

## POESIA E TRANSCENDÊNCIA NOS *QUATRO QUARTETOS*, DE T. S. ELIOT

Alcides Cardoso dos Santos

Doutor - UNESP

**RESUMO:** Tidos pela crítica como o ponto mais alto da obra de T. S. Eliot, os *Quatro Quartetos* perfazem uma reflexão poética sobre o tempo, na qual a influência de Henri Bergson é notável. Gostaríamos de mostrar, no curto espaço deste texto, como o uso poético que Eliot faz do conceito bergsoniano de duração permite ao poeta articular poesia e pensamento de forma peculiar e própria à sua poesia. A peculiaridade desta articulação poesia-pensamento nos *Quatro quartetos*, este é o segundo ponto que gostaríamos de mostrar, envolve fundamentalmente um sincretismo filosófico-poético-religioso que já pode ser detectado nos primeiros poemas, mas que toma sua forma plena nos *Quatro Quartetos*.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Quatro Quartetos*; Eliot; poesia; pensamento; sincretismo.

**ABSTRACT:** Considered by critics to be the highest point in T. S. Eliot's poetic production, the *Four Quartets* carry out a poetical reflection on time under the direct influence of Henri Bergson's philosophy. What we would like to show in this article is how Eliot's poetical use of Bergson's concept of *durée* makes it possible for the poet to articulate poetry and thought in a unique combination which is peculiar to Eliot's poetry. The peculiarity of such combination poetry-thought in the *Four Quartets*, this is the second point we would like to show, fundamentally involves a religious-poetical-philosophical syncretism that can be seen already in Eliot's first poems, but which gets full expression in the *Four Quartets*.

**KEYWORDS:** *Four Quartets*; Eliot; poetry; thought; syncretism.

## Poesia e crise nos *Quatro quartetos* de T.S.Eliot

O percurso poético de T. S. Eliot, desde seus poemas iniciais, como *Prufrock* (1917) e *Gerontion* (1920) até a publicação de *Quatro Quartetos*, na década de 40, tem sido bastante estudado pela crítica, pelo fato de que Eliot foi um dos nomes mais importantes do modernismo literário ocidental. Sua importância se deve tanto a sua poesia propriamente dita – o fato de *The Waste Land* estar entre os 10 melhores poemas do século XX apenas confirma a ascendência da poesia de Eliot no século XX – quanto à sua crítica, por textos que já se tornaram clássicos da teoria e crítica da poesia modernista, como “Tradição e talento individual”, “A função social da poesia”, “As fronteiras da crítica”, “A função da crítica”, apenas para citar os mais conhecidos. A crítica de poetas produzida por Eliot – que escreveu praticamente sobre todos os maiores poetas do ocidente – também teve enorme repercussão e ajudou a consolidar não somente escolas críticas como o New Criticism das décadas de 40 e 50 como toda a teoria e crítica da poesia no pós-guerra, além de ter sido responsável pelo resgate de poetas do esquecimento, como no caso de sua recuperação dos poetas metafísicos elizabetanos.

Suas posições críticas, estabelecidas em textos críticos sobre outros poetas ou em textos de crítica e teoria literária ao longo de quatro décadas, estabeleceram posições que se tornaram fundamentos da crítica de poesia ao longo do século XX, tais como o conceito de “correlato objetivo” (*Hamlet and his problems*, 1919); o princípio da fuga ou extinção da personalidade (*Tradição e talento individual*, 1917); a ideia – posteriormente revista – de que um bom crítico de poesia deve ser também um poeta (*A função da crítica*, 1923); a rejeição da interpretação baseada nas intenções ou nas fontes do autor – a “falácia intencional” e a “falácia afetiva” dos Novos Críticos norte-americanos (*As fronteiras da crítica*, 1956), a ênfase no texto como fonte primária de informação e prazer – o “close reading”; a função social da poesia de mudar a sensibilidade de um povo por meio do aperfeiçoamento de sua fala e sua cultura (*A função social da poesia*, 1943) e a proposta de uma poesia aproximadora do intelecto e da emoção, ratificada pela redescoberta da poesia metafísica elizabetana (*Os poetas metafísicos*, 1924).

