentar imediata e absolutamente a realidade, pois ele está separado dela devido à cisão entre consciência e mundo, entre sujeito e objeto. Todo objeto é, no fim, incognoscível, pois deve permanecer separado do sujeito. Um e outro criam-se mutuamente: sujeito e

⁹⁴ “O poder do passado tem uma atração forte e debilitante sobre Prufrock, tanto consciente quanto inconscientemente. Infelizmente, Prufrock permitiu à memória controlá-lo, dando as costas, assim, ao presente e à potencialidade de seu futuro – fazendo dele um homem repleto de pesar devido ao passado. Eliot demonstra essa atração do passado no presente tanto temática como estruturalmente, simulando a teoria de Bergson da duração e do fluxo do tempo enquanto ele passa de estrofe a estrofe, para frente e para trás, e mesmo entre outros poemas de Eliot, fazendo conexões com a consciência [dos poemas] que já lemos anteriormente”.

⁹⁵ “ciclo de banalidade”.

⁹⁶ “Ao invés de agir no presente, Prufrock prefere deleitar-se com o passado e a possibilidade do futuro no qual ‘haverá tempo’.”.

⁹⁷ “No plano da métrica, a pulsação contínua de ‘Prufrock’ é iâmbica, com um alto grau de variação na extensão dos versos, oferecendo linhas mais longas de hexâmetros, heptâmetros e mesmo octâmetros, quando Eliot deseja estender o tempo ou a ação”.

objeto existem enquanto relativos um ao outro e, desse modo, são ao mesmo tempo reais e ficcionais, substâncias e aparências. Cada consciência é um centro finito de experiência, circunscrita por si própria e incapaz de conhecer outra consciência. Enquanto que, para o sujeito, toda percepção do mundo fundada na consciência e na dualidade sujeito-objeto dá-se no tempo e no espaço, a experiência imediata dá-se fora do tempo-espaço, onde não há “distances and distinctions⁹⁸” (MILLER, 1965, p. 132).

Miller postula que a primeira poesia de Eliot dramatiza a consciência “finitizada” de seus escritos filosóficos. O paradoxo da irreconciliabilidade da aparência e da essência é, para o autor, justamente o cômico dessa poesia, o qual “derives from the fact that their protagonists are imprisoned behind barriers which are only a mirrage and yet appear impenetrable⁹⁹” (Ibid., p. 133). Desse modo, o leitor de “The Love Song” está preso à esfera impenetrável e absoluta da subjetividade de Prufrock: tudo o que nos é dado a conhecer no poema “exists because Prufrock thinks of it, and the bubble of his thoughts is never broken¹⁰⁰” (Ibid., p. 137). Miller compara essa configuração do monólogo de Eliot ao de Browning sob o argumento de que, enquanto que os locutores de Browning, em sua maioria, dirigem-se a um ouvinte exterior, implícito em sua fala, nenhum ouvinte está presente para quebrar o solipsismo de Prufrock. Seu monólogo é interior, ao invés de dramático. Prufrock cindiu-se em duas pessoas e conversa consigo mesmo:

Since there is no other mind to limit the expansive tendency of his finite center, his consciousness has ‘spread out’ to engulf in its spherical bounds the sky which is the limit of his vision. Prufrock *is* the evening, and includes in his mind all the scene¹⁰¹ (Ibid., p. 138).

Disso decorre, segundo Miller, a paralisia de Prufrock, a qual “follows naturally from this subjectivizing of everything¹⁰²” (Ibid., p. 139). Se cada consciência está presa à sua esfera de experiência, e esta é irremediavelmente moldada pela subjetividade, toda comunicação de uma experiência é impossível, e toda expressão está fadada a

⁹⁸ “distâncias e distinções”.

⁹⁹ “deriva do fato de que seus protagonistas estão aprisionados atrás de grades que são apenas miragens e que, no entanto, parecem impenetráveis”.

¹⁰⁰ “existe porque Prufrock pensa em algo, e a bolha de seus pensamentos nunca é rompida”.

¹⁰¹ “Já que não há nenhuma outra mente que limite a tendência expansiva de seu centro finito, sua consciência se ‘estendeu para engolir em sua circunferência o céu que é o limite de sua visão. Prufrock é o entardecer e inclui em sua mente toda a cena”.

¹⁰² “segue naturalmente de sua subjetivação de tudo”.

mal-entendidos: “Prufrock’s vision is incommunicable, and whatever he says to the lady will be answered by ‘That is not what I meant at all / That is not it, at all’¹⁰³” (Ibid., p. 139).

Todo o mundo é já parte da consciência de Prufrock; todo o mundo é a sua própria consciência. Assim, qualquer movimento é impossível, pois

If all space has been assimilated into his mind, then spatial movement would really be movement in the same place, like a man running in a dream. There is no way to distinguish between actual movement and imaginary movement¹⁰⁴ (Ibid., p. 139).

Prufrock permanece preso ao seu próprio espaço subjetivo, incapaz de mobilidade, e toda a sua experiência permanece imaginária. Tal como o espaço deve ser exterior ao sujeito para que o movimento seja possível e ser “more than the following of a tedious argument in the mind¹⁰⁵” (Id., Ibid., p. 139), deve da mesma forma haver um tempo objetivo exterior ao tempo subjetivo da consciência “so that the flow of time can mean change for that self¹⁰⁶” (Ibid., p. 139). Desse modo, como tempo e espaço têm apenas uma existência subjetiva para Prufrock, “past, present, and future are equally immediate, and Prufrock is paralyzed¹⁰⁷” (Ibid., p. 139-140).

Prufrock, portanto, não está no tempo, mas contém em si mesmo seu passado e futuro. Memórias e ecos da literatura do passado, sensações presentes e antecipações do futuro, são todos igualmente presentes para ele. Isso se revela na confusão de tempos e modos verbais no poema, o que torna “difficult to tell if certain images exist in past, present, future¹⁰⁸” (Ibid., p. 140). Em seu presente eterno, “everything that might possibly happen to him is as if it had already happened: ‘For I have known them all already, known them all’¹⁰⁹” (Ibid., p. 140). O tempo de Prufrock é um tempo de repetição infinita: ele não poderia “disturb the universe” (v. 46) ainda que se atrevesse, pois “Everything that might happen is foreknown, and in a world

¹⁰³ “A visão de Prufrock é incommunicável, e o que quer que ele diga para a mulher terá como resposta ‘Não é isso que eu quis dizer, de forma alguma / Não é isso, de forma alguma’”.

¹⁰⁴ “Se todo o espaço já foi assimilado por sua mente, então movimento espacial seria na verdade movimento no mesmo lugar, como um homem correndo em um sonho. Não há nenhum modo de distinguir entre movimento real e movimento imaginário”.

¹⁰⁵ “mais do que o acompanhamento mental de uma argumentação tediosa”.

¹⁰⁶ “de modo que o fluxo do tempo possa significar mudança para aquele sujeito”.

¹⁰⁷ “passado, presente e futuro são igualmente imediatos e Prufrock está paralisado”.

¹⁰⁸ “difícil distinguir se certas imagens existem no passado, presente ou futuro”.

¹⁰⁹ “tudo o que pode possivelmente acontecer a ele parece já ter acontecido: ‘Pois eu já conheci-os todos, conheci-os todos’”.

where only one mind exists the foreknown has in effect already happened and no action is possible¹¹⁰ (Ibid., p. 140).

Dessa forma, Miller conclui, “Prufrock's infirmity of will is not so much a moral deficiency as a consequence of his subjectivism¹¹¹” (Ibid., p. 140). E esta é, afirma o crítico, uma característica de toda a primeira poesia de Eliot, na qual o tempo humano adota as mesmas qualidades do espaço subjetivo, de modo que

There is often a spatializing of time, so that a poem exists in perpetual present. The simultaneity of its parts is guaranteed by the fact that past, present and future exist at once for the imprisoned ego. The reader must hold all the images of a poem in his mind at once, and set each against the other in order to apprehend the full meaning¹¹² (Ibid., p. 145).

Michael North, em *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound* (1991), retoma Miller e explora os opostos da fragmentação e da generalização em “The Love Song”. O autor argumenta que uma leitura completa do poema deve não apenas levar em consideração a já tradicional discussão em torno de sua desordem e de seus fragmentos de totalidade, mas também perceber nesses fragmentos “a deep horror of it¹¹³” (NORTH, 1991, p. 76). Segundo North, “Prufrock recoils equally from fragment and whole. His defeat comes from his inability to find a mediation between them¹¹⁴” (Ibid., p. 76). Por sua incapacidade de conciliar fragmento e conjunto, a percepção de Prufrock (e o poema em si) constitui-se de movimentos sinedóquicos entre partes e objetos: “Everything in ‘Prufrock’ trickles away into parts related to one another only by contiguity. Spatial progress in the poem is diffident and deferred¹¹⁵” (Ibid., p. 76). A hesitação e postergação do movimento, North indica, está presente nas imagens de distensão e suspensão, como o entardecer “spread out against the sky” (v. 2) e “stretched on the floor” (v. 78), o paciente “etherized upon a table” (v. 3) e o uso de

¹¹⁰ “Tudo o que pode acontecer já é conhecido e, em um mundo no qual apenas a mente existe, o já conhecido de fato já aconteceu e nenhuma ação é possível”.

¹¹¹ “a fraqueza de vontade de Prufrock não é tanto uma deficiência moral como é uma consequência de seu subjetivismo”.

¹¹² “Há frequentemente uma espacialização do tempo, de modo que o poema existe em um presente perpétuo. A simultaneidade de suas partes é garantida pelo fato de que passado, presente e futuro existem de forma imediata para o ego aprisionado. O leitor deve manter todas as imagens de um poema ao mesmo tempo na mente e contrapô-las umas às outras a fim de apreender o sentido completo”.

¹¹³ “um profundo horror a ela”.

¹¹⁴ “Prufrock recua igualmente ante fragmento e totalidade. Sua derrota se origina de sua incapacidade em encontrar uma mediação entre ambos”.

¹¹⁵ “Tudo em ‘Prufrock’ se desmantela em partes relacionadas umas às outras apenas por contiguidade. Progresso espacial no poema é hesitante e diferido”.

reticências. Tal suspensão, defende o crítico, “is a rhetorical as well as an emotional condition¹¹⁶” (Ibid., p. 76).

A mesma relação irreconciliável entre parte e todo está presente na atitude de Prufrock para com a temporalidade: “In a minute there is time / For decisions and revisions which a minute will reverse” (v. 48, 49). No entanto, “he seems to quail before the very amplitude of possibility contained in time, so that all these decisions and revisions are foreclosed before they can be made¹¹⁷” (NORTH, 1991, p. 77). Para North, a amplitude de possibilidades do tempo subjetivo, por ser infinita, faz com que Prufrock vacile e que toda possibilidade de ação seja frustrada antes mesmo de sua realização. O que era então uma confiança na plenitude do tempo, em sua potencialidade infinita, passa a ser o desespero da experiência do tempo como um todo acabado, constituído da pura repetição de fragmentos desconexos, pois

Prufrock's prospective confidence in the fullness of time becomes a retrospective conviction that “I have known them an already, known them all: -- / Have known the evenings, mornings, afternoons. . .” To know “all” already is to be paralyzed, disabled, because “all” is not full of possibility but paradoxically empty, constituted as it is by pure repetition, part on part on part. In a figure that exactly parallels the bodily metonymies, time becomes a collection of individual parts, just as the poem's human denizens had been little more than parts: “And I have known the eyes already, known them all”; “And I have known the arms already, known them all¹¹⁸” (Ibid., p. 77).

Prufrock, assim, salta do todo à parte, do pleno ao disperso, sem existir em uma continuidade espaço-temporal. O tempo é reduzido a uma repetição serializada de episódios autônomos completos em si e que não se abrem à continuidade no fluxo do tempo. A ação, portanto, paralisa-se diante da plenitude vazia do tempo:

The instantaneous movement from part to whole, from eyes, arms, evenings, mornings, to “all,” expresses the emptiness between, the gap between dispersed parts and an oppressive whole made of purely serial repetition. The very reduction of human beings to parts of themselves and of time to episodes

¹¹⁶ “tanto uma condição retórica quanto emocional”.

¹¹⁷ “ele parece vacilar diante da própria amplitude de possibilidades contida no tempo, de modo que todas essas decisões e revisões tornam-se interditas antes que possam ser realizadas”.

¹¹⁸ “A confiança prospectiva de Prufrock na completude do tempo se torna uma convicção retrospectiva de que ‘Eu conheci-os todos já, conheci-os todos: - / Conheci os entardeceres, manhãs, tardes...’. Já conhecer ‘todos’ é estar paralisado, incapacitado, pois ‘todos’ não está cheio de possibilidade, mas, paradoxalmente, vazio, constituído de pura repetição, parte sobre parte sobre parte. É uma figura que faz um paralelo exato com as metonímias corporais: o tempo torna-se uma coleção de partes individuais, assim como os habitantes humanos do poema não eram mais que partes: ‘E eu conheci os olhos já, conheci-os todos’; ‘E eu conheci os braços já, conheci-os todos’”.

makes it impossible to conceive of any whole different from this empty, repetitious "all."¹¹⁹ (Ibid., p. 77-78).

Portanto, a impossibilidade de se estabelecer uma continuidade entre os fragmentos da experiência na forma de um todo unificado redundando na fragmentação do tempo para Prufrock. Ao invés do movimento fluido da continuidade temporal, ele é capaz apenas de experimentar "instantaneous movement from part to whole" (Ibid., p. 77) e entre passado, presente e futuro.

Por fim, como crítica à perspectiva temporal na leitura do poema, salientamos ainda o artigo de Nayef Ali Al-Joulán, "Contending Heterotopic Artistic Space And Spatial/Stretched Time In T.S. Eliot's 'The Love Song Of J. Alfred Prufrock'" (2010). Al-Joulán argumenta em favor do espaço, ao invés do tempo, como conceito fundamental na estruturação de "The Love Song". Ele afirma o consenso entre críticos de que "the notion of 'Time' occupies a position of artistic and thematic centrality in this poem¹²⁰" (AL-JOULAN, 2010, p. 13), mas alega que "it is the notion of 'Space', the seemingly absent, absented and/or camouflaged, which constitutes the centre of the poem, overriding the superficial notion of time¹²¹" (Ibid., p. 13).

Al-Joulán parte dos conceitos de espaço heterotópico, de Foucault, e da memória como espaço, segundo as ideias de Freud e Agostinho. O espaço heterotópico, segundo o autor, compreende "the interweaving of disjunctive, fragmentary spaces in one impossible space¹²²" (Ibid., p. 14) e representa

an awareness of the relations that can be established among fragments of space(s) along with contending thoughts and/or feelings, whereby the contest turns out to be between places that are repository locations of those thoughts/feelings¹²³ (Ibid., p. 14).

Assim, Al-Joulán expande seu uso da noção de espaço para referir-se tanto ao espaço físico quanto ao psicológico, o qual reconhece a simultaneidade de pensamentos

¹¹⁹ "O movimento instantâneo entre parte e todo, entre olhos, braços, entardeceres, manhãs, e 'todos' expressa o vazio, a lacuna entre partes dispersas e um todo opressivo constituído puramente de repetição serial. A própria redução dos seres humanos a partes de si mesmos e do tempo em episódios torna impossível conceber qualquer totalidade diferente desse vazio e repetitivo 'todos'".

¹²⁰ "a noção de 'Tempo' ocupa uma posição de centralidade artística e temática no poema".

¹²¹ "é a noção de 'Espaço', aparentemente ausente, apagada e/ou camuflada, que constitui o núcleo do poema, sobrepondo a noção superficial de tempo".

¹²² "o entrelaçamento de espaços disjuntivos e fragmentários em um só espaço impossível".

¹²³ "uma consciência das relações que podem ser estabelecidas entre fragmentos de espaço(s) e pensamentos e/ou sentimentos conflitantes, por meio do que o conflito se revela ocorrer entre lugares que são os locais repositórios daqueles pensamentos/sentimentos".

presentes e pensamentos passados revividos e a coexistência entre sentimentos e ações reais ou imaginados (Ibid., p. 14). A essa conceituação, o autor acrescenta paralelamente o tratamento da memória em termos espaciais por Freud, segundo o qual o passado retém a relação de causalidade com o presente (Ibid., p. 14), e por Agostinho, cuja percepção da memória enfatiza as noções de objeto, local e sentidos humanos, através dos quais presente e passado coexistentes são espacializados e objetivados (Ibid., p. 15). Tal percepção da memória como espaço, argumenta Al-Joulan, está presente em Eliot, para o qual

memory helps one overcome *emotional* attachment to things and persons of one's past whereby these things and persons participate in the present objectively, away from their original subjectivity, a matter Eliot calls "liberation". The past is hence recalled not as time but as object¹²⁴ (Ibid., p. 15).

A partir dessas ideias, Al-Joulan interpreta *The Love Song* como uma jornada empreendida por Prufrock através de espaços físicos exteriores e de seu próprio espaço interior da memória, e, dessa forma, procura demonstrar que

Prufrock is moving across different sites of his life, superficially associated with time (his past) but, in the underlying texture of the verse to be closely read, presented as spaces, or spatialized times, drawing the map of the conflicting locations of the journey of an individual¹²⁵ (Ibid., p. 15).

No entanto, como todo movimento só é possível no tempo, "Time is needed for the sake of entering a place and performing actions¹²⁶" (Ibid., p. 17), e não parece haver tempo o suficiente para a jornada de Prufrock. Desse modo, ele deve espacializar o tempo, "Time (limited) should be stretched out, spread out on the table¹²⁷" (Ibid., p. 17). Essa distensão temporal encontra-se na imagem do entardecer na primeira estrofe. Al-Joulan a vê como uma imagem espacial e não temporal, visto que "the evening (time) is itself spatialized here; transformed into place, space and/or

¹²⁴ "a memória auxilia-nos a superar o apego *emocional* a coisas e pessoas de nosso passado, de modo que essas coisas e pessoas participam no presente objetivamente, longe de sua subjetividade original, uma questão que Eliot denomina de 'libertação'. O passado é, desse modo, evocado não como tempo, mas como objeto".

¹²⁵ "Prufrock move-se através de diferentes locais de sua vida, superficialmente associados com o tempo (seu passado), mas que, na tecitura subjacente do verso (a ser lida com atenção), são apresentados como espaços, ou tempos espacializados, que delineiam o mapa dos lugares conflitantes da jornada de um indivíduo".

¹²⁶ "O tempo é necessário a fim de se entrar em um lugar ou realizar ações".

¹²⁷ "O tempo (limitado) deve ser estirado, estendido sobre a mesa".

location ('spread out'), and associated with concrete objects; time has become a person in a designated place/space ('a patient etherized upon a table')¹²⁸ (Ibid., p. 16) o mesmo ocorrendo também com a metáfora "corners of the evening" (Ibid., p. 17).

Prufrock deve encontrar tempo para todas as ações que pretende realizar, deve retardar a passagem do tempo espacializando-o. É isso que Al-Joulan afirma ocorrer no verso "In a minute there is time" (v. 47), pois nele "time ('minute') is a designated place/space associated with a preposition of location and positionality ('in')¹²⁹" (Ibid., p. 18). A distensão do tempo, assim, "makes possible elucidated acts of re-experience¹³⁰" e "reinforces the ability of the *observer* (as the persona comes to see the objectified and spatialized) to re-experience the contemplated object, which is no longer a distanced entity¹³¹" (Ibid., p. 18), isto é, "the distance between the rememberer and the disclosed (objectified) remembered experience vanishes and the rememberer relives the remembered" (Ibid., p. 19). A espacialização do minuto permite Prufrock experienciar o passado e o presente simultaneamente, o que "turns Prufrock's psyche into a stage/theatre full of action, dialogue and negotiation between characters/objects from his past and present¹³²" (Ibid., p. 19).

