

## *Tradição e composição individual: T. S. Eliot & João Cabral de Melo Neto*

Ana Maria Bueno Accorsi\*

**Resumo:** aproximação e a comparação entre dois poetas de nacionalidades distintas, o anglo-americano T.S. Eliot (1888-1965), e o brasileiro e pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999), mesmo quando ambos sejam relativamente contemporâneos, parece tarefa difícil para a crítica, sobretudo quando, cada um deles, à sua maneira, representa também o modernismo literário da primeira metade do século XX em seu país e língua de origem. No entanto, esse é o objetivo do presente ensaio, que discute, por um lado, em que medida ambos poetas refletem seu ponto de vista individual e, por outro, o quanto esses pontos de vista convergem no que se refere à visão sobre poesia, drama poético, tradição e composição. Para tanto, após tecer algumas considerações biográficas e críticas sobre os dois autores, passa-se à análise individual e comparativa do drama poético *Assassinato na Catedral*<sup>1</sup>, de T. S.

Eliot, e *Auto do frade: poema para vozes*, de João Cabral de Melo Neto.

**Palavras chave:** poesia, drama poético, tradição, composição, Modernismo, Literatura Comparada.

**Abstract:** Trying to make a parallel or even comparing the works of two poets who belong to diverse national cultures – the Anglo-American T. S. Eliot (1888 - 1965), and the Brazilian João Cabral de Melo Neto (1920 - 1999) – may seem a very difficult critical task, even when one considers that both authors were relatively contemporary and that both are also top representatives of the literary modernist

<sup>1</sup> Apesar de estarmos usando a versão da obra de T. S. Eliot para o português que teve o título traduzido para *Crime na Catedral*, optamos por usar a palavra *Assassinato* no lugar de *Crime*, por melhor significar *Murder* em nossa língua.

\* Professora de Literatura Inglesa e Norte-Americana do Departamento de Lingüística, Letras e Artes da URI.

movement, characteristic of the beginnings of the XX century. Nevertheless, this is the aim of the present essay. The paper tries to analyze, on the one hand, how much the works of those two poets reflect their individual point of view about art and culture, and, on the other hand, it tries to verify when these same views are shared by both regarding to poetry, tradition and artistic composition. In order to achieve this aim, the first part of the essay presents some biographic and critical considerations about the two authors, while the second part brings a comparative analysis of the poetic dramas *The Murder in the Cathedral*, by T.S. Eliot, and *Auto do frade: poema para vozes*, by João Cabral de Melo Neto.

**Key-words:** poetry, poetic drama, tradition, literary composition, Modernism, Comparative Literature.

#### I

O tempo presente e o tempo passado  
 Estão ambos, talvez, presentes no tempo futuro,  
 E o futuro contido no tempo passado.  
 Se a plenitude do tempo é eternamente presente,  
 O tempo, como um todo, é irredimível.  
 O que poderia ter sido é uma abstração  
 Que subsiste como perpétua possibilidade  
 Só um mundo de especulação.  
 O que podia ter sido e o que tem sido  
 Acenam para um fim, que é sempre presente.  
 Na memória, há ecos de pisadas  
 Ao longo da passagem que não demandamos  
 Rumo à porta que nunca abrimos  
 A dar no jardim de rosas. Assim, ecoam  
 Minhas palavras em tua mente.  
 [...]

T. S. ELIOT, Quatro Quartetos, Burt Norton, I

A impressão que a arte, em geral, e a literatura, em particular, causam no público do início do século XX é realmente impactante. O Modernismo, como movimento artístico, propunha fundar uma estética que captasse de modo pessoal e individual o momento fugaz do homem multiforme em um mundo em mudanças. Da relativa linearidade do conteúdo, da estrutura e da forma da composição artística, passou-se a conviver com a fragmentação da forma, da linguagem, da expressão e do pensamento. O moto principal foi o da ruptura com a tradição, a partir de uma pluralização das visões de mundo que o desenvolvimento científico, social e político promoveu. Conforme Wylie Sypher, o estilo do Modernismo expressa “uma visão de mundo existente, dominante ou autenticamente contemporânea daqueles artistas que melhor conseguiram intuir a qualidade da experiência humana própria de sua época e que são capazes de exprimir essa experiência numa forma profundamente compatível com o pensamento, a ciência e a técnica que fazem parte daquela experiência”(apud Bradbury, M. & McFarlane, J., 1989: 17)