Partindo, então, da posição consolidada de Eliot como poeta e crítico central ao século XX, gostaríamos de tratar de uma questão que não é exatamente nova, mas que recolocaremos sob um outro ângulo. Estamos nos referindo à influência da concepção bergsoniana de tempo como duração na poesia de Eliot. Em obras como **Matéria e memória** (1898) e **A evolução criativa** (1907), Bergson expõe sua teoria de que o tempo deve ser pensado não como sucessão de estados presentes – o que ele chamaria de tempo espacializado –, mas como duração, como um estado da consciência que é capaz de trazer o passado ao presente na forma de memória, possibilitando ao indivíduo agir

sobre o seu presente, isto é, exercer o seu livre-arbítrio. A duração, sendo um aspecto da consciência que escapa à temporalidade ou que produz uma suspensão desta, traz de volta ao pensante a sua unidade ontológica por meio da aproximação da impessoalidade da consciência (criadora de padrões de organização do mundo) à particularidade das vivências afetivas individuais. O modo desta aproximação é a intuição, instância ao mesmo tempo pessoal e transpessoal que possibilita a ação do sujeito sobre o mundo e sobre o seu presente na forma de liberdade de escolha e, conseqüentemente, de pensamento e evolução. O conceito de intuição distanciou o pensamento do filósofo da visão evolucionista e determinista que vicejava ao longo da segunda metade do século XX, afinando seu pensamento com a crítica modernista ao materialismo e ao racionalismo delineadores da sociedade de consumo e da lógica do capitalismo.

Tal simplificação grosseira da filosofia de Bergson, que tanta influência teve sobre a modernidade, só se justifica pelo fato de que nosso objetivo aqui não é avaliar a influência de Bergson em Eliot, o que já foi feito a contento pelos críticos eliotianos. Nosso objetivo é demonstrar como a transformação de conceitos bergsonianos como duração, consciência e memória em elementos poéticos nos *Quatro Quartetos* permite ao poeta a articulação daquilo que ele mesmo reconhecia como sendo a característica da grande poesia, que é a articulação poética de pensamento e poesia.

Em texto de 1955 (*Goethe, o sábio*), Eliot propõe a ideia de que a poesia é uma forma de pensamento, que ele denomina “sabedoria”, e que esta tem uma vertente “temporal” e uma “espiritual”. A primeira é uma forma mais aguda de penetração nas “engrenagens” do mundo – para usar uma metáfora de Dante, poeta tão caro a Eliot –, aquela que as palavras da ciência, da religião e da filosofia traduzem para os vernáculos. A segunda é, nas palavras de Eliot, uma “visão intensa das culminâncias e das profundezas” (1991, p. 295), aquela que palavra alguma jamais alcançará e que se traduz no silêncio. O equilíbrio entre uma e outra é alcançado pelo homem “cuja sabedoria aflora de fontes espirituais, [e] que aproveitou sua experiência para chegar à compreensão” (1991, p. 295) e este homem não é senão o poeta, pois “a sabedoria é um elemento essencial à poesia, e é preciso apreendê-la enquanto poesia para que dela se possa usufruir enquanto sabedoria.” (1991, 295-6)<sup>1</sup>. Se a sabedoria temporal é grafada com letra minúscula por Eliot, a Sabedoria espiritual é propositalmente grafada pelo poeta com maiúscula para denotar uma Sabedoria “maior do que a realização da sabedoria em qualquer alma humana.” (Idem, p. 294).

---

<sup>1</sup> O ideal de uma poesia pensante está presente na poesia de Eliot desde seus primeiros poemas e perpassa toda sua produção crítica, já podendo ser detectado em 1920, no ensaio sobre a poesia elizabetana (*Os poetas metafísicos*) ou em 1929, em texto crítico sobre Dante (*Dante*). Estes são apenas dois exemplos de como esta questão, sendo central à poética eliotiana, perpassa assim como estrutura a sua produção poética e crítica.