Há em Eliot, defende Al-Joulan, uma preocupação com a suspensão do tempo, sua "stillness" [suspensão]. O tempo possui dois movimentos,

one the linear movement of time in historical terms and another circular in nature ("the end precedes the beginning") within the past object itself which becomes, as it were, kept in a shell, recoverable to be revived at certain times¹³³ (Ibid., p. 20-21).

A suspensão do tempo e a memória, desse modo, vêm intervir contra a ação do tempo histórico sobre os objetos e ações, que de outra forma os manteria inalcançáveis ao sujeito e nunca parte de sua experiência: "Stillness, therefore, is an objectification of time, a mechanism that preserves time to be resurrected once

¹²⁸ "o entardecer (tempo) é ele mesmo espacializado aqui; transformado em lugar, espaço e/ou localização ('estendido') e associado a objetos concretos; o tempo se tornou uma pessoa em um espaço/local designado ('um paciente anestesiado sobre uma mesa')".

¹²⁹ "o tempo ('minuto') é um lugar/espaço associado a uma preposição de localização e posição ('in')".

¹³⁰ "torna possível elucidar atos de re-experiência".

¹³¹ "reforça a capacidade do *observador* (como a *persona* vem a perceber o objetivado e o espacializado) de re-experienciar o objeto contemplado, o qual já não é mais uma entidade distante".

¹³² "transforma a psique de Prufrock em um palco/teatro repleto de ação, diálogo e negociação entre personagens/objetos de seu passado e presente".

¹³³ "o primeiro, o movimento linear do tempo em termos históricos, o segundo, o movimento circular por natureza ('o fim precede o começo') do objeto passado, o qual permanece como que mantido em uma concha, passível de ser recuperado a fim de ser revivido em determinados momentos".

needed. Such an act is, in a sense, a spatialization of time, making it a concrete entity¹³⁴ (Ibid., p. 21). A suspensão do tempo, através de sua objetivação e concretização, é em Eliot, segundo Al-Joulan, um ato efetivado pela linguagem, pois, como o próprio Eliot afirma, os objetos possuem uma identidade apenas quando podemos demonstrar que nós e eles somos entidades independentes, assim, precisamos dar nomes aos objetos (sendo que o ato de nomeação é a essência da linguagem) (Ibid., p. 21). Dessa forma, a linguagem constrói em Eliot um espaço no qual o tempo abstrato pode ser conquistado através da objetivação e espacialização, e através da linguagem (fato que, segundo o autor, caracteriza um dos principais aspectos do modernismo de Eliot).

A espacialização do tempo propicia ainda a conciliação do sujeito cindido entre memória e presente, “(the schizophrenic ‘you and I’): a voice and an ear, a speaker and a listener¹³⁵” (Ibid., p. 26). Eliot é capaz de efetivar essa conciliação unindo “the two parts of the self as he visualizes, externalizes and objectifies the memory and then brings both the memory and the rememberer to negotiate selfhood” (Ibid., p. 26). Al-Joulan conclui afirmando que o poema apresenta uma estratégia de objetivação de fragmentos da memória, recordados, e de sua transformação em vivências presentes. Assim, no poema, o passado lembrado é problematizado através de sua transformação em um objeto e em um espaço experienciado, para que possa ser revivido no que Al-Joulan denomina de uma “recordação simultânea” (Ibid., p. 26). Dessa forma, uma vez que o tempo é objetivado, localizado e concretizado de forma material, ele se torna autocontido, redimível e conquistável, ao invés de esquivo e esmagador, pois o resultado será um diálogo entre vivência e lembrança, presente e passado (Ibid., p. 26).

3.3 O CONSENSO DA CRÍTICA

Após nossa leitura das abordagens propostas por diversos críticos da dimensão temporal de “The Love Song”, concluímos que se pode afirmar haver entre eles ao menos uma ideia consensual: o tempo ou é percebido por Prufrock como continuidade

¹³⁴ “A suspensão, portanto, é uma objetivação do tempo, um mecanismo que preserva o tempo para ser ressuscitado quando necessário. Um ato dessa natureza é, em certo sentido, uma espacialização do tempo, fazendo dele uma entidade concreta”.

¹³⁵ “(o esquizofrênico ‘você e eu’): uma voz e um ouvido, um falante e um ouvinte”.

sem sucessão, ou como sucessão sem continuidade. Como vimos, segundo Gish (1981), o tempo para Prufrock é repetitivo e sem propósito ou direção, uma distensão tediosa cuja única continuidade é um retorno às mesmas experiências passadas repetidas no futuro; por outro lado, suas tentativas de pensar o tempo resultam em erupções de fragmentos desconexos que não constituem um conjunto, um fluxo temporal contínuo. Igualmente, Bailey (1970) afirma que o tempo de Prufrock é repetitivo e seccionado, enquanto que, para Gex (2010), Eliot se utiliza do metro para distender a impressão da passagem de tempo.

Da mesma forma, Miller (2005) postula que não há sucessão do tempo para Prufrock, pois para ele apenas existe o tempo subjetivo, o qual já compreende todo o passado, presente e futuro. North (1991), por sua vez, afirma que o tempo em “The Loves Song” é ao mesmo tempo pura repetição e movimento instantâneo. Por fim, para Al-Joulani (2010), a espacialização do tempo no poema equivale ao seu retardamento, à distensão de sua continuidade sem nova sucessão, da mesma forma que propicia a experiência do presente e do passado como instantes separados do fluxo temporal.

Seguindo as sugestões críticas, exploraremos no capítulo seguinte os recursos poéticos utilizados por Eliot para representar a experiência da temporalidade segundo essa perspectiva dupla: continuidade sem sucessão e sucessão sem continuidade.

4 O PROBLEMA DO TEMPO

4.1 A ANÁLISE DO TEMPO

O tempo na literatura, segundo o filósofo Hans Meyerhoff, diz respeito sempre a elementos do tempo ligados à experiência (1976, p. 4). Ele é “*le temps humain* [o tempo humano], a consciência do tempo como parte do vago passado de experiências ou como ele entra na textura das vidas humanas” (Ibid., p. 4). Desse modo, o tempo na literatura é privado, subjetivo, psicológico (Ibid., p. 4). Segundo o autor, o tempo psicológico é composto de duração (continuidade) e sucessão. A sucessão é a experiência da mudança e a consciência da causalidade na mudança. Por sua vez, a duração nada mais é que a experiência subjetiva do tempo como fluxo contínuo, ou seja, a experiência de “algo que permanece dentro da sucessão e mudança” (Ibid., p. 14).

Por sua vez, o filósofo Søren Kierkegaard define o tempo nos mesmos termos, como “sucessão que passa” (KIERKEGAARD, 2010, p. 120) e como “contínuo” (Ibid., p. 177). Segundo ele, caso não haja sucessão no tempo, este é experienciado como uma continuidade vazia, repetitiva e tediosa. Caso não haja continuidade, o tempo é experienciado como uma sucessão de instantes desconexos, fragmentados e súbitos. A presença de ambos os aspectos de continuidade e sucessão compõe, portanto, a experiência da temporalidade. Já a ausência de um ou de outro dissolve o fluxo temporal em atemporalidade.

Como Miller argumenta, Prufrock está fora do tempo: passado e futuro estão eternamente presentes em sua consciência, ou seja, não há sucessão possível pois nenhuma experiência nova é mais possível. Da mesma forma, North afirma que a experiência de Prufrock consiste de saltos súbitos entre o fragmento e a totalidade, entre o futuro aberto a toda possibilidade de “there will be time” (v. 23) e o passado absoluto de “I have known them all” (v. 49).

A distensão da continuidade e a fragmentação da sucessão, em resumo, o atemporal, são suscitadas em “The Love Song” através de diversos recursos estilísticos. Nancy Gish (1981) afirma que “Timelessness, too, may be immediately

experienced and thus conveyed through dramatic monologue or juxtaposed images¹³⁶” (p. viii). O monólogo dramático, ou melhor, monólogo interior, no caso de Prufrock, valer-se-á de disjunções sintáticas e lógicas e de repetições e paralelismos para suscitar a impressão de um fluxo de consciência desvinculado do tempo cronológico.

Ao analisarmos como é composta, no poema, a impressão da distensão da continuidade do tempo sem presença de sucessão, daremos atenção às figuras de construção que Dubois et. al. (1970) denominam “metataxes por adjunção”, isto é, construções sintáticas nas quais são agregadas “toda a sorte de sintagmas e morfemas secundários” (DUBOIS et. al., 1970, p. 109) à frase minimal completa e nas quais

serão sentidos, não obstante, como desvios adicionais, 1.º) o fato de outorgar primazia aos elementos secundários (primazia sensível especialmente em sua extensão relativa), 2.º) o fato de distender as relações e de retardar os contatos entre elementos principais, 3.º) o fato de acrescentar uma estrutura particular à construção normal, com o fim de chamar a atenção sobre a mensagem. (Ibid., p. 109).

Consideraremos ambas as metataxes, por adjunção simples e por repetição. Entre as adjunções simples constam a “adição de elementos ao que se poderia chamar de sintagmas fechados” (Ibid., p. 110), como a atribuição de um objeto a um verbo intransitivo, e a digressão, na qual “a linha central do texto ou da frase se rompe porque é incessantemente sobrecarregada de elementos anexos que se intercalam entre suas partes ou que a faz desviar-se de sua direção inicial” (Ibid., p. 210). Fazem parte da digressão o parêntesis, a concatenação, a expleção e a acumulação.

Como digressão repetitiva, Dubois et. al. consideram “a retomada de um verbo ou um substantivo cuja finalidade é introduzir determinantes destinados a tornar preciso o sentido da expressão” (Ibid., p. 111). Fazem parte da adjunção repetitiva a “expleção em que o termo repetido assume o valor de suporte” (Ibid., p. 111); o polissíndeto, “a repetição de marcas de coordenação” (Ibid., p. 112); e as figuras de paralelismo, como a harmonia, “paralelismo entre sequências sintáticas” (Ibid., p. 112), e a métrica. Consideraremos também a adjunção sintática perfeita, em que “se confundirá com a repetição pura e simples de um sintagma ou de toda uma frase” (Ibid., p. 113).

¹³⁶ “O atemporal, também, pode ser experienciado imediatamente e, assim, expresso através do monólogo dramático ou de imagens justapostas”.

Levaremos também em consideração, na estrutura do poema, o uso de pés métricos longos, como o anapesto (duas sílabas não acentuadas seguidas de uma acentuada), em oposição ao iambo (uma sílaba não acentuada seguida de uma acentuada); a presença de versos de maior extensão em contraste com versos adjacentes; a acumulação de rimas e rimas idênticas (*flat rhymes*).

Quanto à impressão da sucessão desconexa que não se integra em uma continuidade lógica, observaremos especialmente o que Dubois et. al. nomeiam metataxes “por supressão”, “por supressão-adjunção” e “por permutação”. Como a adjunção, a supressão é uma interferência na integridade da frase nominal, apenas no sentido contrário, suprimindo um de seus elementos. Consideraremos como supressão a elipse; a frase nominal; o assíndeto, a “supressão das marcas de coordenação” (Ibid., p. 106); e a parataxe, a supressão da marca de relação lógica entre duas proposições.

Como supressão-adjunção, daremos atenção ao anacoluto. Considerá-lo-emos menos estritamente como figura sintática que como figura lógica, mais próximo, portanto, da parábase. Paul de Man (1996) identifica na parábase, “the interruption of a discourse by a shift in the rhetorical register¹³⁷” (p. 178), a figura central da ironia romântica, partindo da definição de Schlegel da ironia como “permanent parabasis¹³⁸” (Ibid., p. 179). A parábase, recurso dramatúrgico, associa-se ao que em retórica toma o nome de anacoluto, figura em que

the syntax of a sentence which raises certain expectations is suddenly interrupted and, instead of getting what you would expect to get in terms of syntax that has been set up, you get something completely different, a break in the syntactical expectations of the pattern¹³⁹ (Ibid., p. 178).

Semelhante ao anacoluto, consideraremos a tmese, metataxe por permutação que ocorre nos “casos em que dois morfemas ou sintagmas, que o uso gramatical une estreitamente, se encontram separados pela intercalação de outros elementos” (DUBOIS et. al., 1970, p. 121).

¹³⁷ “a interrupção de um discurso através de uma mudança no registro retórico”.

¹³⁸ “parábase permanente”.

¹³⁹ “a sintaxe de uma sentença que motiva certas expectativas é subitamente interrompida e, ao invés de se obter o que se esperaria obter nos termos da sintaxe estabelecida, obtém-se algo completamente diferente, uma quebra nas expectativas sintáticas do modelo”.

Por fim, assim como na adjunção, levaremos em conta versos de curta extensão em contraste com versos adjacentes, bem como as instâncias em que há ausência de rimas ou o uso de meia rima.

4.2 CONTINUIDADE E SUCESSÃO DO TEMPO EM “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”

A seguir, analisaremos de que modo a sucessão e a continuidade do tempo são sugeridas em “The Love Song” e como são moduladas. Dividiremos as estrofes do poema em quadros, apresentando e posteriormente comentando o esquema métrico e rítmico de cada verso quando estes se mostram pertinentes à nossa análise.

Estrofe	Verso	Metro	Pés	Rima
1	1	Let us go then, you and I ,	3	A
	2	When the eve ning is spread out against the sky	5	A
	3	Like a pa tient e therized upon a table ;	5	B
	4	Let us go , through cer tain half - desert ed streets ,	5	C
	5	The mu ttering re treats	3	C
	6	Of rest less nights in one - night cheap hotels	5	D
	7	And saw dust res taurants with oys ter- shells :	5	D
	8	Streets that fo low like a te dious ar gument	5	E
	9	Of insi dious intent	3	E
	10	To lead you to an o ver whel ming question ...	5	F
	11	Oh, do not ask , “What is it?”	3	G
	12	Let us go and make our visit .	3	G

Na primeira estrofe, a dilatação da continuidade é suscitada, primeiramente, através da distribuição (tmese) do sentido central entre o primeiro sintagma, “Let us go” (v. 1), e o último, “and make our visit” (v. 12). Entre um e outro, desenvolve-se uma série de apostos, concatenações e anáforas que prorrogam a conclusão do sentido de “go”, a delimitação de seu propósito e direcionamento, expandindo a continuidade temporal sem apresentar uma nova sucessão.

A primeira frase da estrofe é composta de uma oração principal, “Let us go then, you and I” (v. 1), uma oração subordinada adverbial temporal, “When the evening is spread out against the sky” (v. 2), e uma oração subordinada adverbial comparativa, “Like a patient etherized upon a table” (v. 3). A oração principal é expandida pela expressão “you and I” (v. 1), aposto de “us” (v. 1), enquanto a segunda oração é expandida pela terceira oração, a comparação que modifica “spread out” (v. 2). Por

sua vez, ambos, o complemento de “evening” (v. 2), “spread out” (v. 2), e a comparação “Like...” (v. 3) são semanticamente antitéticos em relação à oração a que estão subordinados. Enquanto que a oração conota temporalidade (o entardecer como momento do dia), o complemento (estar espalhado) e a comparação (paciente sobre a mesa) conotam espacialidade. Desse modo, a sucessão temporal sofre um retardamento, pois o tempo é espacializado, distendido, “spread out” (v. 2). Além disso, os termos da comparação (“patient”, “etherized”) são associados aos campos semânticos de “inércia” e “torpor”, o que contribui à impressão geral de paralisação da ação.

A segunda frase da estrofe possui apenas uma oração principal: “Let us go through some half-deserted streets,” (v. 4). O substantivo “streets” é expandido por dois apostos: “the muttering retreats / Of restless nights one-night cheap hotels / And sawdust restaurants with oyster-shells” (v. 5-7) e “Streets that follow like a tedious argument” (v. 8). O segundo aposto encerra também uma comparação: “Streets that follow *like* a tedious argument / Of insidious intent / To lead you to an overwhelming question...” (grifo nosso; v. 8-10). Este símile, porém, opera de maneira inversa à anterior. Enquanto que, no verso 3, o símile metaforiza tempo (“evening”) em extensão espacial (“patient... on a table”); no verso 8, ela transforma espaço (“streets”) em desenvolvimento temporal (“argument”), o qual reinsere a dimensão temporal no poema e o movimento em direção à “overwhelming question” (v. 10).

O retardamento da progressão é também motivado por uma série de anáforas e paralelismos sintáticos, rítmicos e rítmicos, os quais geram um alto grau de redundância na estrofe e entram constantemente o desenvolvimento de sua ideia principal, revertendo-a ao seu ponto de partida, “Let us go”, sem atingir conclusão. Primeiramente, destaca-se a reiteração anafórica de “Let us go” (v. 1, 4, 12) e os paralelismos sintáticos, dos quais há quatro: “spread out against the sky” (v. 2) e “etherized upon a table” (v. 3); “restless nights in one-night cheap hotels” (v. 6) e “sawdust restaurants with oyster-shells” (v. 7); “like a patient etherized” (v. 3) e “like a tedious argument” (v. 8); e “of restless nights” (v. 6) e “of insidious intent” (v. 9).

Em segundo lugar, destaca-se o esquema rítmico, o qual se configura como dois conjuntos: AABCCD e DEEFGG, que espelha o padrão do primeiro. O ritmo, por sua vez, é composto de variações entre versos de 3 a 5 pés, em sua maioria iambos (uma vogal átona seguida de uma tônica). Por fim, os versos 1-4, 8 e 12 são iniciados por pés anapésticos (duas vogais átonas seguidas de uma tônica), os quais

prolongam o ritmo e, por encontrarem-se no início do verso, retardam seu desenvolvimento.

Por outro lado, a estrofe é composta também de sucessões desconexas. Há descotinuidade no uso do anacoluto (ou mesmo parábise) na oração “Oh, do not ask, ‘What is it?’” (v. 11), que sucede, sem ligação, o verso precedente, após as reticências. Há também interrupção da continuidade na ausência de rimas em “table” (v. 3) e “question” (v. 10), e na mudança de primazia semântica do termo comparado ao termo comparante, como na segunda oração, em que “retreats” recebe um desenvolvimento mais extenso do que “streets”. Da mesma forma, “argument” torna-se o núcleo de sentido da terceira oração, enquanto “streets” passa a segundo plano.

2	13	In the room the wo men come and go	4	A
	14	Talking of Miche lan gelo.	4	A

A segunda estrofe é composta de apenas um período: “In the room the women come and go / Talking of Michelangelo.” (v. 13-14). Nela, o tema do tempo como continuidade sem sucessão é suscitado pela imagem das mulheres caminhando. Se na primeira estrofe o movimento era potencial (como projeção), na segunda estrofe ele é circular. As mulheres vêm e vão, de um lado para o outro do recinto, e cada movimento reverte o anterior. A estrutura rímica e rítmica espelha a circularidade desse próprio movimento: ambos os versos possuem quatro pés, um anapesto seguido de três iambos, e rimas emparelhadas em /əʊ/, ditongo que, como os anapestos iniciais, dão ao ritmo uma duração mais alongada.