Na Europa, o que se entende hoje como Modernismo é a revolução nas artes que aconteceu entre 1880 e 1920, a qual associamos com os nomes de vanguarda de Cézanne, Mallarmé, Marcel Proust, James Joyce, Kafka, T. S. Eliot, Virginia Woolf, Schoenberg, Stravinsky, Picasso e Kandinsky, entre outros. No Brasil, esses anos são genericamente classificados pela crítica como pré-modernos para designar uma vasta produção artístico-literária nas duas primeiras décadas do século XX.

O Modernismo brasileiro, como tendência literária, ou estilo de época, teve seu prenúncio com a realização da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922. Idealizada por um grupo de artistas, a Semana pretendia colocar a cultura brasileira a par das correntes de vanguarda do pensamento europeu, ao mesmo tempo em que pregava a tomada de consciência da realidade brasileira.

O período entre 1922 e 1930, chamado de primeira fase do Modernismo, é o mais radical do movimento brasileiro, justamente em consequência da necessidade de definições e do rompimento de todas as estruturas do passado. Ao mesmo tempo em que se procura o moderno, o original e o polêmico, o nacionalismo se manifesta em suas múltiplas facetas: uma volta às origens, à pesquisa das fontes quinhentistas, à procura de uma língua brasileira (a língua falada pelo povo nas ruas), à paródia, numa tentativa de repensar a história e a literatura brasileiras, e a valorização do índio verdadeiramente brasileiro.

1945 foi o ano que assistiu ao fim da Segunda Guerra Mundial e ao início da Era Atômica com as explosões de Hiroshima e Nagasaki. O mundo passa a acreditar numa paz duradoura. Cria-se a Organização das Nações Unidas (ONU) e, em seguida, publica-se a Declaração dos Direitos do Homem. Mas, a tão sonhada paz não é alcançada e, logo depois, inicia-se a Guerra Fria. Essas contradições geram mais uma crise histórico-social e política que vem a se refletir na produção artística e literária da época. Inicia-se, então, o pós-modernismo artístico europeu, que se manifesta, no Brasil, na geração literária de 45, cuja preocupação

primordial era quanto ao restabelecimento da forma artística. Os modelos voltam a ser os poetas do Parnasianismo e do Simbolismo. O final dos anos 40, no entanto, revelou um dos mais importantes poetas da literatura brasileira, não filiado esteticamente a qualquer grupo e aprofundador das experiências modernistas anteriores: João Cabral de Melo Neto.

Por sua vez, no período entre 1930 e 1955, a poesia anglo-americana produziu um grande número de poetas-críticos que são especialmente conscientes de sua arte e de suas técnicas. Essa consciência nasce, em grande parte, da influência de T. S. Eliot, o grande poeta e crítico deste século, pensador e *expressador* da realidade e do mundo contemporâneos até a década de 60.

No Brasil, João Cabral é um dos autores que vem refletir essa influência em sua prosa crítica e em sua poesia de modo autoconsciente e metapoético e que, a seu modo, influencia outros poetas brasileiros. A autoconsciência poética e a crítica são, portanto, o ponto de contato inicial para a discussão entre a obra de T. S. Eliot e a de João Cabral de Melo Neto.

T[homas] S[team] Eliot nasce em 1888, nos Estados Unidos da América, em Saint-Louis, Missouri, em uma família transplantada de New England, de fé Unitária e de inclinação puritana<sup>2</sup>. Entre seus ancestrais encontram-se um reitor de

<sup>2</sup> O presente resumo biográfico baseia-se em fontes variadas, mas, especialmente uma contribuiu para sua elaboração - *Major Poems and Plays of T. S. Eliot: Notes*, cuja referência completa encontra-se nas Referências Bibliográficas, ao final do ensaio.