A forma pela qual a articulação entre sabedoria temporal e Sabedoria espiritual acontece é poética e o poeta é aquele que deve unir as duas formas de sabedoria sem, no entanto, que tal união se dê como epifania, vidência ou qualquer forma de transcendência pessoal. Pelo contrário, a seguirmos as posturas críticas de Eliot a que nos referimos anteriormente, sobretudo o princípio da impessoalidade e o do apego ao texto como fonte de seu conhecimento, veremos que o poeta é como que um meio para que a Sabedoria aconteça poeticamente, pois é pelas suas experiências pessoais que a atemporalidade da memória transforma o presente em duração. São as memórias pessoais do poeta que são despersonalizadas para se tornarem material poético por meio do qual o temporal se une ao espiritual, processo que faz do poeta tanto agente quanto *medium*, meio facilitador da Sabedoria.

Em linhas muito gerais é esta a estrutura dos *Quatro Quartetos*, ou melhor, o processo de composição destes poemas, que só foram publicados conjuntamente em 1943, apesar de terem sido escritos e publicados separadamente em anos anteriores (*Burnt Norton* em 1936, *East Coker* em 1940, *The Dry Salvages* em 1941 e *Little Gidding* em 1942). Cada poema é dividido em cinco partes numeradas em algarismos romanos e o tom geral dos poemas – profundamente afetado pela conversão de Eliot à Igreja anglicana em 1927 – é bastante meditativo e espiritual, acentuado pelo vocabulário fortemente ligado ao misticismo e à religiosidade.

Kramer (2007) explica que a forma musical do quarteto é um princípio estrutural do poema, uma vez que, assim como na forma musical, há a exposição do tema, desenvolvimento, variação e retomada final, o que, em termos poéticos, corresponde a movimentos-padrão que acontecem em cada uma das cinco partes de cada poema. Assim, a primeira parte corresponderia à apresentação de uma “meditação a partir de uma paisagem (“landscape meditation”) na qual tensões espirituais/filosóficas entre o tempo e a atemporalidade são evocadas e pensadas”; *Burnt Norton* é um castelo na Inglaterra onde um ilustre antepassado do poeta teria vivido e que teria sido consumido pelo fogo no século XVII, permanecendo desabitado até 1934, quando da visita do poeta; *East Coker* é uma aldeia da Inglaterra de onde os antepassados de Eliot teriam emigrado para a Nova Inglaterra, nos Estados Unidos, no século XVII; *The Dry Salvages* é o nome de um conjunto de ilhas rochosas na costa de Massachussets, onde o poeta passou parte de sua juventude, e *Little Gidding* é uma aldeia a noroeste da Inglaterra famosa por sua vocação cristã, visitada pelo poeta em 1936.

Já o segundo movimento de cada quarteto apresenta, ainda segundo Kramer (2007), “uma geografia interior e coloquial da alma, refletindo e iluminando as imagens dos primeiros movimentos”; o terceiro movimento de cada quarteto traz um movimento centralizador que “oferece uma disciplina interespiritual cujo objetivo é reter a intersecção de momentos atemporais”

por meio de “interações multifacetadas das entre auto-entrega e transformação da própria vontade” (Idem, *Ibidem*). Já o quarto movimento dos quartetos é regido por uma “curta lírica purgativa”, ao passo que o movimento final “consiste de uma reconciliação coloquial e posteriormente lírica dos temas centrais de cada quarteto...” (2007, p. 315). Estruturalmente, afirma Kramer:

A sabedoria apreendida das Rememorações Preparatórias (dois primeiros movimentos) e a ação espiritual desta sabedoria expressa por meio da Quietude Interior (no terceiro e quarto movimentos) estão incluídas e transmutadas na Contemplação Unitiva do movimento final, que une as distrações do tempo e a imediação da atemporalidade. Juntos, os cinco movimentos de cada quarteto – (1) uma paisagem meditativa; (2) uma iluminação temporal; (3) uma prática espiritual ascendente/descendente; (4) uma lírica purgativa e (5) uma reconciliação unitiva – continuamente formam “novas totalidades” de forma que o padrão em cada movimento continue fresco mas contenha ecos dos movimentos prévios (2007, p. 320)