A sucessão sem continuidade transparece no fato de que entre a primeira e a segunda estrofe não há continuidade. A imagem das mulheres se manifesta sem qualquer relação com Prufrock ou, do contrário, se ele se encontra de fato na cena em questão (considerando-se a sequência das estrofes como uma continuação linear de uma narrativa), não há indicação de passagem de tempo entre a saída de Prufrock e sua chegada ao local.

3	15	The ye llow fog that rubs its back u pon the win dow- panes ,	7	A
	16	The ye llow smoke that rubs its mu zzle on the win dow- panes ,	7	A
	17	Licked its tongue into the cor ners of the evening ,	5	B
	18	Lingered upon the pools that stand in drains ,	4	A
	19	Let fall upon its back the soot that falls from chimneys ,	6	B
	20	Slipped by the te rrace, made a su dden leap ,	5	C
	21	And see ing that it was a soft Octo ber night ,	5	D
	22	Curled once about the house , and fell asleep .	5	C

A terceira estrofe descreve o deslocamento da névoa pelas ruas da cidade, movimento que é metaforizado como ação de um animal, um gato. Há continuidade sem sucessão no fato de que, dentre os verbos que conotam deslocamento (“rubs”, “licked”, “slipped”, “made a leap”, “curled”, “fell asleep”), apenas “slipped” e “made a leap” denotam locomoção verdadeiramente. “Rubs” (v. 1, 2) é parte de uma oração subordinada adjetiva (“The yellow fog that rubs its back upon the window-panes back / The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes back” [v. 15-16]) e, portanto, tem a função de qualidade e não de processo. “Licked” (v. 17) metaforiza deslocamento em movimento anatômico (limitado em alcance) que, sem direcionamento, perde-se na abstração de uma metáfora que verte espaço em tempo: “Licked its tongue into the corners of the evening” (v. 17). “Lingered” (v. 18) denota não movimento, mas sua prorrogação, e, por fim, “curled” (v. 22) conota um movimento circular semelhante ao das mulheres na estrofe anterior, enquanto que “fell asleep” conclui a estrofe com uma imagem de inércia (como o “patient etherized” [v. 3]).

Além da metaforização dos movimentos, o paralelismo e a redundância atuam também na estrofe detendo a passagem do tempo. São redundantes os dois versos iniciais, “The yellow fog that rubs its back upon the window-panes back / The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes back” (v. 15-16). Estebelecem paralelismo sintático os sintagmas “the pools that stand in drains” (v. 18) e “the soot that falls from chimneys” (v. 19). Semanticamente, porém, os versos possuem um paralelismo de teor antitético: as poças “stand”, verbo de imobilidade, e a fuligem “fall”, verbo de movimento.

Há sucessão sem continuidade no fato de não haver relação lógica entre a terceira estrofe e as precedentes. A névoa é um segundo personagem antes de ser um objeto aos olhos de Prufrock. Seus movimentos configuram-se como disjuntivos, justapostos por parataxe, visto que não há entre as orações encadeamento consecutivo. Da mesma forma, não há entre os verbos relação semântica, ou há uma relação antitética. “Licked” (v. 17) é uma ação antropomórfica; “lingered” (v. 18) denota uma retenção de movimento; “let fall” (v. 19) é uma ação passiva. No verso 20, “slipped” e “sudden leap” estabelecem, ainda, uma relação de antítese, pois o primeiro conota um movimento gradual e delicado, enquanto o segundo, um movimento súbito e instantâneo. O contraste entre os dois movimentos é intensificado pelo paralelo

fonético entre /slɪpt/ e /lɪp/, pelas posições opostas de cada palavra, tanto no verso quanto em cada respectivo sintagma, e pela cesura ocasionada pela vírgula. Por fim, há descontinuidade rímica no verso 21, não rimado, e nos versos 17 e 19, que apresentam meia rima.

4	23	And indeed there will be time	3	A
	24	For the ye llow smoke that slides along the street ,	5	B
	25	Rubbing its back u pon the wi n dow-panes ;	5	C
	26	There will be time , there will be time	4	A
	27	To pre pare a face to meet the fa ces that you meet ;	6	B
	28	There will be time to mur der and create,	5	D
	29	And time for all the works and days of hands	5	C
	30	That lift and drop a ques tion on your plate ;	5	D
	31	Time for you and time for me ,	3	E
	32	And time yet for a hun dred in decisions,	5	F
	33	And for a hun dred vi sions and revisions,	5	F
	34	Before the ta lking of a toast and tea .	5	E

Na quarta estrofe, assim como na primeira, a distensão da continuidade é constituída principalmente de paralelismos e concatenações que interrompem o sentido central da estrofe, distribuído entre o primeiro verso, “there will be time” (v. 23), e o último, “Before the taking of toast and tea” (v. 34). As cinco orações que formam a estrofe são regidas pelo sintagma “there will be time”, que se repete quatro vezes em sua forma completa (uma redundante), quatro vezes reduzido a “time” e uma vez elidida como “and for”. A reiteração desse sintagma atribui-lhe status de refrão, tal como o “Let us go”, na primeira estrofe, e, assim como este, age na distensão do tempo da ação a um futuro indefinido, cujo limite apenas se revela no último verso.

Entre o primeiro e o último verso desenvolve-se uma concatenação de agentes sem ações e ações sem agentes (somente “works and days of hands” [v. 29] conecta diretamente uma ação a um agente). Todo agente, desprovido de ação, permanece estático, e toda ação, sem agente, está infinitizada ou substantivada. Na primeira oração, Prufrock afirma que “there will be time / for the yellow smoke that slides along the street” (v. 24) sem que esse “time” compreenda qualquer ação, qualquer sucessão. Na segunda oração, o personagem afirma que “There will be time, there will be time / To prepare a face to meet the faces that you meet” (v. 26-27) sem que um agente seja atribuído à ação do verbo infinitivo (o agente implícito “you” tem a função de pronome indefinido, substituível por “one”). O mesmo ocorre na terceira oração, “There will be time to murder and create” (v. 28), na qual a ação é expressa

na forma impessoal. Cabe notar que os verbos “to murder and create” estabelecem entre si uma relação semelhante à que se opera entre “come and go” (v. 13), ou seja, um movimento circular em que cada ação invalida a anterior, assim como “lift and drop” (v. 31) na quarta oração (“And time for all the works and days of hands / That lift and drop a question on your plate” [v. 30-31]).

Da mesma forma que “rubs” (v. 15,16), na estrofe anterior, “lift and drop” (v. 31) fazem parte de uma oração adjetiva e, portanto, revertem ação em característica do sujeito “hands” (v. 30). Na quinta oração, o polissíndeto (repetição do conectivo “and”) cria a impressão de um tempo cumulativo sem sucessão: “Time for you *and* time for me, / *And* time yet for a hundred indecisions / *And* for a hundred visions and revisions” (v. 31-33). A oração vale-se também do movimento circular que se estabelece entre “indecisions”, “visions” e “revisions”, sua rima interna tríplice, e do adjetivo indefinido “hundreds” que distende o “time”. Por sua vez, o último verso desta estrofe, como na primeira, revela o limite da expansão temporal que se desenvolveu até então: “Before the taking of a toast and tea” (v. 34). O verbo, no entanto, está aqui substantivado, “the taking”, e a ação que denota não é apresentada como um evento a ocorrer em um momento particular no tempo, mas como um evento que se repete a todo momento.

Da mesma maneira que na terceira estrofe, a sucessão sem continuidade na quarta estrofe centra-se no fato de que esta não tem relação com as estrofes precedentes: inicia-se com “And indeed” (v. 23), conjunção que não encontra relação com qualquer oração anterior. Devido a essa construção, fica subentendida a elisão de uma oração hipotética anterior. Por outro lado, como na estrofe anterior, as orações são justapostas. Da mesma forma, não há ligação semântica entre os objetos e ações descritos: “the yellow smoke” (v. 24), “to prepare a face” (v. 27), “the works and days of hands” (v. 29), “you... and me” (v. 31), “indecisions... / visions... revisions” (v. 32-33). Todos esses fragmentos descontínuos estão englobados pelo “time” e apenas possuem conexão lógica através dele. Como limite após a série reiterativa e enumerativa, o sintagma “the taking of a toast and tea” (v. 34) é introduzido subitamente e se interpõe à distensão temporal.

5	35	In the room the wo lmen come and go	4	A
	36	Talking of Miche- lan gelo.	4	A

A quinta estrofe é repetição da segunda. Há nisso ao mesmo tempo dilatação da continuidade e quebra da sucessão, o que pode ser interpretado de duas maneiras. Se as duas cenas forem tidas como a mesma, então se intensifica a impressão de que nenhum instante transcorreu e que, portanto, todos os pensamentos de Prufrock ocuparam um lapso de segundo distendido infinitamente em seu tempo psicológico. Se, de outra forma, as cenas forem tidas como momentos diferentes, ainda que idênticos, então é o próprio tempo exterior que se prolonga indefinidamente, circulando tediosamente em torno do mesmo padrão de experiências, como o ir e vir das mulheres.

6	37	And indeed there will be time	3	A
	38	To won der, " Do I dare ?" and, " Do I dare ?"	5	B
	39	Time to turn back and des- cend the stair ,	4	B
	40	With a bald spot in the mi ddle of my hair —	5	B
	41	(They will say : "How his hair is grow ing thin !")	4	C
	42	My mor ning coat , my co llar moun ting firm ly to the chin ,	7	C
	43	My neck tie rich and mod est, but asser ted by a sim ple pin —	8	C
	44	(They will say : "But how his arms and legs are thin !")	5	C
	45	Do I dare	1	B
	46	Dist- urb the u niverse?	3	D
	47	In a mi nute there is time	3	A
	48	For deci sions and revi sions which a mi nute will reverse .	7	D

A sexta estrofe repete o motivo da quarta em "there will be time" (v. 37), e reitera-o em "time to turn" (v. 39). Os paralelismos e redundâncias são menos presentes nesta do que nas estrofes anteriores, mas exercem ainda a função de retardar o desenvolvimento do tempo. Há redundância em "'Do I dare?' and 'Do I dare?'" (v. 38) e anáfora em "They will say" (v. 41, 44). O encadeamento de quatro rimas finais, "thin", "chin", "pin" e "thin" (v. 41-44) atua, por sua vez, como monotonia sonora. Além disso, os dois últimos versos, "In a minute there is time / For decisions and revisions that a minute will reverse" (v. 47-48), espelham o léxico e o significado dos três últimos versos da quarta estrofe, "And time yet for a hundred indecisions / And for a hundred visions and revisions / Before the taking of toast and tea" (v. 32-34). O minuto é caracterizado como uma unidade temporal impossível de ser transposta, pois as "decisions and revisions" (v. 48) que o minuto propicia a Prufrock realizar são revertidas pelo próprio minuto e devem ainda dentro do espaço de um minuto serem novamente realizadas. O minuto, desse modo, toma a função de um limite para a dilatação do tempo, tal como o "taking of a toast and tea" (v. 34).

Como sucessão desconexa, há, na quinta estrofe, a tênue ligação na transição entre ações. Passa-se de um processo mental, “to wonder”, a um processo físico, “to turn back”, enquanto que as duas orações se conectam por justaposição. Nos versos 41 e 44 há dois anacolutos introduzidos por “They will say...”, os quais possuem um pronome “they” por sujeito, que não se refere diretamente a ninguém introduzido previamente no poema (subentende-se apenas que se referem aos participantes do evento). Isolada entre os dois anacolutos, há uma frase nominal, “My morning coat...” (v. 42-43), a partir da qual acumulam-se, assindeticamente, descrições do vestuário de Prufrock.

O período seguinte, “Do I dare / Disturb the universe?” (v. 45-46), insere-se no monólogo de Prufrock de forma semelhante a um anacoluto. Ainda que não frustrasse nenhuma expectativa sintática, o período intervém inesperadamente no pensamento de Prufrock, como a irrupção de uma linha de pensamento paralela, subterrânea. A disrupção da lógica é complementada pela descontinuidade da métrica, que passa de um verso de cinco pés a um verso de apenas um. A oração que segue, da mesma forma, não possui ligação lógica com a anterior. Pode-se considerar que há entre as duas orações uma relação de parataxe, caso se considere como elidido o condicional “if” (“[if] in a minute...”), ou se estiver subentendido a réplica “No, because” (“[No, because] in a minute...”).

7	49	For I have known them all alrea dy, known them all :	6	A
	50	Have known the eve nings, mor nings, af ternoons,	5	B
	51	I have mea sured out my life with co ffee spoons ;	5	B
	52	I know the voi ces dy ing with / a dy ing fall	6	A
	53	Beneath the mu sic from a far ther room .	5	C
	54	So how should I presume ?	3	C

Na sétima estrofe, a continuidade é distendida pela série de concatenações regidas pela oração “for I have known them all” (v. 49). Nela, o adjetivo “all” atua como catáfora que antecipa as orações seguintes, as quais, por suas vezes, são apostos de “all”. Toda experiência de Prufrock é englobada por esse adjetivo: “all” possui o mesmo valor absoluto que o “minute” na estrofe anterior, e sua centralidade na estrofe (e no poema) é marcada pela repetição na primeira oração (por anadiplose): “have known them all... known them all” (v. 49). Prufrock “have known the evenings, mornings, afternoons” (v. 50) e “know the voices dying with a dying fall” (v. 52). O uso generalizante dos substantivos no plural confere aos objetos da experiência de

Prufrock uma indiscriminação que os extrai do tempo particular da experiência concreta. O passado absoluto de “have known” (v. 50) engloba todas as possibilidades presentes e futuras e, dessa forma, obsta a sucessão do tempo, pois, se todas as possibilidades são já conhecidas, toda consequência de todos os atos é já concebida como passado. Impossibilitada a atuação na realidade, Prufrock questiona-se, ao fim da estrofe, “So how should I presume?” (v. 54).

A descontinuidade da sucessão é marcada na sétima estrofe, assim como na sexta, pela ausência de relação lógica com a estrofe prévia, a menos que se considere como elidida a resposta “no” (“Do I dare?... [No,] For I...”). Como anteriormente, há nesta estrofe o uso de assíndeto, que interliga as orações sem o uso de conjunções, bem como o uso de enumeração: “evenings, mornings, afternoons” (v. 50). Do mesmo modo, com a ausência de marcas de coordenação e de subordinação, a transição entre modos e tempos verbais mostra-se abrupta: as três primeiras orações estão no pretérito perfeito, a quarta, no presente simples, e a quinta, no futuro do pretérito.

8	55	And I have known the eyes alrea dy, known them all —	6	A
	56	The eyes that fix you in a for mula ted phrase ,	6	B
	57	And when I am for mula ted, spraw ling on a pin ,	6	C
	58	When I am pinned and wrigg ling on the wall ,	5	A
	59	Then how should I begin	3	C
	60	To spit out all the butt - ends of my days and ways ?	6	B
	61	And how should I presume ?	3	D

A oitava estrofe repete o motivo da sétima, “I have known [...] already, known them all” (v. 55), com a diferença do objeto, “the eyes” (v. 55). Assim como “them all”, “the eyes” é expandido por um aposto, “the eyes that fix you in a formulated phrase” (v. 56). “The eyes” é também paralelo a “the fog” (v. 15) e “the smoke” (v. 16), na medida em que é igualmente caracterizado por uma oração subordinada adjetiva e, assim, tem a ação que exerce transformada em predicado estático.

O período seguinte (v. 57-60) é iniciado por duas orações subordinadas adverbiais temporais (v. 57-58), cujo paralelismo dos campos semânticos (“pin”, “pinned”, “formulated”; “sprawling”, “wriggling”) e da sintaxe (“When I am... -ed... -ing... on...”) torna as orações repetitivas, se não redundantes. O período é construído em ordem indireta, antepondo a situação, “when...” (v. 57-58), à ação, “begin...” (v. 59-60), o que prorroga a conclusão do sentido. Ademais, a primeira oração do período é paralela à oração de mesma função na primeira estrofe, “When the evening is spread out against the sky” (v. 2). Como “spread out”, “sprawling” apresenta o sentido de

“expansão” e “distensão”. Ao fim da estrofe, repete-se o último verso da anterior, “And how should I presume?” (v. 61), novamente funcionando como um refrão. Por outro lado, há descontinuidade no uso da conjunção “and” (v. 57) para interligar o aposto “The eyes...” (v. 56) à oração subordinada “when I...” (v. 57).

9	62	And I have known the arms already, known them all —	6	A
	63	Arms that are braceleted and white and bare	5	B
	64	(But in the lamp light, downed with light brown hair !)	5	B
	65	Is it per fume from a dress	3	C
	66	That makes me so digress ?	3	C
	67	Arms that lie along a table , or wrap about a shawl .	6	A
	68	And should I then presume ?	3	D
	69	And how should I be-gin ?	3	E

Por continuidade sem sucessão, a nona estrofe repete, como a oitava, o motivo “I have known [...] already, known them all” (v. 62), com a diferença do objeto “the arms” (v. 62). Como “them all” (v. 49) e “the eyes” (v. 55), “the arms” é subsequentemente expandido por apostos: “Arms that are braceleted and white and bare” (v. 65) e “Arms that lies along a table, or wrap about a shawl” (v. 67); e como “the eyes”, tem sua ação na forma de predicado. O primeiro aposto apresenta, ademais, uma construção polissindética “braceleted and white and bare” e é desenvolvido por uma oração adversativa em parêntesis, “(But in the lamplight, downed with light brown hair!)” (v. 64).

A oração que intercala os apostos revela a natureza dos pensamentos de Prufrock como digressão: “Is it perfume from a dress / That makes me so digress?” (v. 65-66). É-se suposto, portanto, que todo o poema até o momento (com a possível excessão da primeira e terceira estrofe) seja de fato apenas um instante no tempo, distendido indefinidamente, uma longa continuidade temporal de pensamento que não tem sucessão em um instante posterior de ação, a qual, portanto é constantemente postergada. Por fim, a estrofe conclui com a repetição dos versos 54, 61 e 59: “And should I then presume? / And how should I begin?” (v. 68-69).

Por sucessão sem continuidade, há nos versos 65-66, como nos versos 11 e 45-46, uma parábase, interposta entre dois apostos: “Is it perfume from a dress / That makes me so digress?”. Há também, nos dois apostos, um zeugma, na elipse do artigo definido “the”, bem no verso 64, na elipse do verbo “are”.

10	70	Shall I say , I have gone at dusk through na rrow streets	5	A
	71	And watched the smoke that ri ses from the pipes	5	B

	72	Of lone ly men in shirt- sleeves , leaning out of windows ? ...	5	C
--	----	---	---	---

Em relação à continuidade, a décima estrofe retoma a imagem da fumaça do verso “The [...] smoke that rubs” (v. 16), na terceira estrofe. Como na oração anterior, a ação da fumaça é dada como predicado, “that rises” (v. 10), e detém, portanto, a qualidade de uma ação repetitiva e perpétua. O mesmo ocorre com “leaning out of windows” (v. 72), oração subordinada adjetiva, que reduz a ação a uma característica dos “lonely men” (v. 72). Além disso, “leaning” associa-se ao gerúndio anterior “sprawling”, ambas sendo ações de distensão. A estrofe, por fim, conclui com reticências, as quais supõem uma suspensão do pensamento dentro de uma continuação indefinida, como em “question [...]” (v. 10), na primeira estrofe.