Harvard, muitos educadores, escritores e pastores, cujos nomes são importantes na história das letras americanas. Eliot estuda na Smith Academy em St.-Louis e publica sua primeira poesia no *Smith Academy Record* em 1905.

Seus biógrafos atestam que suas primeiras leituras incluem principalmente o *Rubaiyat of Omar Khayyam*, e a poesia dos escritores ingleses D. G. Rossetti e Byron. Apesar de, como escritor, vir a rebelar-se poética e criticamente contra o Romantismo, Eliot, conforme a crítica especializada, teria sofrido a influência de Byron por mais de vinte anos, tanto quanto sofreu a influência dos poetas simbolistas franceses.

T. S. Eliot forma-se em Harvard em 1910, onde estudara filosofia e lógica. Teve influência dos humanistas americanos Irving Babbitt, e Santayana. Enquanto aluno em Harvard, escreve alguns poemas, incluindo ‘Harvard Class Ode for 1910’, publicado no *Harvard Advocate*.

Depois de graduar-se, vai a Paris estudar na Sorbonne de 1910-11, sob a orientação de Alain-Fournier, assistindo a palestras do filósofo Bergson. No segundo semestre de 1911, Eliot volta para Harvard, para fazer doutoramento e começa a investigar a filosofia de F. H. Bradley. Também tenta estudar sânscrito. Torna-se professor assistente de filosofia e, em 1914, conhece Bertrand Russell.

Ainda em 1914, Eliot passa alguns meses na Alemanha com bolsa de estudos e matricula-se no Merton College, em Oxford, onde termina seus estudos formais, base para sua reconhecida erudição.

Após casar-se com uma inglesa, em 1915,

passa a morar em Londres, onde tenta lecionar, primeiro na High Wycombe Grammar School e, mais tarde, na Highgate School, mas desiste depois de um ou dois anos. Consegue, então, um emprego no Lloyds Bank, onde trabalha até 1925. Durante este tempo, consegue aumentar seus proventos ministrando palestras, escrevendo resenhas de livros e desempenhando trabalho editorial (edita *Criterion* de 1922-390). Em 1916, termina sua tese de doutorado, intitulada ‘Experiência e objetos de conhecimento, na filosofia de F. H. Bradley.’” Entretanto, como não retorna aos Estados Unidos por quase vinte anos, Eliot não recebe o grau de doutor.

Seu primeiro poema importante, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, aparece em *Poetry* em 1915, depois de já estar morando em Londres. Em 1925, Eliot associa-se à editora Faber e Gwyer, mais tarde Faber and Faber. Em 1927, é confirmado na Igreja Anglicana, e, no mesmo ano, renuncia à cidadania americana tornando-se cidadão inglês. Sua conversão provoca surpresa e é até considerada um escândalo para muitos dos seus contemporâneos, mas influi fortemente em sua obra.

Seu trabalho é reconhecido mundialmente quando recebe a Ordem ao Mérito e o Prêmio Nobel em Literatura em 1948. O poeta morre em 4 de janeiro de 1965, em Londres. Atualmente tanto os ingleses como os americanos advogam a inclusão de seu nome entre os poetas e críticos que compõem o cânone literário nacional de cada país, do século XX. De fato foi Eliot um dos autores que delineou o desenvolvimento da literatura moderna tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra.