Pensando, então, nos três momentos articuladores dos quartetos, Rememorações Preparatórias/ Quietude Interior/ Contemplação Unitiva, podemos perceber um movimento de aproximação entre o mundo, o indivíduo e a transcendência, pois é por meio da memória extraída de sua conotação pessoal e elevada a um nível transpessoal, coletivo, que o poema transforma a angústia existencial em contemplação que transcende as coisas terrenas para depois voltar a elas na forma de linguagem e silêncio, isto é, de poesia. De forma breve e assumindo o risco da superficialidade no tratamento de um poeta e de um tema tão complexo como este, daremos ênfase ao fato de que estes movimentos permitem ao poeta unir pensamento e poesia de fora singular, isto é, permitem ao poeta realizar aquilo que Benedito Nunes, a partir de Heidegger, chamou de “a poética do pensamento” (1998).

Para Benedito Nunes, a arte, e só a arte, possui a capacidade de, por meio das palavras, abrir clareiras na vida dos homens, nas quais o ser reluz por meio da linguagem, realizando a verdade na forma de acontecimento poético. Em outras palavras a palavra poética, sendo original, instaura os mundos históricos do homem nos quais a palavra original [que Heidegger denomina *Dichtung*] é esquecida em função das verdades parciais da ciência. Porém, é do seu esquecimento que ela constantemente surge no mundo como assombro, sagrado ou poesia, permitindo ao homem continuar a sua tarefa sisífica de entendimento do mundo e do ser. É a poesia, então, que instaurando constantemente a verdade como acontecimento, como algo sempre inaudito, que possibilita o pensamento na sua forma mais elevada, isto é, poética. Não estamos supondo que Eliot tenha tido alguma influência de Heidegger, apenas estamos perseguindo nos *Quatro Quartetos* a mesma trilha que Benedito Nunes e Martin Heidegger seguiram, que é ler poesia como uma forma de pensamento particular e mais rica, profunda e abrangente que o pensamento da filosofia ou da ciência.

Analisemos, então, mesmo que brevemente, cada um dos três movimentos que caracterizam os *Quartetos* no intuito de mostrarmos a importância central do sincretismo filosófico-poético-religioso como forma poética de articulação entre poesia e pensamento.

Cada um dos quartetos se inicia com uma rememoração de algum ponto geográfico ligado à vida do poeta, um castelo e uma aldeia na Inglaterra onde antepassados do poeta teriam vivido, um conjunto de ilhas nos Estados Unidos onde o poeta passou parte da juventude e uma aldeia inglesa visitada pelo poeta nos anos 30. A rememoração geográfica tem a função de permitir a transformação da memória evocada no presente em duração pela suspensão de sua temporalidade histórica e pela “despersonalização” da lembrança e sua consequente transformação em correlato objetivo. Assim, quando lemos, em “Burnt Norton” as referências ao jardim da propriedade – “Outros ecos / No jardim se aninham” – ou à piscina vazia (Ivan Junqueira traduz como “tanque”) – “Seco o tanque, concreto seco, calcinados bordos” -, podemos perceber que a memória já se desliga daquele que a evoca e se transforma em *topoi* ou em atemporalidade subjetiva, pois o jardim começa a tomar contornos míticos quando um pássaro nos pede que o sigamos “Pela primeira porta, / Aberta ao nosso mundo” e o tanque é - “Inundado pela água da luz solar” -, sol e água garantindo a renovação da vida (os mitos da fertilidade que estruturam *A terra desolada* permanecem como força poética viva na poesia de Eliot, porém com a diferença de que nos *Quartetos* esta manutenção e renovação da vida segue um propósito maior).