Em relação à sucessão, as décima e décima-primeira estrofes estão separadas do restante do poema por marcas gráficas. Da mesma forma, há entre as estrofes uma elisão da continuidade lógica, inferida pelas reticências do verso 72.

11	73	I should have been a pair of ra gged claws	5	A
	74	Scuttling across the floors of si lent seas .	5	B

Como na anterior, a décima-primeira estrofe apresenta uma ação na forma de gerúndio, “scuttling” (v. 74), que, como oração adjetiva, torna-se uma ação de duração indefinida. A estrofe prolonga-se também em uma monotonia sonora, na rima estabelecida entre “claws” (v. 73), “across” e “floors” (v. 74).

A descontinuidade é marcada pela transição de uma oração interrogativa no futuro do presente, na décima estrofe, para uma oração afirmativa no futuro do pretérito, na décima-primeira.

	75	And the a fternoon, the eve ning, sleeps so peace fully!	6	A
	76	Smoothed by long fingers ,	2	B
	77	Asleep ... tired ... or it malingers ,	3	B
	78	Stretched on the floor , here beside you and me .	4	A
	79	Should I, after tea and cakes and ices ,	4	C
	80	Have the strength to force the mo ment to its crisis ?	5	C
12	81	But though I have wept and fast ed, wept and prayed ,	5	D
	82	Though I have seen my head (grown slight ly bald) brought in upon a platter ,	8	E
	83	I am no pro phet — and here 's no great matter ;	4	E
	84	I have seen the mo ment of my great ness flicker ,	5	F
	85	And I have seen the eter nal Foot man hold my coat , and snicker ,	7	F
	86	And in short , I was afraid .	3	D

A décima-segunda estrofe, em sua primeira oração, retoma a imagem do entardecer anestesiado da primeira estrofe. Como nela, a imagem é composta por um léxico que se refere a inércia e torpor. Os verbo “sleeps” (v. 75) e “malingers” (v. 77), os participios “smoothed” (v. 76) e “stretched on” (v. 78), e os adjetivos “asleep” e “tired” (v. 77) caracterizam o entardecer como uma pessoa imobilizada (“patient etherized” [v. 3]) que perpetua seu estado no tempo, como continuidade inerte sem sucessão. O participio “stretched on”, em especial, é sinônimo de “spred out” (v. 2) e “sprawling” (v. 57), e, como ambos, denota um movimento de distensão espacial, a qual, por referir-se a “evening” / “afternoon”, torna-se igualmente distensão temporal.

A oração seguinte, “Should I...” (v. 79-80), recupera o tema da postergação do tempo, estabelecida na quarta e na sexta estrofe (“there will be time”) e presente nos versos finais da sétima, oitava e nona (“should I”). A distensão do tempo, que na quarta estrofe encontrava seu limite em “Before the taking of a toast and tea” (v. 34), agora ultrapassa esse limite para “after tea and cakes and ices” (v. 79), retardando, portanto, ainda mais demoradamente a sucessão do tempo e a efetuação do ato prorrogado.

A terceira oração, “But though...” (v. 81-83), assim como “And when...” (v. 57) na oitava estrofe, inverte a ordem direta e antepõe à oração principal, “I am...” (v. 83), duas orações subordinadas adverbias concessivas, “Though I have wept...” (v. 81) e “Though I have seen...” (v. 82). A ordem indireta e a duplicação paralela retardam a conclusão do sentido, o que está de acordo com os outras contruções estudadas e o sentido geral do poema, isto é, a procrastinação do momento de ação. As três orações finais são coordenadas e relacionam-se por polissíndeto e em paralelismo sintático: “I have seen... / And I have seen... / And... I was” (v. 84-86). Além disso, como orações afirmativas no pretérito perfeito que se referem a experiências de conhecimento, são paralelas também às orações iniciais da sétima, oitava e nona estrofe, “I have known...” (v. 49, 55, 62).

Quanto à sucessão sem continuidade, a décima-segunda estrofe, como a quarta, inicia com a conjunção “And” (v. 83), não associada a nenhuma oração anterior. A primeira oração é concluída por um ponto de exclamação (“sleeps so peacefully!” [v. 75]), mas é continuada após ele (“Asleep...” [v. 76]). A oração seguinte, como a primeira, inicia-se com uma conjunção, “But” (v. 81), sem ligação com outra oração, enquanto que a quarta oração é introduzida por justaposição.

13	88	After the cup s, the mar malade, the tea ,	5	B
	89	Among the por celain, among some talk of you and me ,	7	B
	90	Would it have been worth while ,	3	C
	91	To have bi tten off the ma tter with a smile ,	5	C
	92	To have squeezed the u niverse into a ball	5	A
	93	To roll it towards some o verwhel ming question ,	5	D
	94	To say : “I am La zarus, come from the dead ,	4	E
	95	Come back to tell you all , I shall tell you all ”—	5	*A
	96	If one , settling a pi llow by her head	5	E
	97	Should say : “That is not what I meant at all ;	5	*A
	98	That is not it , at all .”	3	*A

A décima-terceira estrofe é paralela à sétima, oitava e nona por retomar o motivo “all” (v. 87). É também paralela à primeira estrofe, pois dispersa seu sentido, como tmese, entre o início e o fim, intercalando entre ambos expleções e redundâncias. Após o primeiro sintagma, “And would it have been worth it” (v. 87), há um acúmulo de adjuntos adverbiais de tempo e espaço: “*after all, / After the cups, the marmalade, the tea, / Among the porcelain, among some talk of you and me*” (v. 88-89). Em seguida, um sintagma redundante repete o primeiro: “Would it have been worth while” (v. 90). Após ele, desenvolve-se uma série acumulativa de orações que correspondem ao sentido de “it” em “would it have been worth” (v. 87-90): “To have bitten off... / To have squeezed... / To say...” (v. 92-94). A última oração, subordinada adverbial condicional, completa, por fim, o sentido da estrofe (“would it have been worth it... to have... if one”). Nela, porém, o sentido é ainda lentificado pela inversão da ordem direta, tal como nos versos 79 e 81-82.

No que diz respeito à sucessão, a décima-terceira estrofe, como a anterior, inicia com a conjunção “And” (v. 87), sem ligação com outra oração prévia. Há também quebra de paralelismo no emprego de “after”, em “after all / after the cups...” (v. 87-88), e “among”, em “among the porcelain, among some talk” (v. 89). No verso 89 o contraste é reforçado pela mudança súbita do registro visual, “among the porcelain”, para o registro sonoro, “among some talk”. Da mesma forma, a sequência de ações físicas dos versos 91-93 (“bitten off”, “squeeze”, “roll”) é sucedida pela ação fônica, “to say”. Quanto à estrutura rímica, “question” (v. 93), como na primeira estrofe (v. 10), não apresenta rima.

	99	And would it have been worth it, a fter all ,	5	A
	100	Would it have been worth while ,	3	B
	101	After the sun sets and the door yards and the sprin kled streets ,	7	C
	102	After the no vels, a fter the tea cups, a fter the skirts that trail along the floor —	9	D
	103	And this , and so much more ?—	3	D
	104	It is impo ssible to say just what I mean !	6	E

14	105	But as if a ma gic lan tern threw the ner ves in pa ttterns on a screen :	8	E
	106	Would it have been worth while	3	B
	107	If one , settling a pil low or throw ing off a shawl ,	5	A
	108	And tur ning toward the win dow, should say :	4	F
	109	“That is not it at all ,	3	A
	110	That is not what I meant , at all .”	4	A

A décima-quarta estrofe repete o motivo da anterior, “would it have been worth” (v. 99, 106), bem como sua estrutura, iniciando com o motivo, seguido de acumulação de adjuntos adverbiais, repetição do motivo e conclusão com a oração subordinada adverbial condicional “If one...” (v. 107). Há diferença, porém, no uso do polissíndeto, ao invés de assíndeto, na coordenação dos adjuntos, “After... and... and” (v. 101), e de repetição anafórica “After the... after the... after the” (v. 102). A primeira oração conclui-se com o sintagma “And this, and so much more? –”, o qual, semelhante ao uso de reticências nos versos 10 e 72, insinua um sentido de continuação indefinida da enumeração.

Como a décima-terceira estrofe, a décima-quarta desenvolve uma série assimétrica de adjuntos adverbiais, “After the sunsets...” (v. 101-102). Entre os substantivos empregados, “dooryards”, “streets” e “skirts” são empregados impropriamente como complementos de “after”, que designa tempo ou evento no tempo.

A oração “It is impossible to say what I mean!” (v. 104), assim como “In a minute there is time” (v. 47), está justaposta a uma interrogação e, dessa forma, permanece subentendida como resposta se for considerada como elidida a réplica, “No, because”: “Would it have been worth it...? [No, because] It is impossible to say just what I mean”. De outra maneira, é possível considerar a oração como um anacoluto, como a intervenção de outra linha de pensamento paralela à que Prufrock revela. A oração seguinte, como o verso 81, inicia-se com a conjunção “but”, sem relação com as orações anteriores. Além disso, a oração estabelece a segunda parte de uma comparação e encerra-se com dois pontos; a oração seguinte, porém, não completa a comparação, nem possui qualquer relação lógica com a anterior, mesmo postulando-se uma conjunção elidida.

	111	No! I am not Prince Ham let, nor was meant to be ;	6	A
	112	Am an atten dant lord , one that will do	5	B
	113	To swell a pro gress, start a scene or two ,	5	B
	114	Advise the prince ; no doubt , an ea sy tool ,	5	C
15	115	Deferen tial, glad to be of use ,	4	D
	116	Poli tic, cau tious, and meti culous;	5	D

	117	F ull of high sen tence, but a bit obtuse;	5	D
	118	At t imes, i n deed , a l most ridi culous—	5	D
	119	A l most , at t imes, the F ool.	3	C

Como distensão da continuidade, a décima-quinta estrofe apresenta uma acumulação de qualidades e ações que, aos olhos de Prufrock, caracterizam-no. Há também o acúmulo de quatro rimas finais, “use”, “meticulous”, “obtuse”, “ridiculous” (v. 115-118), que são ainda precedidas e sucedidas por rimas aliterantes “do”, “two”, “tool” (v. 112-114), e “Fool” (v. 116), totalizando oito versos rimados.

A quebra da sucessão é assinalada, na estrofe, por uma aparente mudança de atitude de Prufrock. Seu monólogo até então constituía-se majoritariamente de orações interrogativas ou de afirmações generalizantes, torna-se particular e assertivo. As duas estrofes precedentes, formadas por longos períodos que culminam em uma interrogação hesitante, são sucedidas por uma afirmação súbita e decisiva, “No!” (v. 111). Da mesma forma, o discurso de Prufrock ao seu próprio respeito, antes sempre desenvolvido negativamente (“I am no prophet” [v. 83]) ou indiretamente (“To say: ‘I am Lazarus’” [v. 94]), torna-se agora positivo: “Am an attendant lord” (v. 112).

16	120	I grow old ... I grow old ...	2	A
	121	I shall wear the bo ttoms of my trou sers rolled .	5	A

A décima-sexta estrofe apresenta a distensão do tempo, em seu primeiro verso, através da repetição da oração “I grow old” (v. 120), do uso de reticências, e do próprio processo descrito, “envelhecer”. Quanto à sucessão, as duas orações da décima-sexta estrofe unem-se por parataxe (subentende-se como elidida a conjunção “therefore”).

17	122	Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach ?	6	A
	123	I shall wear white fla nnel trou sers, and walk upon the beach .	6	A
	124	I have heard the mer maids sin ging, each to each .	5	A

Na décima-sétima estrofe há distensão da continuidade no esquema rímico ternário “peach”, “beach”, “each” (v. 122-123). Por outro lado, há descontinuidade no desnível semântico entre as quatro orações. A primeira refere-se a uma ação corriqueira, assim como a segunda. A segunda oração, porém, apresenta o verbo “dare” (v. 122), que, por estar associado ao verso prévio “Dare / Disturb the universe” (v. 45-46), estabelece um paralelo entre “eat a peach” e “disturb the universe”, criando,

assim, um efeito cômico (mesmo absurdo) por igualar a magnitude das duas ações. A terceira oração retoma o registro realista. A quarta passa, sem transição, para o registro imaginativo. Além disso, passa-se do futuro nos dois primeiros versos (“Shall I” [v. 122]; “Do I dare” [v. 122]; “I shall” [v. 123]) ao passado no último (“I have heard” [v. 124]).

18	125	I do not think that they will sing to me .	5	A
----	-----	---	---	---

A décima-oitava estrofe une-se por justaposição ao verso 124, mas permanece isolada entre estrofes devido à sua posição (independente), extensão (um verso) e ausência de rimas. Ela também contrasta diretamente com o verso 124 devido à mudança do tempo verbal, o qual passa do *present perfect*, “I have heard” (v. 124), ao presente simples “I do not think” (v. 18).

19	126	I have seen them ri ding sea ward on the waves	5	A
	127	Combing the white hair of the waves blown back	5	B
	128	When the wind blows the wa ter white and black .	5	B

As duas últimas estrofes valem-se de padrões linguísticos estabelecidos pelo poema para efeitos opostos. De fato, uma série de paralelos estão presentes, o que opõe, antes de repetir, construções passadas. A décima-nona estrofe apresenta um período composto de três orações, das quais a última é uma oração adverbial temporal, como no verso 2. A primeira oração, “I have seen then riding seaward on the waves” (v. 126), opõe-se tanto aos usos precedentes do gerúndio (“sprawling” [v. 57], “scuttling” [v. 74], “leaning” [v. 72]) quanto ao verso “[I have] watched the smoke that rises” (v. 71). “Riding” (v. 126) difere-se dos outros gerúndios por ser um movimento, não expansivo, mas com direção definida, “seaward” (v. 126). A oração opõe-se também a “that rises” por não ser uma ação transformada em qualidade, mas ser um ato que se desenvolve no tempo.

“Combing” (v. 127), na oração seguinte, apresenta valores semelhantes. A oração final, “When the wind blows the water white and black” (v. 128), ecoa e opõe a oração “When the evening is spread out against the sky” (v. 2). Enquanto a oração do verso 2 refere-se a uma espacialização do tempo através do predicado, a oração do verso 128 refere-se a um tempo contínuo que, com o verbo transitivo, engendra modificação e sucessão no mundo, “blows the water white and black” (v. 128). Nesta

estrofe, continuidade e sucessão são reconciliadas, ainda que no mundo exterior a Prufrock.

20	129	We have ling ered in the cham bers of the sea	5	A
	130	By sea -girls wreathed with sea weed red and brown	5	B
	131	Till hu man voi ces wake us, and we drown .	5	B

A vigésima estrofe apresenta um período composto de duas orações. A primeira, “lingered in the chambers of the sea” (v. 129), é paralela ao verso 18, no qual a névoa “Lingered upon the pools that stand in drains” (v. 18). Da mesma forma, o “you and I” (v. 1) reaparece como “we” (v. 129), o qual, como a névoa, prorroga o tempo ao se demorar (“lingered” [v. 18]). A segunda oração, “Till human voices...” (v. 131), é paralela às outras orações que apresentam um limite à distensão do tempo: “Before the taking...” (v. 34) e “After tea...” (v. 79). A diferença reside no fato de que o limite agora é efetivado: “till” denota um limite temporal específico (contrário a “before”) e o tempo, assim, não pode distender-se indefinidamente para além dele. Dessa forma, Prufrock é desperto de sua digressão e “drown” (v. 131). Neste último verso há um retorno à dissonância entre continuidade e sucessão, visto que há quebra de paralelismo semântico entre “wake us” e “we drown”.

A partir de nossa análise, constatamos, em concordância com a crítica, que a distensão da continuidade e a quebra da sucessão são, de fato, elementos centrais na estruturação de “The Love Song”, manifestando-se, por um lado, como o estabelecimento de padrões e repetições, redundâncias e dilatações da sintaxe, e, por outro lado, como quebras de expectativas sintáticas e semânticas, elisões e encadeamentos metonímicos do discurso, antes emocionais que lógicos.

No capítulo seguinte, estudaremos como a desarmonia entre continuidade e sucessão relaciona-se com a duplicação da personalidade de Prufrock e com a ironia romântica em geral, sendo o fundamento de sua temporalidade.

5 O TEMPO COMO PROBLEMA DA IRONIA

5.1 DUPLICAÇÃO E IRONIA

A continuidade e a sucessão do tempo encontram-se em desacordo em “The Love Song”. Essa disrupção espelha-se no que os críticos consideram como a cisão de Prufrock entre um eu social exterior, “you” (v.1), e um eu subjetivo interior, “I” (v. 1). Nancy K. Gish (1981) afirma que a cisão de Prufrock é a fonte do problema do tempo no poema. A autora utiliza da filosofia bergsoniana o conceito da cisão na subjetividade, “between an inner and outer self corresponding to inner duration and external clock time¹⁴⁰” (GISH, 1981, p. 3) e “between the outer, social self which is like a crust of solidified states, useful for social life but no longer vital, and the inner true self which is rich and indefinable but seldom known¹⁴¹” (Ibid., p. 12). Partindo desse conceito, afirma que

The ‘you and I’ with which the poem begins and the ‘we’ with which it ends are often regarded as simply two aspects of Prufrock’s self. [...]. One seems to be the external social self which is most in control, yet the other, inner self, is led to the question. Seen this way, the variation in point of view becomes clear; though the inner, qualitative self alone could make a free choice, cutting across the current of social life, Prufrock has become so wholly his superficial self that his truer self can never take control. [...]. Prufrock’s despair is largely for the submergence of his inner self, the ‘passionate capacity’ of which he is aware but which he cannot reveal. It is also a developing disillusion with external time, an increasing realisation that he is caught in it and subject to it¹⁴² (Ibid., p. 15).

Semelhantemente, em “Knowledge and Experience in ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’” (1988), Donald J. Childs explora a importância da metáfora “médico-

¹⁴⁰ “entre um eu interior e um eu exterior, correspondendo à duração interna e ao tempo cronológico externo”.

¹⁴¹ “entre o eu exterior e social, o qual é como uma casca de estados solidificados, útil para a vida social, porém não mais vital, e o verdadeiro eu interior, o qual é rico e indefinível, mas raramente conhecido”.

¹⁴² “O ‘você e eu’ com que o poema inicia e o ‘nós’ com que ele termina são frequentemente considerados como simplesmente dois aspectos da personalidade de Prufrock [...]. Um parece ser o eu exterior social, que está quase sempre no controle, o outro, no entanto, o eu interior, é levado à questão. Vista dessa forma, a variação na perspectiva torna-se clara; ainda que somente o eu qualitativo interior possa realizar um escolha livre, atravessando a corrente da vida social, Prufrock tornou-se tão integralmente seu eu superficial que seu eu verdadeiro não pode jamais assumir o controle. [...]. O desespero de Prufrock deve-se em grande parte à submersão de seu eu interior, a ‘capacidade passional’, da qual ele está ciente, mas que não pode revelar. Seu desespero é também uma gradativa desilusão em relação ao tempo exterior, uma crescente compreensão de que ele está preso nele e é sujeito a ele”.

paciente” nos escritos de Eliot, presente em “The Love Song” nos versos “When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherized upon a table” (v. 2-3). Segundo Childs, essa metáfora simboliza a relação entre sujeito observador e objeto observado e lembra que, para Eliot, para que a relação entre sujeito e objeto possa se estabelecer, é necessário que ocorra uma separação entre ambos na consciência do observador, seja por um certo comportamento ou por um ato da linguagem, pois não há divisão entre sujeito e objeto a menos que o segundo seja percebido/nomeado como tal. Esse evento de tomada de consciência é o que ocorre, defende Childs, quando Prufrock dirige-se a si mesmo como “You and I” (v. 1). Nesse contexto, Prufrock coloca-se como “the truly subjective self that is able to distinguish between object and objective self¹⁴³” (CHILDS, 1988, p. 689). Assim, Prufrock torna-se o médico que investiga o paciente anestesiado (ele próprio) que está deitado sobre a mesa, e o poema torna-se um desenvolvimento dessa relação e da impossibilidade de sua conciliação.