Genericamente, T. S. Eliot desenvolve uma visão essencialmente pessimista do destino do homem moderno, que se combina, na poesia, com uma filosofia crítica e uma psicologia simbólica. Em muitas de suas obras, apresenta seus heróis como homens conscientes de sua impotência e inadequação frente à banalização de sua vida e da vida em geral, tornando-os, de fato, anti-heróis. Mesmo quando este homem tenta lutar contra sua situação, por causa de sua própria inadequação hereditária, original até, está predestinado ao fracasso. Em sua poesia, Eliot usa principalmente o verso livre combinado com uma linguagem coloquial, que tenta imitar, ou dar eco literário à fala do homem comum. Há uma constante justaposição entre passado e presente, o que demonstra não só sua preocupação metafísica com o conceito de tempo, mas também sua crença na importância do *passado* no significado de rituais e da tradição. Tem-se justificado muitas vezes por meio dessa convicção sua troca do “novo” dos Estados Unidos, pela antiga civilização inglesa e pelos antigos rituais da igreja anglicana. Como crítico literário, T. S. Eliot resenha ou escreve a respeito do que lê, seus autores e obras, favoritos ou não, e sobre sua visão com relação à arte, poesia, história, cultura, tradição e sobre sua própria prática e ação poética.

Este é o Eliot, especialmente o crítico, que João Cabral de Melo Neto, nascido em Recife, Pernambuco, em 09 de janeiro de 1920, encontra e que, conforme revelações dele próprio, o influencia na composição de sua poesia e na reflexão crítica sobre poética, temporalidade e modernidade.

Semelhante à vida de Eliot, João Cabral é também um homem de dois mundos: o novo

continente americano e a nova ex-colonizada África e a antiga cultura da Europa.<sup>3</sup> Com uma infância menos cosmopolita do que a do poeta inglês, Cabral passa seus primeiros anos quase todos nos engenhos, principalmente em São Lourenço da Mata e em Moreno, municípios da chamada Zona da Mata pernambucana. Considerado um menino precoce, que cedo teria aprendido a ler, recitava para os trabalhadores dos engenhos, ao final das jornadas diárias de trabalho, romances de cordel.

Estuda em dois colégios maristas, época em que revela um gosto muito grande pela leitura de qualquer livro. Aos 15 anos, quando termina os estudos obrigatórios, a saúde, precária durante toda a sua vida, não lhe permite que venha a dedicar-se aos estudos superiores. Por intermédio de seu primo Manuel Bandeira, é despertado para a poesia. Afirmo Benedito Nunes (1978: 11) que esse interesse pela poesia não leva Cabral a imediatamente iniciar uma trajetória de poeta e sim a tentar assumir o papel de crítico, do qual, não muito tempo depois, abre mão.

A esse respeito, o próprio Cabral relata o que se passou em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*:

[...] na juventude, eu freqüentava um grupo de intelectuais no Recife, que se reunia no Café Lafayette, e tinha ambição de ser

<sup>3</sup> O presente resumo biográfico baseou-se em fontes variadas, mas, especialmente duas contribuíram para sua elaboração – *João Cabral de Melo Neto e Cult*, *Revista Brasileira de Literatura*, cujas referências completas encontram-se nas Referências Bibliográficas, ao final do ensaio.

crítico literário. Mas descobri que não possuía cultura suficiente para isso. Para poder freqüentar o grupo, passei a escrever poesia. Mas tentei fazer poesia crítica: de autores, de realidades. Outro fator que me afastou da possibilidade de ser crítico literário é que saí do Brasil aos 27 anos e acompanhava mal a produção literária daqui. Também nenhum jornal me convidou para escrever resenhas, de modo que desisti deste projeto (1997:20).

Parece que o sentimento de ‘não pertencer’ que aparece na declaração acima acompanha a trajetória da vida real e da vida literária de Cabral. Em 1940, visita o Rio de Janeiro, onde conhece Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Volta ao Recife e passa à categoria de poeta em 1942, quando publica *A pedra do sono* – dedicado a seus pais, a Willy Levin e Carlos Drummond (poeta de um só exílio). Ainda em 1942, muda-se para o Rio. Em 1945 é aprovado no concurso para a carreira diplomática e publica a sua segunda obra, *O engenheiro*, também dedicada a Drummond.