Em *East Coker* Eliot se refere à transitoriedade do tempo histórico – na evocação da história do vilarejo de East Coker – “Se não vieres muito perto, se muito perto não vieres, / À meia-noite de verão, poderás ouvir a música / Da tibia flauta e do tambor pequenino / E vê-los dançar em derredor do fogo” - em contraposição à duração ativada pela memória, como vemos nos versos “Velhas pedras para novas construções, velhos lenhos para novas chamas, / Velhas chamas em cinzas convertidas, e cinzas sobre a terra semeadas”, ou seja, a memória despersonalizada se torna uma possibilidade de abertura do tempo para a atemporalidade.

Em *The Dry Salvages* Eliot se refere ao mar e suas vozes – O mar tem muitas vozes, Muitos deuses e muitas vozes” – e ao sino que dobra “Medindo um tempo que não é o nosso, impelido pela vagarosa / Pulsação da terra”, que abre a existência humana à atemporalidade, que se deslinda “quando o tempo se detém e o tempo jamais se extingue. / E a pulsação da terra, desde o princípio em tudo viva, / Tange / O sino.”

No último dos *Quartetos*, *Little Gidding* (parte I), a intersecção do tempo terreno com a atemporalidade se dá por meio da aproximação entre os mortos e os vivos na forma de silêncio da linguagem, pois “[...] o que não puderam transmitir os mortos, quando vivos, / Podem eles dizer-te enquanto mortos; a comunicação / Dos mortos se propaga – língua de fogo – para além da

linguagem dos vivos. / Aqui a intersecção do momento atemporal / É Inglaterra e parte alguma.  
Nunca e sempre.”.

A memória, então, tem a função de deslocar a experiência para o que é transpessoal e até mesmo impessoal, como diz o poeta na parte III de *Litte Gidding*: “Esta é a função da memória: / Libertação – não menos amor, mas expansão / Do amor para além do desejo, como também libertação / Do passado e do futuro”. A libertação a que se refere o poeta é um ponto chave para o entendimento do poema, pois perfaz um movimento de libertação não somente da pequenez das coisas terrenas e do tempo linear (passado e futuro), mas sobretudo – afirmação que se tornará mais clara adiante – uma libertação do raciocínio lógico, do saber que rege o mundo e da fé cega, abrindo o caminho para a via do pensamento poético, pois voltando-se para o ser e suas questões, admite e trilha caminhos que, na lógica mundana, científica e até mesmo cristã seriam considerados paradoxais, incoerentes ou mesmo falsos.

Propiciada pela transformação da memória em duração, a libertação a que o poeta almeja não passa pela via da negação do passado ou do presente, mas pela aproximação de visões de mundo (com seus símbolos) aparentemente díspares, mas que se coadunam para permitir o movimento de transcendência realizado nas partes II e III de cada quarteto. Podemos detectar, além da concepção bergsoniana de tempo e memória como duração, a influência (já presente n’*A terra desolada*) do *Bhagavad Gita*, de Heráclito de Éfeso e de São João da Cruz.

Um sinalizador importante deste caminho poético que começa a ser aberto nas partes II e III é a alusão a São João da Cruz, místico espanhol Carmelita que viveu no século XVI, na parte III de *East Coker*:

Para chegares onde estás, para saíres de onde não estás,  
Deves seguir por um caminho em que o êxtase não medra.  
Para chegares ao que não sabes  
Deves seguir por um caminho que é o caminho da ignorância.  
Para possuíres o que não possuis  
Deves seguir pelo caminho do despojamento  
Para chegares ao que não és  
Deves cruzar pelo caminho em que não és.