Paul de Man, em “The Rhetoric of Temporality”, aborda o mesmo fenômeno sob a ótica da ironia. De Man chama a cisão de “self-duplication¹⁴⁴” (DE MAN, 1986, p. 212), a partir da noção de *dédoublement* de Baudelaire (mesmo termo utilizado por Eliot ao tratar da ironia de Laforgue¹⁴⁵). Essa duplicação é “the activity of a consciousness by which a man differentiates himself from the human world¹⁴⁶” (Ibid., p. 213) e realiza-se na linguagem. Através dela, a reflexão da consciência

transfers the self out of the empirical world into a world constituted out of, and in, language – a language that it finds in the world like one entity among others, but that remains unique in being the only entity by means of which it can differentiate itself from the world. Language thus conceived divides the subject into an empirical self, immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition¹⁴⁷ (Ibid., p. 213).

¹⁴³ “o verdadeiro eu subjetivo que é capaz de distinguir entre objeto e eu objetivo”.

¹⁴⁴ “auto-duplicação”.

¹⁴⁵ Eliot caracteriza a ironia de Laforgue como “a *dédoublement* of the personality against which the subject struggles.” (ELIOT apud SIGG, 1989, p. 77) (“uma duplicação da personalidade contra a qual o sujeito luta”).

¹⁴⁶ “a atividade de uma consciência através da qual um homem diferencia a si mesmo do mundo humano”.

¹⁴⁷ “retira o eu do mundo empírico e transfere-o a um mundo constituído “de” e “na” linguagem – uma linguagem que a consciência encontra no mundo como uma entidade em meio a outras, mas que permanece singular por ser a única entidade através da qual a consciência é capaz de se diferenciar do mundo. A linguagem, assim concebida, divide o sujeito em um eu empírico, imerso no mundo, e um eu que se torna como um signo em sua tentativa de diferenciação e de auto-definição”.

Dessa forma, a linguagem irônica cinde o sujeito entre um eu empírico, que existe em um estado de inautenticidade, e um eu ficcional, que existe somente como criação linguística e que confirma a inautenticidade do eu empírico (Ibid., p. 214). O eu autêntico e o eu ficcional, o “you and I” (v. 1) de Prufrock, estão, assim, irreconciliavelmente separados, pois a ironia confirma e mantém seu caráter ficcional ao afirmar a contínua impossibilidade de reconciliação entre o mundo ficcional e o mundo real (Ibid., p. 218).

A ironia constatemente destrói o eu empírico e reinventa-o como linguagem através de um processo eterno que não leva a síntese alguma (Ibid., p. 220), estabelecendo uma sequência temporal de atos de consciência infinita (Ibid., p. 220). Em outras palavras, a ironia não é temporária, mas repetitiva: ela é a reiteração de uma ato de consciência que parte sempre de si mesmo e sempre se supera (Ibid., p. 220). A ironia, portanto, é um processo infinito de desrealização da realidade e afirmação da ficção, negação da subjetividade autêntica e criação de uma persona para o sujeito irônico, para o qual não há mais meio de voltar de seu eu ficcional para seu eu real (Ibid., p. 219).

The act of irony, as we now understand it, reveals the existence of a temporality that is definitely not organic, in that it relates to its source only in terms of distance and difference and allows for no end, for no totality. Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world. It dissolves in the narrowing spiral of a linguistic sign that becomes more and more remote from its meaning, and it can find no escape from the spiral¹⁴⁸ (Ibid., p. 222).

Em sua crítica ao subjetivismo romântico (do qual a ironia é seu expoente mais radical), Hegel faz referência a um fenômeno semelhante, afirmando que nos personagens modernos há “duas paixões que se arrastam em direções opostas, lhes inspiram decisões e as levam a atos que se contrariam” (HEGEL, 2010, p. 622) e

¹⁴⁸ “O ato de ironia, como agora o compreendemos, revela a existência de uma temporalidade que é definitivamente não orgânica, na medida em que ela se relaciona a sua fonte somente em termos de distância e diferença e não permite nenhuma conclusão, nenhuma totalidade. A ironia divide o fluxo da experiência temporal entre um passado que é pura mistificação e um futuro que permanece para sempre ameaçado pela recaída no inautêntico. Ela pode conhecer essa inautenticidade, mas não pode jamais superá-la. A ironia pode apenas reafirmá-la e repeti-la em um nível cada vez mais consciente, mas ela permanece para sempre presa na impossibilidade de tornar esse conhecimento aplicável no mundo empírico. A ironia se dissolve na espiral afunilante de um signo linguístico que se torna cada vez mais distante de seu significado e não consegue escapar da espiral”.

“naturezas duplas que não podem alcançar uma individualidade firme e completa” (Ibid., p. 622). Por sua vez, Kierkegaard afirma que o sujeito irônico “tem duas vontades: uma subordinada, impotente, a que quer a revelação, e outra mais poderosa, que quer o hermetismo” (KIERKEGAARD, 2010, p. 140). O irônico de Kierkegaard, assim como o de de Man, é semelhante ao Hamlet tal como havia sido entendido pela ironia romântica, visão condenada por Hegel.

Eliot, embora não trate de ironia romântica, vê em Hamlet um personagem incompleto e sobretudo um sujeito dividido, impossibilitado de expressar-se autenticamente, hesitando entre o hermetismo e a revelação. Também Prufrock hesita, questionando-se “Shall I say...?” (v. 70), e resigna-se, afirmando “It is impossible to say just what I mean!” (v. 104). Seu desejo de expressão autêntica é um desejo de conciliação, tanto entre seu eu interior e seu eu exterior, quanto entre si mesmo e o mundo, e entre sua temporalidade subjetiva e o fluxo do tempo objetivo. A cisão entre o sujeito e si mesmo, entre ele e o mundo e entre sua intenção e expressão, são todos componentes e mecanismos da ironia.

5.2 IRONIA E TEMPO

A ironia como figura retórica consiste na expressão de um enunciado cujo valor denotativo está em direta oposição ao seu valor conotativo, seu sentido intencionado, ou seja, sua “característica está em se dizer o contrário do que se pensa” (KIERKEGAARD, 2013, p. 246). Ela tem lugar dentro de um grupo de interlocutores em que o discurso não corre o risco de ambiguidade devido a desvios estilísticos e é prontamente inteligível. Em tal ambiente, o uso de ironia pelo remetente, a enunciação de uma sentença cuja forma diverge da intenção de significação do remetente (i.e., a sentença deve ser considerada conotativamente como significando o oposto de seu significado denotativo), é prontamente compreendida por seus receptores, e a ironia é, portanto, desfeita no mesmo momento, isto é, a tensão entre o oculto e o manifesto se dissolve¹⁴⁹.

Isto ocorre porque os interlocutores compartilham do mesmo contexto ideológico, e o descompasso que tem lugar entre a mensagem e sua intenção não

¹⁴⁹ “A figura de linguagem irônica supera imediatamente a si mesma, na medida em que o orador pressupõe que os ouvintes o compreendem, e, deste modo, através de uma negação do fenômeno imediato, a essência acaba identificando-se com o fenômeno.” (Ibid., p. 247).

impossibilita a intenção de ser comunicada integralmente. Por outro lado, para o público fora da comunidade que partilha do mesmo contexto, a ironia não se anuncia como tal e não se anula a si mesma, mantendo, dessa forma, a distância entre a comunidade (ou um sujeito único) e os outros, que permanecem ignorantes da verdade. Nessa relação a ironia serve como um mecanismo de separação entre o sujeito e o mundo, e é, segundo Kierkegaard, o prazer do irônico manter a verdade oculta do mundo¹⁵⁰.

Esse tipo de ironia, afirma Kierkegaard, consiste no fato de que “o *fenômeno não é a essência, e sim o contrário da essência*” (Ibid., p. 247). O autor desenvolve da seguinte maneira:

À medida que eu falo, o pensamento, o sentido mental, é a essência, a palavra é o fenômeno. Estes dois momentos são absolutamente necessários, é neste sentido que Platão observou que todo pensar é um falar. A verdade exige então a identidade; pois se eu tivesse o pensamento sem a palavra, não teria o pensamento, e se eu tivesse a palavra sem o pensamento, também não teria a palavra, assim como não se pode dizer das crianças e dos loucos que eles falam. Se eu olho depois para o sujeito falante, mais uma vez eu tenho uma determinação comum a toda ironia, ou seja, o *sujeito é negativamente livre*. Quando ao falar eu tomo consciência de que o que é dito por mim é minha opinião e que o enunciado é uma expressão adequada de minha opinião, e quando eu pressuponho que aquele para quem eu falo tem no enunciado a minha opinião total, então eu estou amarrado pelo enunciado, isto é, eu estou nele positivamente livre. [...]. Também com referência a mim mesmo eu estou ligado, e não me posso soltar a cada instante que eu queira. Quando, ao contrário, o enunciado não corresponde à minha opinião, eu estou livre em relação aos outros e a mim mesmo (Ibid., p. 247).

Ao exprimir-se verdadeiramente, o sujeito está limitado pela identidade entre fenômeno e essência exigida pela verdade, e, no entanto, está positivamente livre, pois se põe voluntariamente em concordância com o fenômeno. Na ironia, por outro lado, o sujeito anula a identidade entre fenômeno e essência e confere a cada parte uma autonomia própria, uma liberdade negativa que surge dessa desvinculação. O próprio sujeito, por passar agora ao lugar de mediador entre fenômeno e essência, separa-se também de ambos e adquire ele mesmo uma liberdade negativa, cuja medida é não a identidade, mas a diferença. Dessa forma, na medida em que a essência se torna inalcançável pelo outro, pelo mundo exterior, o sujeito torna-se livre da realidade; na medida em que a essência está separada do fenômeno, o sujeito

¹⁵⁰ “Ou o irônico se *identifica* com a desordem que ele quer combater, ou ele assume frente a essa uma *relação de oposição*, mas naturalmente, sempre de tal modo que esteja consciente de que a aparência dele é o contrário daquilo em que ele se apoia, e que que saboreie essa inadequação.” (Ibid., p. 249).

está livre dela. É a isto que de Man se refere ao chamar a ironia de processo infinito de auto-destruição e auto-criação, e a isto que, segundo de Man, Baudelaire chama de a liberdade da ironia, “the unwillingness of the mind to accept any stage in its progression as definitive¹⁵¹” (DE MAN, 1986, p. 220). O irônico permanece, assim, em um estado paradoxal em que ora se identifica com o fenômeno para ver-se livre da essência, ora recorre à essência para livrar-se do fenômeno, ao mesmo tempo em que não é nem um nem outro. O que o irônico almeja, portanto, é uma certa

liberdade subjetiva, que a cada instante tem em seu poder a possibilidade de um início, e não se deixa constranger por relações anteriores. Há algo de sedutor em todo início porque o sujeito ainda está livre, e é exatamente *este gozo* que o irônico ambiciona. A realidade efetiva perde em tais instantes sua validade para ele, que paira livre sobre ela (KIERKEGAARD, 2013, p. 253).

O sujeito irônico, portanto, jamais é, mas está em constante *vir-a-ser*. Possui uma liberdade subjetiva que se configura como eterna possibilidade de início; liberdade que toma a forma de uma certa infinitude interior. Esta infinitude acentua-se exponencialmente no segundo tipo de ironia.

A ironia “no senso mais elevado” (Ibid., p. 255), a ironia romântica, diferencia-se qualitativamente da espécie prosaica de ironia que se dirige a um ou outro existente individual. Nela, “não é este ou aquele fenômeno, mas é a totalidade da existência que é observada *sub specie ironiae* (sob a categoria da ironia)” (Ibid., p. 255). Enquanto o primeiro tipo de ironia contenta-se em revelar a vaidade, o vazio, de um determinado fenômeno, o segundo tipo ataca de uma só vez toda a realidade de sua época. Para ela todo fenômeno é irreal e toda a realidade é destruída no interior do indivíduo¹⁵². Dessa forma, a subjetividade vê-se liberta, habitando um mundo metafísico infinito que desconhece a necessidade de atualização, de “finitização”, como o autor expressa. Para o irônico, a essência está sempre para além do fenômeno, mas não há nele o desejo de reconciliar ambos sob a forma da verdade. Antes, seu propósito é assegurar simplesmente sua liberdade individual, o que alcança contentando-se em desrealizar o fenômeno sem substituí-lo por aquele que concorde com sua essência, ainda que temporariamente.

¹⁵¹ “a indisposição da mente em aceitar qualquer estágio de sua progressão como definitivo”.

¹⁵² “[O] esforço da ironia: suprimir toda a realidade e pôr em seu lugar uma realidade que não é nenhuma realidade” (KIERKEGAARD, 2013, p. 295).

Considerando a ironia na medida em que ela se volta *contra toda a existência*, aí ela também se agarra à oposição entre essência e fenômeno, entre o interior e o exterior. [...] quando a ironia suspeita de que por trás do fenômeno tem de esconder-se algo de diferente daquilo que está no fenômeno, o cuidado da ironia é sempre que o sujeito se sinta livre, de modo que o fenômeno não adquira realidade para o sujeito. [...] Na ironia, o sujeito quer constantemente afastar-se do objeto, o que ele consegue ao tomar consciência a cada instante de que o objeto não tem nenhuma realidade. [...] Na ironia, o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno, para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo. [...] na ironia, quando tudo se torna vaidade, a subjetividade se liberta. Quanto mais tudo se torna vão (vaidade, vacuidade), quanto mais vazio de conteúdo, tanto mais volátil se torna a subjetividade. E enquanto tudo se torna vaidade, o sujeito irônico *não* se torna vaidade *para si mesmo*, mas sim liberta sua própria vaidade. Para a ironia, tudo se torna nada (Ibid. p. 257-258).

Ao subtrair a possibilidade de identidade entre fenômeno e essência, acusando o primeiro de irremediável ilusão, o irônico destrói a dimensão finita, concreta, da realidade: torna-se infinito. Porém, sua infinitude é “uma infinitude sem nenhum conteúdo” (Ibid., p. 275), pois carece da finitude que dá forma e existência real ao fenômeno. Sua existência, dessa forma, passa a dar-se não como ser, mas como vir-a-ser, isto é, o seu eu está em eterno processo de realizar-se e, nesse estado de eterna véspera de início, sua condição é a de absoluta liberdade, pois seu ser é então pura possibilidade, que não se realiza.

Na ironia o sujeito está *negativamente livre*; pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas ele é negativamente livre e como tal flutuante, suspenso, pois não há nada que o segure. Mas esta mesma liberdade, este flutuar, dá ao irônico um certo entusiasmo, na medida em que ele como que se embriaga na infinitude das possibilidades, na medida em que ele, quando precisa de um consolo por tudo o que naufraga, pode buscar refúgio no enorme fundo de reserva da possibilidade (Ibid., p. 263).

Por destruir em sua consciência o mundo fenomênico, o sujeito irônico destrói também a temporalidade, a qual inexiste no mundo metafísico em si, por natureza eterno e estático, pois o tempo e a transformação (a atualização) fazem parte apenas da substância. Portanto, “a ironia se evadira da questão metafísica sobre a relação da ideia com a realidade; mas a realidade metafísica sobrepaira ao tempo, e assim era impossível à realidade cobiçada pela ironia ser dada no tempo” (Ibid., p. 281). Como resultado, o sujeito irônico não possui passado ou futuro concretos, isto é, continuidade. Ele somente admite o futuro como possibilidade aberta e o passado como mito, pois o mito é a realidade atemporal da história, e, como tal, guarda para si

a liberdade da autonomia sobre sua manifestação como fenômeno na temporalidade histórica.

Para a ironia, ao contrário, propriamente não há *nenhum passado*. Isto se deve a que a ironia se evadiu de investigações metafísicas. Ela confundiu o eu temporal com o Eu eterno. Mas este Eu eterno não tem nenhum passado, e por conseguinte este eu temporal também não tem nenhum. Na medida, porém, que a ironia quer ter a gentileza de assumir um passado, este precisa ser *de tal natureza* que a ironia possa resguardar sua liberdade sobre ele, e possa fazer o seu jogo com ele. É por isso que a parte mítica da história – as sagas e as aventuras – foi o que mais encontrou graça aos seus olhos. (Ibid., p. 279-280).

Livre das sucessões e transformações da realidade concreta, a existência para o irônico toma a mesma estaticidade que a realidade metafísica: é ainda sucessão, mas uma sucessão sem renovação, continuidade vazia. Como o ser torna-se um vir-a-ser, o presente igualmente distende-se infinitamente sem atingir o futuro. Esta nova temporalidade paradoxal é precisamente o *tédio*. Tudo é nada e não há mudança para o nada. O novo é ainda o mesmo nada, e todo fenômeno torna-se uma repetição do mesmo vazio: a realidade é uma multiplicidade espelhada do nada. Todo espaço é igual e todos os tempos são presentes:

Tédio é a única continuidade que o irônico tem. Tédio, esta eternidade sem conteúdo, esta felicidade sem gozo, esta profundidade superficial, esta saciedade faminta. Mas o tédio é precisamente a unidade negativa assumida numa consciência pessoal, em que os contrários desaparecem (Ibid., p. 289).

Sem contrários não há sucessão, não há tempo. O desenvolvimento desta ideia dará forma ao *The Waste Land* de Eliot, onde os contrários, feminino e masculino, indivíduo e sociedade, mito e história, não se conciliam para formar o novo e a sucessão histórica.

Juntamente à experiência do presente como tédio, o irônico experiencia o presente como *súbito*¹⁵³, o qual é “a negação da continuidade” (Id., 2010, p. 131). O súbito é a descontinuidade da personalidade no tempo, é o ato imotivado que irrompe sem história prévia como mero capricho do sujeito irônico, o qual prescinde de qualquer continuidade subjetiva e toma a cada instante, como identidade, a ficção

¹⁵³ “Na medida em que o irônico, com a licença poética maior possível, se cria a si mesmo e ao mundo circundante, na medida em que assim ele vive sempre no modo hipotético e subjuntivo, a sua vida *perde toda continuidade*. Com isso, ele se submete totalmente ao estado de ânimo (Stemning). Sua vida se reduz a *meras disposições afetivas* (lutter Stemninger).” (Id., 2013, p. 288).

que melhor preferir, para logo depois a dispensar sem consequência. O súbito, por surgir desvinculado de qualquer interioridade ou anterioridade, preserva o descompasso entre fenômeno e essência, entre o temporal e o atemporal.