A partir de 1947 passa a viver no estrangeiro como diplomata. Nos próximos quase trinta anos mora em Barcelona, Londres, Sevilha, Marselha, Madri, Genebra e Berna, na Europa, no Paraguai, Equador e Honduras, na América Latina e em Dacar, Senegal, Maritânia, Mali e Guiné, na África. Este exílio profissional é interrompido por alguns anos de periódicas voltas ao Brasil – 1952, para responder a um processo que o acusava de subversão; 1961, para assumir o cargo de chefe de gabinete do Ministério da Cultura em Brasília, entre outras. Durante esse período, lança muitas outras obras poéticas em que retrata suas experiências geográfico-

metafísicas pessoais e intelectuais da infância ao exílio.

João Cabral, juntamente com sua carreira diplomática e literária, parece não se afastar de sua vocação de crítico quando, na Espanha, leciona língua e literatura brasileiras na Universidade de Barcelona, entre 1947 a 1950. Além disto, Cabral traduz poetas catalães modernos e edita poetas brasileiros, portugueses e espanhóis. Também é nessa época que, segundo Benedito Nunes, ocorrem as grandes descobertas intelectuais do poeta: a pintura e a amizade de Miró, os poetas metafísicos e modernos ingleses e o poema *El Cid*, que lhe abre o caminho às fontes da literatura hispânica.

O seu trabalho poético provoca logo um grande impacto nas letras brasileiras e é finalmente reconhecido publicamente em 1968, quando é eleito para a Academia Brasileira de Letras. Em 1982, ao publicar *Auto do frade, poema para vozes*, está morando em Portugal, como cônsul no Porto.

Aposenta-se em 1990, ano em que é eleito para a Academia Pernambucana de Letras e recebe o Prêmio Luís de Camões. Volta a morar no Rio de Janeiro. Em 9 de outubro de 1999, morre em seu apartamento no Rio.

João Cabral define o fazer poético e a poesia como composição, como “uma construção, como uma casa [...] uma coisa construída, planejada – de fora para dentro”, composta “de tais e tais elementos, coisas que eu vou colocando como se fossem tijolos” (idem, 1997: 21). Vale notar ainda que o poeta se afirma como um escritor mais impressionado pela teoria da literatura do que pela literatura propriamente dita, à qual dedica grande parte de seu tempo de leitura, conforme afirma na

entrevista para *Cadernos de Literatura Brasileira*, já mencionada. Tal conhecimento leva-o a construir uma obra autoconsciente como metapoesia; ademais, destaca-se como um poeta basicamente racionalista. Por vezes repetidas, critica a falta de consciência teórica de outros escritores, em especial poetas, brasileiros, fato que considera amadorismo. Consegue, por meio de, pelo menos, duas conferências transformadas em ensaios, expor sua teoria, o que, também, virá a influenciar as subseqüentes teorizações sobre poesia no Brasil. Em “Da função poética da poesia”, resume a problemática de sua obra literária e, ao mesmo tempo, faz uma análise crítica dos meios de expressão da poesia contemporânea, destacando que a crise da poesia na época é consequência principalmente da forma individualista do poema moderno contrastada com os distintos modos de comunicação característicos da modernidade. Em “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte” distingue dois comportamentos possíveis e opostos dos poetas diante da poesia: poetas inspirados e poetas construtivos. Afirma, entretanto, que há períodos histórico-literários privilegiados nos quais a inspiração, de um lado, e o trabalho elaborado do poema, de outro, não se colocam como antagonicos, pois há autores e obras que sintetizam os dois comportamentos. Mais tarde, na entrevista já mencionada, em 1997 (:21), Cabral declara que identifica a possibilidade de tal síntese nos poetas metafísicos ingleses, no século XVI.