É, então, pela via mística apontada por São João da Cruz, pela via do mistério e dos símbolos – o caminho místico, que Nunes aponta como uma das chaves da poesia de Fernando Pessoa, sobretudo do **Cancioneiro** (1969) – que Eliot abre o caminho para a sua poesia pensante e, ao mesmo tempo, mística. Além da sabedoria terrena, o caminho da alma em direção à transcendência deve incluir a mortificação de todos os desejos, físicos, espirituais ou carnis, etapa importante da ascese poético-religiosa de Eliot que o poeta também evocará por meio do *Baghavad Gita*, como vemos na parte II de *Burnt Norton*:

A liberdade interior do desejo prático,  
A fuga da ação e do sofrimento, a fuga da compulsão  
Interior e exterior, ainda que cingidas  
Pela graça dos sentidos, uma luz branca imóvel e movediça,  
*Erhebung* estática, concentração  
Sem exclusão, ao mesmo tempo um novo mundo  
E outro antigo agora decifrado, compreendido  
Na íntegra de seu êxtase parcial,  
Na resolução de seu parcial horror.

A aproximação entre a mística cristã de São João da Cruz e o *Baghavat Gita* parece, à primeira vista, contraditória, pois as concepções de divindade no Cristianismo e no Budismo são bastante diferentes, mas ela se torna possível no poema de Eliot pelo fato de ambos buscarem a transcendência dos valores e sabedoria terrena. A aproximação entre São João da Cruz e o *Baghavat Gita* perpassa todo o poema e como não haverá espaço para tratar destes momentos e dos símbolos pelos quais esta aproximação acontece, apenas registramos alguns símbolos fundamentais que perfazem esta aproximação: o rio, a rosa/Lótus, a água e o fogo, demonstrando que a aproximação entre estas influências na poesia de Eliot se dá por meio de um sincretismo que consideramos ser central nos *Quatro Quartetos*.

Uma outra aproximação que poderíamos chamar de sincrética e que nos interessa diretamente aqui é a que Eliot faz entre São João da Cruz e o *Baghavat Gita* e o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso. O nó górdio da aproximação entre estas três vertentes do pensamento poético de Eliot se dá pelo fato de que todas elas afirmam a transitoriedade do conhecimento e do mundo e a mudança como elementos fundamentais do caminho da alma em direção à sua purificação (e à conseqüente purificação do mundo). A influência de Heráclito nos *Quartetos* é evidente já pelas duas epígrafes no início do poema (“Embora a razão seja comum a todos, cada um procede como se tivesse um pensamento próprio” e “O caminho que sobe e o caminho que desce são um único e mesmo”), mas ainda assim vale citar a ideia de que sendo eterna mudança, o tempo é um eterno presente, que estabelece um círculo no qual a finalidade, o *telos*, é o próprio caminho, como podemos ver nos versos iniciais do poema, “Em meu princípio está meu fim”, ou no início de *The Dry Salvages*, “O rio flui dentro de nós, o mar nos cerca por todos os lados”, “E toda subida é uma descida, todo retorno uma partida”, na parte IV de *Little Gidding*, “O que chamamos princípio é quase sempre o fim / E alcançar um fim é alcançar um princípio”. Outro ponto fundamental de aproximação do devir de Heráclito a São João da Cruz e o *Baghavat Gita* é feito pelo símbolo do fogo, presente tanto na simbologia mística cristã quanto no Budismo como elemento da eterna transformação/transmutação dos seres e da vida.



O último ponto que gostaríamos de discutir é o terceiro movimento articulador dos *Quartetos*, exposto nas partes IV e V de cada quarteto. Trata-se do que Kramer chama de Quietude interior ou Contemplação unitiva (op. cit., p. 318), um movimento “[...] que une das distrações do tempo e a imediaticidade da atemporalidade” e cria novos padrões a partir dos movimentos prévios. Se enfatizarmos o aspecto espiritual desta Contemplação, veremos que Eliot buscou uma fé que “[...] fosse ‘menos falsa’ e que equilibrasse seu ‘profundo ceticismo com a mais profunda fé’” (Kramer, 2007, p. 167). Porém, nos interessará mais neste momento perceber que a Contemplação Unitiva é o momento fundamental dos poemas em que o sincretismo filosófico-poético-religioso possibilita a Eliot fazer a união de poesia e pensamento e criar uma poesia pensante, como o próprio poeta esclarece: “O que eu gostaria de ver é a criação de um novo tipo de intelectual que combinasse o intelectual e o devocional – uma nova espécie que não pode ser criada apressadamente.” (Eliot apud Kramer, 2007, p. 203).