Assim, o tédio corresponde à continuidade ausente de sucessão, e o súbito, à sucessão ausente de continuidade. Ambos constituem o presente para a ironia, enquanto o passado, se não completamente abolido, subsiste apenas como mítico ou mistificado, e não estabelece, da mesma forma, continuidade com o presente. O futuro, por outro lado, é, para o irônico, angústia. A angústia corresponde à consciência do futuro como possível, mas ainda desconhecido, como possibilidade já presente e ainda assim ausente. Ela é uma antecipação do tempo futuro e sua recusa, uma prorrogação indefinida da sucessão. Como a realidade para o irônico está fora do tempo, onde não há sucessão, sua aproximação da realidade temporal, a qual recusa, torna-se angústia. É isto o que de Man (1986) defende ao afirmar que “Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification”, ou seja, irreal, seja inexistente ou mítico, “and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic¹⁵⁴” (p. 222), isto é, angústia, constantemente ameaçando aniquilar a realidade ficcional da liberdade conjurada pela ironia.

¹⁵⁴ “A ironia divide o fluxo da experiência temporal entre um passado que é pura mistificação e um futuro que permanece para sempre ameaçado pela recaída no inautêntico”.

6 O TEMPO DA IRONIA EM “THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK”

Explicamos anteriormente como o tempo em “The Love Song” é composto de dilatações da continuidade e quebras da sucessão e como um e outro representam, na ironia, o que Kierkegaard denomina o tédio e o súbito, modos de percepção do, ou relação com o tempo presente. Quanto ao passado, por sua vez, este é, para o irônico, inexistente, visto que a ironia irrompe de súbito sem continuidade histórica. O passado pode ainda de outra forma subsistir como mistificação, isto é, como um passado mítico ou ficcionado, desvinculado da temporalidade. Quanto ao futuro, a ironia trata-lhe como algo a ser evitado, prorrogado indefinidamente. Quando este é pressentido como inevitável e já presente, torna-se para o irônico angústia.

A seguir, estudaremos a dimensão temporal “The Love Song” como concorrente à sua estética irônica, partindo de uma análise estilística e seguindo a conceituação estabelecida por Kierkegaard e de Man.

6.1 O TÉDIO E O SÚBITO DO PRESENTE

O tempo presente, como presente cênico do monólogo dramático, encontra-se, salvo raras instâncias, ausente em “The Love Song”. Um contraexemplo é o que ocorre na poesia de Robert Browning, o instante da enunciação é de absoluta importância. Seus monólogos, como “My Last Duchess”, desenvolvem-se na intensidade dramática do presente recortado de uma continuidade temporal apenas sugerida. Em Eliot, ao contrário, passado e futuro do pensamento tornam-se o foco, enquanto que o presente da cena é sugerido indiretamente, ou, mais frequentemente, o presente passa a englobar todos os tempos, pois todos partilham dos mesmos eventos e objetos recorrentes.

Somente quatro excertos do poema retratam possível contextualização do presente de Prufrock. O primeiro encontra-se na segunda estrofe e descreve o espaço em que ele se encontra, ou algum local que ele é capaz de distinguir de onde está: “In the room the women come and go / Talking of Michelangelo” (v. 13-14). O segundo, na nona estrofe, é uma reflexão de Prufrock sobre as motivações presentes de seu devaneio: “Is it perfume from a dress / That makes me so digress?” (v. 65-66). O terceiro, na décima-segunda estrofe, descreve ambos o ambiente em que se localiza,

reforçado pelo dêitico “here”, e o momento do dia: “And the afternoon, the evening sleeps so peacefully! / [...] / Stretched on the floor, here beside you and me.” (v. 75,78). O quarto excerto, também na décima-segunda estrofe, refere-se novamente ao próprio devaneio de Prufrock, como consideração: “here’s no great matter” (v. 83).

O restante (e maioria) das orações principais no presente dizem respeito ou ao futuro, como “Oh, do not ask ‘What is it?’” (v. 11), “Do I dare / Disturb the universe?” (v. 45-46) e “Do I dare to eat a peach?” (v. 122); à caracterização de Prufrock, como “I am no prophet” (v. 83), “I am not Prince Hamlet” (v. 111) e “Am an attendant lord” (v. 112); a enunciações imaginadas, como “I am Lazarus, come from the dead” (v. 94) e “That is not what I meant at all. / That is not it at all.” (v. 97-98); ou, ainda, referem-se a um presente generalizado de valor absoluto, de validade atemporal, como “In a minute there is time / For decisions and revisions which a minute will reverse.” (v. 47-48), “I know the voices dying with a dying fall / Beneath the music from a farther room.” (v. 52-53), “It is impossible to say just what I mean!” (v. 104), “I grow old... I grow old...” (v.120) e “I do not think that they will sing to me.” (v. 125).

O presente generalizado, de caráter não específico e recorrente, é, na verdade, a forma de tempo presente mais pervasiva em todo o poema. O presente como recorrência que abarca tanto o passado como o futuro evidencia-se especialmente nas orações subordinadas adjetivas: “Streets that follow like a tedious argument” (v. 8), “The yellow fog that rubs its back upon the window-panes” (v. 15), “The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes” (v. 16), “the pools that stand in drains” (v. 18), “the soot that falls from chimneys” (v. 19), “The yellow smoke that slides along the street” (v. 24), “the faces that you meet” (v. 27), “hands / That lift and drop a question on your plate” (v. 29-30), “The eyes that fix you in a formulated phrase” (v. 56), “Arms that are braceleted and white and bare” (v. 63), “Arms that lie along a table, or wrap about a shawl” (v. 67), “The smoke that rises from the pipes” (v. 71), “the skirts that trail along the floor” (v. 102).

Na oitava estrofe percebe-se como esse tempo presente generalizado distende-se desde o passado indefinido até o futuro. A estrofe inicia com uma oração no passado, “I have known the eyes already” (v. 55), e é seguida por um qualificativo, oração adjetiva no presente geral, “The eyes that fix you in a formulated phrase” (v. 56): os mesmos olhos já conhecidos anteriormente são os que ainda agora lhe fixam em uma frase formulada. A oração seguinte direciona a ação dos olhos a um presente específico, “And when I am formulated, sprawling on a pin” (v. 57), o qual se torna, na

seguinte, um momento futuro “Then how should I begin / To spit out all the butt-ends of my days and ways?” (v. 59-60). Dessa forma, infere-se que o presente recorrente da oração adjetiva efetiva-se a todo instante e que, por sua recorrência, não se é distinguido, na temporalidade subjetiva de Prufrock, quer passado ou futuro.

Em todas as orações adjetivas, o verbo tem o sentido não de um ato particular, exercido em uma circunstância específica, mas de um hábito recorrente ou de um estado geral e atemporal. Em “The yellow fog that rubs” (v. 15), “The yellow smoke that rubs” (v. 16), “the yellow smoke that slides” (v. 24), “the faces that you meet” (v. 27), “hands / That lift and drop” (v. 29-30), “The eyes that fix” (v. 56) e “the skirts that trail” (v. 102), o verbo expressa um sentido de hábito, isto é, as ações que os sujeitos realizam foram praticadas no passado e continuarão a sê-lo no futuro. Em “the soot that falls” (v. 19), “the pools that stand” (v. 18) e “The smoke that rises” (v. 71), as orações adjetivas, ainda que restritivas, aproximam-se da redundância, visto que descrevem, com verbos intransitivos, as ações naturais de seus sujeitos. Por sua vez, as orações “Arms that are” (v. 63), devido ao verbo de ligação, e “Arms that lie” (v. 67), devido ao verbo intransitivo, descrevem estados gerais igualmente não associados a um tempo particular.

Essas orações também suscitam a impressão de generalidade devido aos substantivos empregados. Substantivos plurais como “streets” (v. 8), “the window-panes” (v. 15), “the pools” (v. 18), “drains” (v. 18), “chimneys” (v. 19), “the faces” (v. 27), “hands” (v. 29), “the eyes” (v. 56), “arms” (v. 63, 67), “the pipes” (v. 71) e “the skirts” (v. 102) denotam, cada qual, um conjunto indistinto de objetos, não diferenciados no âmbito do presente repetitivo de Prufrock. O mesmo ocorre com substantivos singulares integrantes de orações adjetivas, como “[an] argument” (v. 8), “a phrase” (v. 56), “a table” (v. 67), “a shawl” (v. 67) e “the floor” (v. 102), os quais, tanto definidos como indefinidos, não se referem a um objeto específico, mas somente ao substantivo como representante de seu gênero.

Ambas, a generalização no tratamento do tempo presente e no tratamento dos substantivos, como índices de recorrência e indiferenciação, são marcas do tédio enquanto continuidade vazia sem sucessão. Abundam ao longo do poema substantivos plurais e singulares genéricos. No primeiro parágrafo, o substantivo “the evening” (v. 2) permanece ambíguo quanto à sua especificação (trata-se de um entardecer singular?) ou generalidade (trata-se de todos os entardeceres?). Na oração “When the evening is spread out against the sky” (v. 2), o verbo “is” pode ser

interpretado como se referindo a uma iteração particular do entardecer (i.e. “quando o entardecer estiver singularmente estendido contra o céu”), ou como se se referindo ao entardecer em absoluto (i.e. “quando o entardecer, como sempre, estiver estendido contra o céu”).

A oração seguinte, “Let us go, through certain half-deserted streets, / The muttering retreats / Of restless nights in one-night cheap hotels / And sawdust restaurants with oyster-shells.” (v. 4-7), é composta de substantivos plurais e indistintos. As “streets” (v. 4) são particularizadas pelo predicado “half-deserted” (v. 4) e o aposto “the muttering retreats” (v. 5), mas o uso do plural e do pronome indefinido “certain” confere ao substantivo um grau relativo de indiferenciação. O mesmo caso ocorre com os substantivos “nights” (v. 6), “hotels” (v. 6) e “restaurants” (v. 7), nos quais a generalização é acentuada devido à ausência de artigos ou de pronomes. Ademais, a experiência a que os substantivos se referem (“noites em hotéis e restaurantes baratos”) é descrita impessoalmente e pode, portanto, representar tanto uma experiência pessoal de Prufrock, reiterada inúmeras vezes, quanto descrever um tipo de experiência vivenciada por um certo número de pessoas. De uma forma ou de outra, os substantivos mantêm a característica de série indiferenciada e repetitiva.

Na segunda estrofe, o plural “the women” (v. 13), ainda que definido pelo artigo, não se refere a mulheres referidas previamente. O substantivo, dessa forma, toma o sentido de um agrupamento indistinto de mulheres, mais próximo do gênero feminino como um todo que um conjunto específico. O mesmo ocorre na terceira estrofe, com os plurais gerais “the window-panes” (v. 15, 16), “drains” (v. 18) e “chimneys” (v. 19), e na quarta, com “the window-panes” (v. 25), “a hundred indecisions” (v. 32), “a hundred visions” (v. 33), e “[a hundred] revisions” (v. 33) (nos três últimos o adjetivo numeral possui o valor genérico de uma quantidade indeterminada).

Há certo grau de indistinção também nos plurais “the faces” (v. 25) e “hands” (v. 29), os quais são restritos por orações adjetivas, mas ainda assim ausentes de particularidades devido ao emprego no plural. Por fim, no sintagma “the taking of a toast and tea” (v. 34), a substantivação do verbo conota uma ação repetitiva, não efetivada somente em um momento singular, enquanto que “a toast” (v. 34) e “tea” (v. 34) conotam uma série de objetos igualmente repetida.

Na sexta estrofe, o substantivo “the stair”, em “Time to turn back and descend the stair” (v. 39), tem o sentido de generalidade, bem como “a minute” (v. 47), em “In

a minute there is time” (v. 47), o qual contrasta com o segundo “a minute” (v. 48), em “which a minute will reverse” (v. 48), de sentido mais específico.

A sétima estrofe introduz o tédio como tema, especialmente nos versos “For I have known them all already, known them all; / Known the evenings, mornings, afternoons” (v. 49-50). Os três substantivos, “evenings, mornings, afternoons” (v. 50) estão todos no plural, agrupados sem conjunção, partilhando um único artigo “the” (v. 50) e subordinados pelo mesmo “all” (v. 49).

Na oitava estrofe, “the eyes” (v. 56), em “And I have known the eyes already, known them all” (v. 56), apresenta a mesma generalidade absoluta do plural, artigo definido e recapitulação anafórica em “all” (v. 56). No segundo verso, aposto da primeira oração, “the eyes” (v. 57) é restrito por uma oração adjetiva. No entanto, a generalidade do tratamento no primeiro verso reverbera ainda no segundo e a oração se torna ambígua, sendo ou restritiva (i.e. “apenas os olhos que te fixam”) ou explicativa (i.e. “todos os olhos, os quais te fixam”). O mesmo ocorre na nona estrofe com “the arms” (v. 62), em “And I have known the arms already, known them all” (v. 62). A estrofe inclui ainda os substantivos de valor genérico “the lamplight” (v. 64), “a table” (v. 67) e “a shawl” (v.7)

Na décima estrofe, todos os substantivos que compõem a cena descrita estão no plural (exceto “the smoke” [v. 71], para o qual não há, no sentido empregado, forma plural). Prufrock caminha por “narrow streets” (v. 70) e vê a fumaça que se eleva dos “pipes” (v. 71) de “lonely men” (v. 72) em “shirt-sleeves” (v. 72) debruçando-se para fora de “windows” (v. 72). O plural dos substantivos, junto ao presente do verbo (“that rises” [v. 71]), cria a impressão de uma vista recorrente, repetida um número indefinido de vezes em diversas instâncias idênticas, tal como as “restless nights” (v. 6) na primeira estrofe.

Por fim, entre a décima-primeira e a décima terceira estrofe, as séries de adjuntos adverbiais iniciadas por “after” e “among” apresentam diversos substantivos plurais e singulares genéricos: “after tea and cakes and ices” (v. 79), “after the cups, the marmalade, the tea” (v. 88), “among the porcelain, among some talk of you and me” (v. 89), “after the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets” (v. 101), “after the novels, after the teacups, after the skirts that trail along the floor” (v. 102). Em “after the skirts that trail” (v. 102) há uma oração adjetiva que, como “the eyes that fix” (v. 56), oscila entre explicativa e restritiva, e que, portanto, confere certa generalidade a “the skirts” (v. 102) (além do geral “the floor” [v. 102]).

Em contraste com o número de orações no presente geral, aquelas no presente específico destacam-se como uma irrupção súbita da temporalidade, da fixação momentânea da consciência de Prufrock no tempo presente. Apenas quatro são tais momentos em todo o poema, e todos podem ser classificados como anacolutos ou parábases (segundo a definição de de Man) e, portanto, instâncias do súbito kierkegaardiano.

O primeiro momento ocorre na segunda estrofe, na oração “In the room the women come and go” (v. 13). O caráter de súbito se deve à mudança do imperativo na segunda pessoa plural, na oração precedente (“Let us go” [v. 12]) ao presente indicativo na terceira pessoa plural, “the women come and go” (v. 13). Outro motivo é o uso do artigo definido em “the room” (v. 13) sem que este tenha sido introduzido anteriormente. O substantivo detém um sentido específico (i.e. “uma sala particular, não qualquer uma ou todas as salas”), mas se torna semanticamente indeterminado, enquanto que gramaticalmente pressupõe uma presença anterior em uma oração hipotética.

O segundo momento é a repetição da oração na quinta estrofe, na qual ela não apresenta os mesmos desvios do primeiro caso, pois passa a ter sua referência na segunda estrofe (ainda que esta não possa se remeter a uma referência anterior). Porém, da mesma forma que a primeira instância, a oração contrasta com as precedentes próximas, todas orações no futuro (“There will be time...” [v. 23, 26, 28]).

O terceiro momento ocorre na nona estrofe, na oração “Is it perfume from a dress / That makes me so digress” (v. 65-66). A oração é precedida e sucedida por apostos, “Arms that are” (v. 63) e “Arms that lie” (v. 67), os quais se referem à oração principal, e se liga a eles somente por relação metonímica (“arms”, “perfume” e “dress” são sinédoques de “woman”). A oração “Is it...”, portanto, interpõe-se à primeira oração como anacoluto. Ela representa ainda, em especial, um distanciamento metalinguístico que evidencia a cisão de Prufrock entre dois eus: o eu exterior do presente específico, que experiencia o ambiente em que se encontra e que reflete sobre seus pensamentos; e o eu interior do presente geral, isto é, atemporal, que é representado pelo fluxo de consciência e que não interage com seu ambiente externo.

O quarto momento dá-se na décima-segunda estrofe, em “And the afternoon sleeps so peacefully!” (v. 75). A oração inicia-se com a conjunção “and” (v. 75), a qual não se associa a nenhuma oração precedente. A presença inicial da conjunção agrupa

esta estrofe junto à oitava e à nona (“And I have...” [v. 55], “And I have..” [v.62]). O tempo verbal, presente do indicativo, porém, distingue-a das anteriores, as quais estão no pretérito perfeito. Ela representa, dessa forma, continuação e quebra da continuidade de quatro formas distintas: continuação da oitava e nona estrofes devido ao paralelo da conjunção inicial e continuação da primeira estrofe devido ao tema do entardecer; quebra com a oitava e nona estrofes pelo tempo verbal e quebra com as estrofes imediatamente precedentes, a décima (“Shall I say...” [v. 70]) e décima-primeira (“I should...” [v. 73]), que formam um agrupamento particular por causa da forma condicional e da demarcação gráfica que as envolve. Como continuação da primeira estrofe, interrompe-se o devaneio atemporal e retorna-se por um instante ao presente concreto. Este, porém, logo dá lugar novamente ao fluxo de pensamento na oração seguinte, “Should I...” (v. 79).

Observamos anteriormente como determinados substantivos suscitam a impressão do tédio. Analisaremos agora como os substantivos também corroboram com a impressão do súbito no poema, nesse caso, os substantivos indeterminados com valor específico, tanto aqueles no singular que apresentam artigo definido quanto aqueles de artigo indefinido, ou seja, substantivos particularizados, mas ainda imprecisos. São eles, no poema, “an overwhelming question” (v. 10), “the room” (v. 13), “the terrace” (v. 20), “the house” (v. 22), “a question” (v. 30), “a minute” (v. 48), “a dress” (v. 65), “the moment” (v. 80), “the matter” (v. 91) e “some overwhelming question” (v. 93). O estado de ambiguidade desses substantivos, entre o específico e o indeterminado, dar-lhes-á relevância semântica em contraste com os substantivos generalizados, de maior número.

Desse modo, “[a] question” (v. 10) recebe indeterminação por servir-se do artigo indefinido e por fazer parte do símile “like a tedious argument / Of insidious intent” (v. 8-9), que emprega dois substantivos de sentido generalizado “[an] argument” (v. 8) e “intent” (v. 9). Por outro lado, “question” (v. 10) recebe especificação do epíteto “overwhelming” (v. 10), que em si próprio denota importância sem paralelo, além de contrastar com os epítetos precedentes, que denotam tédio ou banalidade, como “etherised” (v. 3), “half-deseted” (v. 4), “muttering” (v. 5), “one-night cheap” (v. 6) e “tedious” (v. 8). “Question” (v. 10) recebe maior relevância também por ser seguido de reticências, indicando que há ainda mais o que ser dito sobre a questão, e por sua recuperação no dêitico “it” (v. 11), na oração seguinte, “Oh, do not ask, ‘What is it?’” (v. 11).