Esta afirmação é outro momento histórico-crítico e poético de identificação entre o pensamento de T. S. Eliot e de João Cabral, não só quanto à visão semelhante sobre estética poética, na ênfase

que ambos dão aos poetas metafísicos, mas também quanto à necessidade do conhecimento histórico-literário do artista para a composição e expressão eficaz de uma poesia individual. Para ambos, a literatura moderna, e, particularmente, a poesia moderna, é herdeira de muitas escolas e de muitas tradições, apesar de tentar expor-se única e autônoma. Sua composição não é algo isolado, ou que seja totalmente originada na idade moderna. Neste sentido, destaca-se o fato de que a linguagem da poesia moderna anglo-saxônica, em especial a de T. S. Eliot, depende, principalmente, de duas tradições: a tradição metafísica, com origem em John Donne (1571?-1631) e os simbolistas franceses, como já mencionado, com origem em Étienne Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Quanto à questão da distinção e aproximação entre razão e intuição, importante tanto para Eliot como para Cabral, vale salientar que os poetas metafísicos perseguiam a integridade através da análise, enquanto os poetas simbolistas invocavam-na por meio da intuição e da sugestão. Mesmo que a categorização tão polarizada pareça nunca ser satisfatória para a análise, essas duas categorias, a metafísica e a simbólica, podem ao menos servir de indicações apropriadas para determinar o quê e como estabelecer algumas distinções essenciais. A escola metafísica caracteriza-se pela complexidade intelectual, a sua tendência de negar qualquer possibilidade positiva e a falta de prazeres físicos. Nela se encontra a falta da melodia, do encantamento e da paixão que estariam associados à poesia inglesa em geral, e à poesia cabralina, em particular. Em vez disso,

desenvolve significações mais ásperas, obscuras e dogmáticas, com traços de um certo orgulho intelectual. Além disso, caracteriza-se por propor uma experimentação métrica que tenta alcançar uma relação na qual a estrutura métrica pode tornar-se uma metáfora chave dentro da metáfora maior do poema como um todo, que, por sua vez, trata de problemas da realidade, e não os filosóficos como se poderia esperar devido às suas características racionais próprias. Quanto à importância dos metafísicos em sua formação, afirma Cabral: “Os poetas metafísicos ingleses me impressionaram muito [...]. O que aprendi com eles foi basicamente a discussão da metáfora. Isto que você vê na minha poesia de apresentar uma metáfora e depois discuti-la, associá-la a outras, negá-la de novo, reafirmá-la, isto eu aprendi com eles. Claro que a substância das metáforas é diferente, mas a técnica eu aprendi com os metafísicos ingleses. “(1997, opus cit: 20) Por sua vez, Eliot analisa e julga:

Criou-se uma teoria filosófica que se converteu em poesia, cuja autenticidade ou falsidade em certo sentido não mais importam, e cuja verdade está por outro lado comprovada. Os poetas em questão revelam, como outros poetas, vários defeitos. Mas estão, no melhor dos casos, engajados numa tarefa de tentar descobrir o equivalente verbal para os estados da mente e da emoção. E isso significa que são mais maduros, e se apresentam melhor do que os poetas mais recentes cuja destreza literária não é inferior à deles (ELIOT, 1989: 123).

No plano da sonoridade, parece haver duas tendências dominantes que tecem os caminhos

divergentes da poesia contemporânea; a tentativa de utilizar a linguagem do dia-a-dia e a insistência na experimentação métrica. Os poetas que compõem a base geral da poesia moderna, tanto na tradição inglesa ou brasileira, estão interessados no estabelecimento de uma poesia mais oral, aliada diretamente à fala comum, diária, ao ritmo e à linguagem.

[...]

Vai, vai, vai, tornou o pássaro: o gênero humano  
 Não pode suportar muita realidade.  
 O tempo passado e o tempo futuro  
**O que poderia ter sido e o que tem sido**  
 Apontam para um alvo, que é sempre presente.