Esta união de poesia e pensamento acontece nas partes IV e V de cada quarteto e perfaz um movimento de transcendência no e pelo poema, pois para o poeta é a poesia que terá a capacidade redentora da humanidade. Esta culminância da poesia de Eliot e em especial dos *Quatro Quartetos* na poesia como elemento de transcendência dentro do real e de possibilidade concreta de renovação e aperfeiçoamento das pessoas e dos povos já é bastante conhecida e coloca Eliot e sua poesia no centro da modernidade, como explica Siscar:

Dizendo de outro modo, o discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade, que atesta um modo particular de relação com o presente, por parte da literatura, no qual a estética (e até mesmo o “esteticismo”) é entendida como elemento, por assim dizer, de “resistência” (2010, p. 21).

As partes IV e V de cada quarteto recolocarão as questões da memória e duração, da transcendência, da abnegação dos desejos, da extinção da personalidade, do caminho desconhecido e escuro, do mistério e do eterno fluxo em termos poéticos, culminando em versos que, a uma leitura apressada, poderiam ser chamados de paradoxais, mas que lidos à luz dos movimentos de rememoração – interiorização/transcendência-quietude/silêncio/poesia, mostram a grande maestria de Eliot em aproximar poesia e pensamento de forma única e de grande beleza. Vejamos, outrossim, alguns trechos das partes IV e V dos *Quartetos* que ilustrarão o que dissemos.

O momento de clímax de toda a aventura intelectual-literária-mística do poema é aquele em que o poema atinge “O ponto de intersecção entre o atemporal / E o tempo [...]” (*The Dry Salvages*, parte IV), “rumo à outra intensidade / A uma união mais ampla, uma comunhão mais profunda” (*East Coker*, parte V). Este ponto, o “imóvel ponto do mundo que gira” (*Burnt Norton*, parte IV) é também o ponto do silêncio, no qual a sabedoria comum se transmuta em Sabedoria Espiritual, uma

sabedoria sincrética, que admite e acolhe diferentes visões de deus e do homem, do céu e do inferno. O silêncio que então perpassa o poema é o momento da transcendência poética em que o temporal se impregna do atemporal e “As palavras, após a fala, alcançam / O silêncio [...]” (*Burnt Norton*, parte V), fazendo de “Cada poema um epitáfio”, pois “Não cessaremos nunca de explorar / E o fim de toda a nossa exploração / Será chegar ao ponto de partida [...]” (*Little Gidding*, parte V).

O poema é, então, o momento/movimento no e pelo qual a verdade aflora como acontecimento, como mistério e silêncio, no qual diferentes vozes, crenças, credos se unem numa forma de existência maior, mais viva e mais integrada, numa forma de libertação maior, numa plenitude mística que não é senão escuridão, na qual ação e inação não se excluem e na qual

[...] se atualiza a impossível  
União de esferas da existência,  
Aqui passado e futuro estão  
Conquistados e reconciliados,  
Onde qualquer ação ainda fosse,  
De outro modo, movimento  
Do que apenas é movido  
Sem possuir matriz de movimento

(*The Dry Salvages*, parte V)

## Referências bibliográficas

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. *Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIOT T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (Coleção Poiesis)

\_\_\_\_\_. **De poesia e poetas**. Tradução e Prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

KRAMER, **Redeeming Time: T. S. Eliot's Four Quartets**. Cowley Publications, 2007 (formato e-book).

NUNES, B. *Poética do pensamento* In **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa* In **O Dorso do Tigre**. Ensaio. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PERKINS, D. **A History of Modern Poetry. Modernism and After**. Harvard: Harvard University Press, 1987.

SISCAR M. *O discurso da crise e a democracia por vir* In **Poesia e crise: ensaios sobre "a crise da poesia" como topos da modernidade**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

**Nota editorial:** Este artigo foi publicado originalmente na edição nº. 8 da *Revista FronteiraZ*.