Na segunda estrofe, “the room” (v. 13) recebe o artigo definido, porém não é mencionado previamente, nem particularizado de nenhuma maneira, sendo, portanto, indeterminado. Ainda assim, o artigo determina tratar-se de um local específico. O mesmo ocorre com “the terrace” (v. 20) e “the house” (v. 22), na terceira estrofe.

Na quarta estrofe, o substantivo “a question” (v. 30) reaparece. Nessa instância, seu sentido recebe a natural generalidade e indeterminação decorrente do uso do artigo indefinido e da ausência de elementos particularizantes. Entretanto, por remeter à primeira instância em que “question” é empregado (v. 10), o substantivo retoma a mesma especificidade ambígua e destaca-se entre os substantivos de sentido geral que o circundam, como “faces” (v. 27), “hands” (v. 29), “visions” (v. 33), “revisions” (v. 33), etc.

Na sexta estrofe, como apontado anteriormente, “a minute” (v. 47, 48) aparece duas vezes: a primeira com sentido geral (um minuto como unidade de tempo) e a segunda com sentido específico (um minuto como um instante no tempo). O minuto concreto contrasta também com as referências anteriores a “time” (v. 39), mais abstrato.

Na nona estrofe, o substantivo “a dress” (v. 65) é tanto indeterminado como específico. Devido ao artigo indefinido, o substantivo parece, em um primeiro momento, referir-se de um vestido qualquer, um dentre os que vestem as mulheres do recinto. Mas o conjunto do poema propicia a interpretação de que se trata do vestido de uma mulher particular, aquela a que Prufrock hesita em se dirigir, em “begin” (v. 69) e “presume” (v. 68) “some talk between you and me” (v. 89).

Na décima-segunda estrofe, o substantivo “the moment” (v. 80), em “have the strength to force the moment” (v. 80), retoma a ideia do tempo específico de “a minute” (v. 48). Como “the room” (v. 13), “the moment” (v. 80) recebe o artigo definido sem alusão prévia ou elemento particularizante. Seu sentido pode apenas ser reconstruído a partir dos questionamentos de Prufrock, “Shall I say” (v. 70), “So how should I presume” (v. 54), etc. Assim, seu surgimento na consciência de Prufrock é uma imposição súbita da temporalidade postergada pelas constatações de “there will be time” (v. 23).

Uma segunda alusão ao “moment” (v. 80) aparece em “the matter” (v. 91), em “to have bitten the matter with a smile” (v. 91). As mesmas constatações são válidas para o substantivo, o qual permanece em igual estado ambíguo de indeterminação. Por fim, “some overwhelming question” (v. 93) retoma o tema da “question” (v. 10, 30),

igualmente referindo-se a uma questão particular, ainda que recebendo o artigo indefinido “some”.

6.2 A AUSÊNCIA E A MISTIFICAÇÃO DO PASSADO

O passado em *The Love Song* é expresso por dois tempos verbais, *simple past* e *present perfect*. O *simple past* sugere um evento particular ocorrido em um passado específico (explícito ou implícito na sentença). No poema, consta na terceira estrofe, em que são descritos os movimentos da névoa (“licked” [v. 17], “lingered” [v. 18], “let fall” [v. 19], etc.), e na décima-quarta estrofe, na comparação “as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen” (v. 105). O *present perfect*, por sua vez, sugere uma ação não especificada, ocorrida em um tempo passado indeterminado. No poema ele é empregado, no modo indicativo, entre a sétima e décima estrofes, na décima-segunda, e entre a décima-sétima e décima-nona (“I have known” [v. 49], “I have gone” [v. 70], etc.); no modo condicional, ele é empregado na décima-terceira e décima-quarta estrofe, com o auxiliar “would” (“Would it have been” [v. 87], etc.), e na décima-primeira, com o auxiliar “should” (“I should have been” [v. 73]).

As orações no *simple past* compõem ou uma breve cena, a qual não se integra em absoluto ao restante do poema¹⁵⁵ (menos significativa que atmosférica ou sugestiva) e da qual Prufrock é apenas implicitamente o observador, ou uma comparação hipotética. Aquelas no *present perfect*, por outro lado, são mais numerosas e, por se referirem ao protagonista, mais significativas para nossa leitura.

Analisaremos, a seguir, o *present perfect* no poema segundo as interpretações de de Man e de Kierkegaard do passado para o irônico como ausente ou mistificado.

Assim, entre a sétima e a décima estrofe, as orações no *present perfect* conotam um passado, da mesma forma que o presente, absoluto e repetitivo. É um passado indiviso, ausente de instantes particulares, e que se funde indistintamente ao presente. O tempo verbal empregado prescinde de especificação de tempo ou de ações, as quais, em sua maioria, dizem respeito ao ato de “conhecer”, ato que se perpetua indefinidamente como estado de “conhecimento”.

¹⁵⁵ Scofield chama a passagem de “a little 'Imagist' poem, a little flourish of fancy which demonstrates for a moment the artist's freedom” (SCOFIELD, 1997, p. 58) (“um pequeno poema ‘imagista’, um pequeno floreio de imaginação que demonstra, por um momento, a liberdade do artista”).

Dessa forma, na oração “I have known them all already, known them all” (v. 49), o pronome “them” (v. 49) possui um valor tanto catafórico quanto anafórico. Ele potencialmente se refere tanto a todos os substantivos das estrofes precedentes quanto das subsequentes. Nele se igualam todas as experiências passadas e possíveis. O passado implicado pela oração, portanto, está desvinculado do presente, como atesta o advérbio “already” (v. 49), ou seja, toda experiência possível está já compreendida pelo passado, enquanto que o presente se torna apenas seu tedioso e vazio epílogo. Dessa forma, na oração seguinte, “evenings, mornings, afternoons” (v. 50) toma o sentido de uma sinédoque do tempo objetivo, do tempo da experiência que Prufrock sente estar já encerrado para ele.

Por outro lado, o passado confunde-se com o presente e desaparece nele. Na sétima estrofe, as duas orações iniciais, no pretérito, são seguidas de “I have measured out my life in coffee spoons” (v. 51), a qual possui tanto o sentido de uma ação terminada (“medi”) quanto de uma ação que ainda ocorre no presente (“tenho medido”). A terceira oração da estrofe, por sua vez, está no presente indicativo, “I know the voices” (v. 52). “Know” (v. 52), porém, como “have known” (v. 49, 50) anteriormente, não se associa a um momento específico no tempo, e se refere tanto ao estado de consciência presente quanto a um momento de conhecimento passado, não determinado.

O mesmo caso acontece na oitava estrofe, na qual o passado indiscriminado de “I have known” (v. 55) dá lugar ao presente indiscriminado de “the eyes that fix” (v. 56). Também ocorre na nona estrofe, entre “I have known” (v. 62) e “Arms that are” (v. 63), e na décima, entre “I have gone” (v. 70) e “the smoke that” (v. 71). O passado de “I have gone” (v. 71) (ação física) é menos impreciso que o de “I have known” (v. 49, 55, 62) (ação mental), mas, tal qual ele, é não específico temporalmente. A oração “I have gone at dusk through narrow streets” (v. 70) apresenta a determinação temporal “at dusk” (v. 70): gramaticalmente, no entanto, o *present perfect* prescinde de especificação temporal. Assim, “at dusk” não designa um momento passado particular, mas, antes, uma série idêntica de momentos repetidos, igualando-se a “evenings, mornings, afternoons” (v. 50).

Nessas estrofes, o presente de Prufrock é descrito como ausente de passado propriamente dito, por este já não se integrar em uma continuidade com aquele e permanecer, portanto, um tempo heterogêneo, ou por confundir-se com o presente absoluto do tédio. Nas estrofes seguintes, o passado é regido pelo modo condicional,

por metáforas e por hipérboles. É um passado hipotético ou ficcionado, ou seja, mistificado.

Assim, na oração “I should have been a pair of ragged claws” (v. 73), Prufrock lamenta-se por uma existência que não teve, existência ideal ou, ao menos, que melhor lhe caberia. Na oração “I have wept and fasted, wept and prayed” (v. 81), as ações descritas possuem um valor hiperbólico e, devido ao campo semântico religioso (“fast”, “pray” [v. 81]) e à identificação de Prufrock com a imagem de João Batista (“Though I have seen my head [...] brought in upon a platter” [v. 82]), tem também um valor metafórico, portanto ficcionado. Da mesma forma, é metafórico o passado das estrofes finais, em que Prufrock afirma “I have heard the mermaids singing” (v. 124) e “I have seen them riding seaward on the waves” (v. 126).

Por fim, as décima-terceira e décima-quarta estrofes são condicionadas pelo futuro do pretérito (“would it have been worth it” [v. 87, 99]). Elas apresentam, assim, situações hipotéticas de um passado que poderia ter ocorrido, ao mesmo tempo ficcional e inexistente, o qual, como em “I have known” (v. 49, 55, 62), está já completamente inacessível e desvinculado do presente.

A ausência e a mistificação do passado são também perceptíveis no recurso poético à citação e à alusão, presente em todo o poema, mas especialmente significativo no tratamento de Prufrock com respeito a si mesmo. O discurso de Prufrock é formado de retalhos de discursos passados, e também o é a imagem que forma de si. Seu passado não existe senão como ficção cosida a partir de fragmentos culturais impessoais. Ele se identifica, primeiramente, com João Batista, em seguida, com Lázaro (“To say: ‘I am Lazarus, come from the dead” [v. 94]). Identifica-se, também, negativamente com Hamlet (“I am not Prince Hamlet” [v. 111]) e, enfim, resolve por caracterizar-se como Polônio (“Am an attendant lord” [v. 112]) e, por vezes ainda, como o Bobo (“Almost, at times, the Fool” [v. 119]).

6.3 A PRORROGAÇÃO E A ANGÚSTIA DO FUTURO

O tempo futuro em *The Love Song* é expresso nos verbos do futuro do indicativo, do futuro do condicional e das instâncias em que o presente se refere ao futuro. O futuro do indicativo encontra-se majoritariamente na quarta e sexta estrofes, coordenadas pela oração “there will be time” (v. 23, 26, 28). Também está presente

na sexta estrofe em “will reverse” (v. 48), na décima estrofe, em “Shall I say” (v. 70), na décima-sexta, “I shall wear” (v. 121), na décima-sétima, “Shall I part” (v. 122) e “I shall wear... and walk” (v. 123), e na décima-oitava, “will sing” (v. 125). O futuro do condicional encontra-se na sétima, oitava e nona estrofes, em “should I” (v. 54, 59, 61, 68, 69), e na décima-segunda, em “Should I” (v. 79). O presente com valor futuro aparece na primeira estrofe, “Let us go” (v. 1, 12), na sexta, “Do I dare” (v. 38, 45), na décima-sexta, “I grow old” (v. 120), e na décima-sétima, “Do I dare” (v. 122).

As ações que correspondem ao futuro do indicativo são: (there will be time) “to prepare a face to meet the faces” (v. 27), “to murder and create” (v. 28), “a hundred indecisions” (v. 32), “a hundred visions and revisions” (v. 33), “to wonder, ‘Do I dare?’” (v. 38), “to turn back and descend the stair” (v. 39); (will) “reverse” (v. 48); (shall) “say” (v. 70), “wear” (v. 121), “part” (v. 122), “wear” (v. 123) e “walk” (v. 123). À exceção de “wear” (v. 121, 123) e “walk” (v. 123), todas as ações compõem um futuro caracterizado por instabilidade (“say” e “part” estão em orações interrogativas e, portanto, denotam dúvida). Os atos indicam hesitação ante o futuro (“prepare”, “indecisions”, “wonder”, “turn back”, “descend”, “reverse”) ou são apresentados em pares que se anulam (“murder and create”, “visions and revisions”).

O futuro do condicional é empregado em “So how should I presume?” (v. 54), “Then how should I begin / To spit out all the butt-ends of my days and ways?” (v. 59-60), “And how should I presume?” (v. 61), “And should I then presume?” (v. 68), “And how should I begin?” (v. 69) e “Should I... / Have the strength to force the moment to its crisis?” (v. 79-80). Em todas as instâncias, “should” é usado no sentido de inquirir ou afirmar qual o melhor curso de ação (é ainda empregado no mesmo sentido em “I should have been a pair of ragged claws” [v. 73]). Prufrock questiona-se como, e mesmo se deve ousar começar a “spit out all the butt-ends of my days and ways” (v. 60), a revelar seu íntimo em conversa com outra pessoa. Como anteriormente, o futuro de Prufrock se afigura profundamente instável e desconhecido, o que se reverte em sua insegurança e incessantes ponderações e hesitações. Da mesma forma, “Do I dare / Disturb the universe?” (v. 45-46) e “Do I dare to eat a peach?” (v. 122), ainda que no presente, são interrogações vacilantes que se referem a um futuro de consequências desconhecidas e potencialmente perigosas.

O único futuro que Prufrock concebe com segurança é o de “Let us go and make our visit” (v. 12), “I grow old... I grow old...” (v. 120), “I shall wear the bottoms of my trousers rolled” (v. 121), “I shall wear white flannel trousers, and walk upon the

beach” (v. 123) e “I do not think that they will sing to me” (v. 125). São todos futuros que comportam apenas uma dimensão pessoal, delimitada por seu corpo ou por sua consciência; futuros independentes de fatores externos e que denotam ações já familiares, ou insignificantes o suficiente para que não se tornem “overwhelming” (v. 10), ou, como no caso de “will sing” (v. 125), um futuro desde já impossível e fechado.

Percebe-se, dessa maneira, que o futuro para Prufrock apresenta-se sob duas perspectivas: um, subjetivo, banal e certo; outro, social, opressivo e incerto. O segundo é, como já apontado em nossa análise, constantemente postergado. Ele é prorrogado, na primeira estrofe, no primeiro “Let us go” (v. 1) e na recua ante a “overwhelming question...” (v. 10), cujas reticências denotam a incapacidade de Prufrock em defrontar-se com a totalidade da questão. Na quarta estrofe, todas as ações concebidas, sejam de Prufrock ou de outros agentes, são alocadas no futuro hipotético de “there will be time” (v. 23, 26, 28). Entre os objetos desse futuro encontra-se novamente a “question” (v. 30).

Na sexta estrofe, o futuro está a dois graus distante de Prufrock: “there will be time / To wonder ‘Do I dare?’” (v. 38). Há um futuro distante para cogitar e outro ainda mais longínquo para agir. “Dare” (v. 38), como aparece primeiramente, não revela seu objeto, o qual permanece ainda indiscriminadamente sugerido como um ato de vastas proporções para o protagonista. Tal caracterização, como um objeto opaco, aproxima-o da “overwhelming question” (v. 10), que é de igual modo indiscriminada e de proporções atemorizantes. Ante esse objeto futuro, Prufrock evita (ou é incapaz de) nomeá-lo, e recua: antes de confrontá-lo, há tempo para “turn back and descend the stair” (v. 39).

“Dare” (v. 45), como aparece a segunda vez, em “Do I dare / Disturb the universe?” (v. 45-46), também não revela seu objeto: ao contrário, aponta apenas a consequência prevista do ato, “disturb the universe” (v. 46). Dentro da sequência temporal estabelecida pela oração (“dare”: começo, intenção; “disturb”: fim, consequência), o momento central permanece obscuro e a resposta à pergunta é prorrogada (ou veladamente dada em “[No, because] In a minute there is time / For visions and revisions which a minute will reverse.” [v. 47-48]).

De fato, toda resposta às questões que Prufrock cogita é postergada a um futuro indefinido. Entre a sétima e a décima estrofes há sete questões em aberto, das quais a última termina em reticências, como a “question” (v. 10). Na décima-primeira estrofe a questão é abordada um pouco mais diretamente em “Should I... / Have the

strength to force the moment to its crisis?” (v. 79-80), porém, novamente, Prufrock recua e direciona seu pensamento a outro ponto: “But though I have wept and fasted” (v. 81).

Toda menção à questão é feita de forma metafórica. Na décima-segunda e décima-terceira estrofes, nas quais o futuro é tratado como já passado, Prufrock pergunta-se se

Would it have been worth while
To have bitten of the matter with a smile
To have squeezed the universe into a ball
To roll it toward some overwhelming question
To say: “I am Lazarus, come back from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all”– (v. 90-95).

Há nesses versos duas remissões à questão, como “matter” (v. 91) e como “overwhelming question” (v. 93), e a revelação, afinal, do ato cogitado, “to say” (v. 94): dizer algo a alguém. O que Prufrock imagina falar, no entanto, pode apenas imaginá-lo metaforicamente, como Lázaro retornando dos mortos, e apenas seu prenúncio, antes de “tell you” (v. 95) aquilo que é objeto de sua angústia.

Prufrock é paralisado pela angústia do prospecto do momento crítico. A angústia é caracterizada pelo temor ante a iminência do futuro e corresponde à consciência do futuro como possível, mas ainda desconhecido, como possibilidade já presente e ainda assim ausente. Portanto, o irônico, averso à atualização da realidade, recorre a uma prorrogação indefinida do futuro, seja pela distensão do presente, seja pela revogação do instante antes que este engendre continuidade. O futuro do momento crítico, que Prufrock evita, não é efetivado. Ele é, ao contrário, substituído nas últimas estrofes por um futuro subjetivo, que não corre o risco de ser perturbado por interferências exteriores.

Como intermediária entre dois estados, a ignorância e o conhecimento, a angústia transparece no poema através das imagens de transição. São de tal tipo os locais preferidos pelo devaneio de Prufrock: a rua em que se transita; o hotel de uma só noite; o recinto alheio; a janela, o terraço, a escada e a porta que mediam o espaço interior e o exterior (também a chaminé e, nesse sentido, igualmente o cachimbo); a praia, entre a terra firme e o mar. São todos espaços de estadia breve e que propiciam a passagem. O tema da passagem está especialmente marcado no poema pelas imagens do entardecer e da morte: do paciente anestesiado (entre a vida e a morte),

ao que se associam as imagens de sonolência e languidez; de Lázaro (entre a morte e a vida); e do “eternal Footman” (v. 85), a Morte que lhe estende seu casaco ao “sair” (no que está implícito a metáfora da morte como “atravessar uma porta”).

No entanto, é a fala, a expressão, que simboliza mais do que tudo no poema o problema da passagem e da mediação. Prufrock é incapaz de transpôr o espaço entre sua subjetividade e a do outro. Expressar-se, “to spit out all the butt-ends of my days and ways” (v. 60), é a “overwhelming question” de Prufrock e a questão central do poema. O problema já se configura na epígrafe, citação de *A Divina Comédia*, na qual Guido da Montefeltro, alma do Inferno, afirma que apenas relatará sua história a Dante por crêr ser ele outro condenado e, assim, não ser capaz de transpôr o submundo. Guido é apenas capaz de expressar-se por acreditar que seu relato jamais chegará a outros ouvidos, tal como Prufrock, que confia seus pensamentos somente a si mesmo.

A incapacidade em efetuar a passagem entre o eu e o outro, entre o interior e o exterior, resulta na angústia ante o espaço/estado futuro, e, por consequência, no súbito, no “instantaneous movement from part to whole” (NORTH, 1991, p. 77), que evade a necessidade da passagem, transformação e continuidade, qualidades ausentes do subjetivismo extremado de Prufrock e do irônico.

6.4 O TEMPO OBJETIVO

Em contraste com o tempo subjetivo da ironia, o tempo da continuidade interrompida e da interrupção contínua, há em “The Love Song”, um vislumbre de outro tempo, do tempo objetivo, no qual a continuidade e a mudança se infundem e se fecundam. O tempo objetivo, argumenta Miller (1965), deve existir exterior ao tempo subjetivo da consciência “so that the flow of time can mean change for that self¹⁵⁶” (p. 139), e, no entanto, ele inexistente para Prufrock. Sua ausência torna a temporalidade da personagem estagnada ou abrupta, não constituindo, em nenhum dos casos, transformação autêntica, seja por prolongar um mesmo estado, seja por saltar entre estados sem relação.

Meyerhoff (1976) descreve o tempo vital como “O tempo” que “move-se na direção da ‘evolução criadora’, ou torna manifesto o elemento produtivo, criador, no progresso evolucionário” (p. 60). É o

¹⁵⁶ “de modo que o fluxo do tempo possa significar mudança para aquele sujeito”.

tempo como gerador de todas as coisas, a permanente possibilidade de criação, novidade e crescimento. Considerado dessa perspectiva, o tempo é um elemento produtivo, criador, na experiência – a fonte permanente da feitura e desenvolvimento das coisas, dos bens e do eu; na terminologia aristotélica, a condição permanente para a conversão do vir-a-ser em ser, da potencialidade em realidade, da imperfeição em perfeição. (Ibid., p. 60).

Segundo Kierkegaard, a vida “só se vive no tempo e não se vive senão como tempo” (KIERKEGAARD, 2010, p. 120), e, sendo o tempo “sucessão infinita” (Ibid., p. 120), a vida no tempo é feita de ambas sucessão e continuidade atuando em consonância, ou seja: transformação, crescimento, passagem da potência à existência.

O tempo subjetivo de Prufrock, como argumentamos e consoante os críticos do poema, opera no exato sentido oposto. A sucessão torna-se salto e a continuidade, distensão. A transformação é substituída pela repetição e a potência jamais atinge a existência.

Mas Prufrock, por um instante, é capaz de entrever à distância, em sua visão das sereias, um tempo livre do solipsismo. Como Bailey(1970) afirma, “Prufrock [...] has glimpsed something of another time-world, that of ‘the mermaids singing each to each,’¹⁵⁷” (p. 12). Esse outro tempo não se move em círculos, mas em linha reta: “I have seen them riding seaward on the waves / Combing the white hair of the waves blown back / When the wind blows the water white and black.” (v. 126-128).

A estrofe da visão das sereias está em paralelo com outra, que tipifica a experiência temporal subjetiva de Prufrock: “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” (v. 70-72).

Ambas as estrofes constituem-se de três versos cada, estão no *past perfect* (“I have gone... / And watched” [v. 70-71]; “I have seen” [v. 126]), tratam de um passeio (“gone” [v. 70]; “walk” [v. 123]) e priorizam o ato de observação (“watched” [v. 71]; “seen” [v. 126]). Esta se dirige a agentes humanos (“men” [v. 73]; “them” [v. 126], “the mermaids” [v. 124]) e a um não-humano (“the smoke” [v. 71]; “the wind” [v. 128]). Os agentes humanos são modificados por uma oração adjetiva reduzida de gerúndio (“leaning out of windows” [v. 73]; “riding seaward on the waves” [v. 126], “Combing the white hair of the waves” [v. 127]).

¹⁵⁷ “Prufrock [...] vislumbrou algo de um outro mundo temporal, aquele das ‘sereias cantando umas às outras”.

A primeira cena se dá ao entardecer (“dusk” [v. 70]) e nas ruas da cidade (“narrow streets” [v. 70]). Na segunda cena não há designação de tempo e o espaço é uma praia (“upon the beach” [v. 123]). Opõem-se, portanto, a atmosfera constringente da cidade à amplitude do mar, bem como as relações de Prufrock para com cada ambiente. No primeiro ele “have gone through” (v. 70), acentuando-se a qualidade transitória do local, já que o atravessa a fim de chegar a outro destino. No segundo ele “walk upon” (v. 123), sendo o passeio, assim, seu próprio objetivo.

Na primeira cena, os agente humanos (“men” [v. 73]) são caracterizados como “leaning out of windows” (v. 73). Sua ação é intransitiva e passiva e se associa às outras imagens de distensão, como “spread out” (v. 2), “sprawling” (v. 57) e “stretched” (v. 78). Essas imagens, como já descrito, fazem parte do tema do tédio e da distensão da continuidade. Na segunda cena, por sua vez, os agentes humanos (“the mermaids” [v. 124]) são descritos como “riding seaward on the waves” (v. 126) e “combing the white hair of the waves blown back” (v. 127). O primeiro verbo, “riding” (v. 126), ainda que intransitivo, tem o valor transitivo de “riding the waves”; já o segundo, “combing the waves” (v. 127), é de fato transitivo. Ambas são ações ativas que atuam sobre o ambiente. O particípio presente, nessa cena, confere-lhe mobilidade e vitalidade, contrariamente à cena anterior, na qual o particípio comporta o sentido de prolongamento e langor.

O agente não-humano, na primeira cena (“the smoke” [v. 72]), tal como os humanos, age passiva e intransitivamente. Sua ação, como oração adjetiva (“that rises from the pipes” [v. 72]), é antes um predicado e não atua sobre o ambiente. O agente na segunda cena (“the wind” [v. 128]), por outro lado, também tal como os agentes humanos, age ativa e transitivamente, não sobre si mesmo, mas sobre o mundo. O vento “blows the water white and black” (v. 128), agindo sobre as águas e transformando-as.

O ambiente urbano da primeira cena, símbolo do tempo circular de ações recorrentes e solipsistas, pertence ao cotidiano de Prufrock. Ele o atravessa e faz parte dele. Já o ambiente natural da segunda cena, símbolo do tempo retilíneo de ações transformativas e coparticipantes, está-lhe interdito. Prufrock pode observá-lo à distância, assim como à distância observa a mulher com quem deseja conversar, todavia, ele é incapaz de transpor o espaço que separa seu eu do outro, seu tempo subjetivo do tempo objetivo.

7 CONCLUSÃO

Partimos, em nossa pesquisa, do consenso entre a crítica de que o tema central de “The Love Song of J. Alfred Prufrock” é a cisão identitária de Prufrock e de que este tema se manifesta na forma fragmentária do poema e em seu tratamento não linear do tempo. Argumentamos, então, que essas três questões (a duplicação da personalidade, a fragmentação da forma poética e a não linearidade temporal) são aspectos da estética da ironia e que podem ser interpretadas por esse viés.

Posteriormente, consideramos a importância da figura de Hamlet no poema e recorreremos à apreciação de Eliot em relação ao personagem shakespeariano, comparando a crítica de Eliot à de Hegel, sob a perspectiva de que em Hamlet encontrar-se-ia o germe do tipo de subjetividade que viria a ser o fundamento da ironia romântica.

Resumimos o panorama da crítica literária que se preocupou com o tema do tempo em “The Love Song”, concentrando-nos na crítica mais difusa, sob o ponto de vista da filosofia de Bergson, e comentando outras perspectivas. Percebemos um consenso, nas visões apresentadas, de que o tempo no poema é composto de “continuidade sem sucessão” e “sucessão sem continuidade” e estudamos o poema a partir desse pressuposto, baseando-nos na perspectiva estilística de Dubois et al.

Verificamos que a continuidade e a sucessão, como assinalado pela crítica, estão em desacordo no poema. Isso se revelou em nossa análise de sua sintaxe e sua estrutura geral, pela qual identificamos a relação entre a impressão da distensão da continuidade e a presença de metataxes por adjunção e repetição, bem como metros longos e acúmulo de rimas, e a relação entre a impressão da quebra da sucessão e a presença de metataxes por supressão e permutação, versos longos e ausência de rimas.

A seguir, estabelecemos como, segundo de Man e Kierkegaard, a continuidade e a sucessão do tempo estão em relação na estética da ironia, e como esta engendra uma temporalidade constituída de tédio, súbito, mistificação e angústia. A partir dessa ideia, analisamos “The Love Song”, atentando ao tratamento do tempo passado, presente e futuro e o desacordo entre tempo subjetivo e tempo objetivo.

Os resultados obtidos foram os seguintes:

a) *Presente*: Nancy Gish afirma que “The Love Song” enfatiza a rotina diária e o hábito convencional e que Prufrock é incapaz de encontrar uma realidade temporal para além desse ciclo. Da mesma forma, Bruce Bailey vê o tempo no poema como mecânico, repetitivo e seccionado. Shadi Gex argumenta que Prufrock é um personagem inerte devido à sua preocupação com o passado e que esta inércia resulta em um ciclo de banalidade presente. J. Miller igualmente concebe Prufrock como inerte, aprisionado em sua subjetividade, na qual presente, passado e futuro são igualmente imediatos: seu presente é eterno e abarca toda possibilidade. Miller defende também que o tempo no poema é frequentemente espacializado, o que significa que todas as partes do poema devem ser percebidas como simultâneas, existindo em um presente perpétuo. Para Michael North, o presente no poema é composto da repetição serializada de episódios autônomos. Por fim, para Nayef Al-Joulan, o tempo é distendido no espaço, possibilitando seu retardamento. A partir dessas perspectivas, adotamos a ideia de que o tempo em “The Love Song” alterna-se entre o tédio, a serialização e repetição de eventos e objetos, bem como de artifícios estilísticos, e o súbito, a secção do fluxo temporal, o salto entre diferentes tempos e a descontinuidade lógica.

- *Tédio*: Identificamos que o tempo presente, no poema, manifesta-se com maior frequência em orações adjetivas. Dessa forma, as ações descritas perdem sua particularidade como atos realizados em momentos específicos, pois os verbos passam a exercer a função de adjetivos ou advérbios e, assim, implicam ações habituais, serializadas, reiteradas indefinidamente. Como consequência, o tempo presente recebe as mesmas qualidades: como tempo circular, composto sempre dos mesmos eventos, e como tempo generalizado, já que a repetição das ações torna-as indistintas de suas séries, e já que são raras as instâncias em que há um verbo que remeta ao presente particular do monólogo de Prufrock. A essa avaliação concorre o tratamento dos substantivos, os quais, em sua maioria, apresentam características de generalidade, indiferenciação e repetição.

- *Súbito*: O súbito foi avaliado em contraposição aos resultados obtidos com relação ao tédio. A raridade das instâncias do tempo presente específico e de

substantivos particularizados serviu como índice do súbito. Apontamos também a presença de anacolutos e de disjunções lógicas entre versos e estrofes, especialmente naquelas iniciadas por conjunções que não mantêm relação com versos precedentes.

b) *Passado*: Gex afirma que a consciência de Prufrock está subordinada ao passado e que este exerce uma influência paralisante sobre seu presente. Miller parte da perspectiva contrária, de que são o passado e o futuro que estão subordinados ao presente absoluto do tempo subjetivo de Prufrock, e que nele existem simultaneamente. Nossa análise mostrou-se estar de acordo com a visão de Miller, visto que, como procuramos demonstrar, o poema não apresenta um evento ou objeto passado autônomo que não se confunda com sua recorrência presente ou futura. Acrescentamos a essa visão a ideia do passado mistificado, isto é, ficcionado através de metáforas e alusões literárias;

- *Ausência*: O passado, em “The Love Song”, torna-se indiferenciado no presente absoluto da subjetividade de Prufrock. Na maior parte, ele se manifesta como *present perfect*, não remetendo a um tempo passado específico que esteja ainda em contato com o presente. Muitas vezes, ainda, um mesmo objeto tratado como passado recebe igual tratamento, no decurso da mesma estrofe, como presente e futuro;

- *Mistificação*: O passado é também ficcionalizado através do condicional, aludindo a situações que Prufrock desejava terem ocorrido, e de eventos metafóricos ou fantasiosos, como sua visão das sereias. O passado é também mistificado na identificação de Prufrock com personagens literários, que lhe conferem uma história fictícia;

c) *Futuro*: Para North, todo movimento no poema é postergado, o que se espelha nas imagens de distensão e suspensão do tempo. Do mesmo modo, Al-Joulán identifica, na suspensão temporal, através de sua espacialização, um artifício de Prufrock para prorrogar o momento de ação. A prorrogação reflete-se também na forma, como afirma Gex, ao sugerir que Eliot se utiliza de versos longos para distender o tempo. Para North ainda, a amplitude de possibilidades

futuras, assegurada pela prorrogação, reverte-se na imobilidade de Prufrock, pois para ele o tempo torna-se um todo já completo. Assim, concebemos o futuro no poema nos mesmos termos, como tempo prorrogado (cuja consequência é o tédio do presente) e, por paralisar Prufrock, como angústia ao aproximar-se do presente;

- *Prorrogação*: Para Prufrock, o futuro é marcado pela “overwhelming question”. Esse tempo é caracterizado por substantivos e verbos que denotam hesitação e frustração da ação. A passagem do presente repetitivo a um futuro incerto é, assim, um evento que deve ser confrontado ou deve-se sucumbir a ele. Portanto, ele é prorrogado por Prufrock através da recorrência da asserção “there will be time”, pelo uso do condicional, e pela recusa em encontrar resposta às perguntas que se faz;

- *Angústia*: Como Prufrock evita o futuro, este torna-se angústia. Como seu presente é absoluto, ele é incapaz de efetivar a passagem entre os tempos. Seu discurso constatemente direciona-se à ideia de ação, mas é logo revertido ao seu estado de inação. Dessa forma, o poema abunda em imagens que evocam zonas limítrofes, como a porta, a janela, a praia, etc. Por ser-lhe impossível a passagem, Prufrock recorre a um futuro particular, sem interferências externas;

e) *Tempo objetivo*: Segundo Miller, Prufrock é incapaz de manter uma relação com o tempo objetivo exterior à sua subjetividade e que, portanto, sua experiência do tempo é repetitiva e ausente de mudanças. Assim também defende Gish, segundo a qual Prufrock é incapaz de apreender um tempo fora do ciclo de seus hábitos. Esse tempo objetivo, oposto ao subjetivo, Bailey identifica na visão das sereias ao final do poema, que analisamos em contraste com outra passagem paralela. Constatamos que a estrofe das sereias corresponde à noção de Miller de tempo objetivo por ser composta de verbos transitivos e orações reduzidas de gerúndio, os quais conferem à cena mobilidade, transformação e interação entre os agentes.

Tendo em vista os resultados de nosso estudo, concluímos que o poema de Eliot “The Love Song of J. Alfred Prufrock” constrói-se sob a espécie de temporalidade que de Man e Kierkegaard descrevem como parte constituinte, se não central, da estrutura estética da ironia romântica. Estabelecemos que o passado, o presente e o futuro que o poema representa são constituídos pela desarmonia entre continuidade e sucessão do tempo e, como tal, podem ser analisados segundo o viés da ironia. Dessa forma, ao contrastarmos nossos resultados com as visões críticas precedentes, propomos uma nova perspectiva, que concilia as diversas interpretações às quais chegaram os críticos estudados, ao incluir um novo elemento, a ironia, para nós fundamental na equação do poema.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autoconsciência irônica foi um dos artifícios de que T. S. Eliot se utilizou em sua estética da despersonalização. Contra os românticos, adotou, por via indireta, os desenvolvimentos da ironia romântica como meio de evadir a afluência de subjetividade então em voga na poesia inglesa, que se nutria ainda da sentimentalidade vitoriana.

Em nosso estudo, procuramos demonstrar como a estética da ironia determina, em “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, o tratamento concedido à temporalidade, que outros críticos atribuem à influência dos estudos filosóficos de Eliot.

Enquanto que a crítica leva devidamente em consideração ambos, o tempo subjetivo com que lida o poema e a fragmentação da identidade, não considera a ironia como elemento relacionado tanto ao tempo quanto à fragmentação. Buscamos, assim, desenvolver esse aspecto, tendo em conta o tempo e a fragmentação no poema como integrantes da estrutura estética da ironia e como derivados dela.

Dessa forma, desejamos que nosso trabalho ofereça uma nova perspectiva ao estudo do tempo na obra de Eliot, visto que uma das dificuldades enfrentadas por nós foi a escassez de material relativo à análise do tempo em poesia.

REFERÊNCIAS

AL-JOULAN, N. A. 'Contending heterotopic artistic space and spatial/stretched time in T. S. Eliot's "The Love Song of J. Alfred Prufrock"'. In: MARTÍN, Bárbara Arizti (ed.). **Miscelánea: a journal of english and american studies**. Vol. 42, 2010, p. 13-32.

BAILEY, B. F. **Three varieties of time in poetry and drama of T. S. Eliot**. 1970. 110 p. Dissertação (Master of Arts) - McMaster University, Hamilton, 1970.

CHILDS, D. J. 'Knowledge and experience in "The Love Song of J. Alfred Prufrock"'. **ELH**, Vol. 55, No. 3 (Autumn, 1988), p. 685-699

CHINITZ, D. (org.). **A companion to T. S. Eliot**. Chichester: Blackwell Publishing. 2009.

COOPER, J. **The cambridge introduction to T. S. Eliot**. Cambridge: Cambridge University Press. 2006.

CUDDON, J. A. **A dictionary of literary terms and literary theory**. 5 ed. West Sussex: Wiley-Blackwell. 2013.

DE MAN, P. 'The rhetoric of temporality. In: _____. **Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism**. 2. ed. rev. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986, p. 187-228. (Theory and History of Literature, v. 7).

_____. 'The concept of irony'. In: _____. **Aesthetic ideology**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1996. p. 163-184. (Theory and History of Literature, v. 65).

ELIOT, T. S. 'Hamlet'. In: _____. **Selected essays**. London: Faber and Faber. 1934, p. 141-146.

_____. **The complete poems and plays**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952.

GEX, S. **Bergsonian memory and time in T.S. Eliot's beginning and end**. 2010. 77 p. Dissertação (Master of Arts)- California State University, Sacramento, 2010.

GISH, N. K. **Time in the poetry of T. S. Eliot: a study in structure and theme**. London: The Macmillian Press. 1981.

GRAND, M. (org.). **T. S. Eliot: the critical heritage**. New York:Routledge. 2004. 2 v.

HARDING, J. (org.). **T. S. Eliot in context**. Cambridge: Cambridge University Press. 2011.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética: o belo na arte**. 2. ed. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martin Fontes. 2009.

_____. **Curso de estética: o sistema das artes.** 2. ed. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martin Fontes. 2010.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de angústia.** Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. **O conceito de ironia.** Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013.

MAYERHOFF, H. **O Tempo na literatura.** Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil. 1976.

MILLER, J. E. **T.S. Eliot: the making of an american poet, 1888-1922.** Centre: The Pennsylvania State University Press. 2005.

MILLER, H. J. **Poets of reality: six twentieth-century writers.** Cambridge: The Belknap Press. 1965.

MOODY, A. D. (org.). **The cambridge companion to T. S. Eliot.** Cambridge: Cambridge University Press. 2005.

NORTH, M. **The political aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound.** Cambridge: Cambridge University Press. 1991.

ROSENFELD, K. H.; PEREIRA, L. F. **T. S. Eliot & Charles Baudelaire: poesia em tempo de prosa.** São Paulo: Iluminuras. 1996.

SCOFIELD, M. **T. S. Eliot: the poems.** Cambridge: Cambridge University Press. 1997.

SIGG, E. **The american T. S. Eliot: a study of the early writings.** Cambridge: Cambridge University Press. 1989.