T. S. ELIOT, Quatro Quartetos, Burt Norton, I

## A poesia e o teatro de Eliot

Robert Kaplan (1965: 15) observa que, já em 1933, no ensaio *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Eliot teria afirmado que considerava o teatro como o meio de expressão ideal para a poesia. Em 1936, depois do sucesso médio de *Assassinato na Catedral*, o autor teria generalizado esse conceito, afirmando, numa entrevista de rádio, que acreditava que a poesia seria “o meio natural e completo do drama.” Essa entrevista revelou que Eliot preferia a poesia em detrimento à prosa no teatro porque aquele gênero forneceria, por baixo da ação, a vantagem de reforçar e intensificar o sentimento e a excitação por meio do “padrão musical” do verso. O escritor vai buscar, então, na tradição da poesia dramática do



teatro medieval e elizabetano, razões para justificar seu ponto de vista, que também está fortemente relacionado com sua profunda valorização pela relação da tradição com o tempo presente. Em “Tradição e talento individual”, Eliot define tal relação e a contemporaneidade do escritor afirmando que o “sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade” (1989:39).

Historicamente, o drama poético inglês atingiu seu desenvolvimento formal maior na Renascença. Mesmo que algum drama poético tenha sido escrito depois, muito pouco deste teve algum significado maior no teatro. Dryden e outros autores continuaram a escrever drama poético para o teatro. No século XVIII, a ópera-balada tornou-se popular e o drama poético foi transformando-se cada vez mais em comédia musical e em um tipo de teatro mais leve. No início do século XX, o drama poético foi ‘redescoberto’, como demonstra o grande número de companhias shakespearianas que passaram a atuar nos Estados Unidos e na Inglaterra. Durante o início daquele século, outros escritores desenvolveram essa forma.

T. S. Eliot foi um dos mais importantes escritores de teatro nesse gênero, em língua inglesa. Sua carreira como autor divide sua vida de escritor em três períodos: o período da *Waste Land*, que vai de 1917 a 1932; o período dramático, de 1932 a 1943; e o período final, de 1943 até sua morte, em 1965. De acordo com a crítica, o período

dramático proporcionou ao poeta uma aprendizagem em versificação que o levou a desenvolver sua arte fora das formas convencionais que utilizara durante a primeira fase, e preparou-o para as experiências com o verso, assim como suas realizações nos *Quatro Quartetos*.

Eliot afirmava que o uso da poesia no drama era vantajoso porque lhe dava a oportunidade de utilizar um padrão da música na poesia o que poderia intensificar a reação da platéia por meio do reforço de um nível mais profundo derivado da canção e do encantamento. Com essa idéia em mente, procurou, cuidadosamente, recriar no verso de seu drama o ritmo encantatório da liturgia do drama antigo, mas com um vocabulário moderno e uma cadência comum à fala do dia-a-dia.

Em *Assassinato na Catedral* (1935) Eliot não mistura muitas formas de versificação, o que dá à peça uma grande estrutura unitária. Em *Poesia y Drama* (1952:37), Eliot descreve que em sua busca por um estilo neutro para esse drama, nem muito moderno, nem arcaico, teria trabalhado a fim de buscar o efeito atingido por *Everyman*, uma moralidade popular do século XV de origem holandesa, escrita em inglês numa forma de verso de tonicidade medieval. A peça de Eliot, e particularmente os diálogos que os tentadores mantêm com Thomas Becket, são marcados por tônicas duras, reunidas irregularmente, quatro por verso, que imitam quase completamente sua precursora medieval. Eliot até introduziu aliteração a fim de aproximar seu verso de seu modelo. Em outras palavras, Eliot se baseou muito em modelos tirados do verso aliterativo do inglês antigo e medieval, tradicional.

Em seu trabalho sobre drama e poesia, já mencionado, o poeta afirma que o drama em verso é uma forma difícil de escrever porque a realidade parece não caber dentro dos limites da forma do poema, pois o drama depende normalmente de um certo grau de verossimilhança com a vida. Se as personagens não falam ou reagem de acordo com o que dita a realidade, o espectador poderá perder o drama dentro dos aspectos da linguagem. Para que o drama poético tenha sucesso, a poesia deve ser escrita de tal maneira que, por um lado, seja passível de crédito como diálogo, enquanto, ao mesmo tempo, por outro lado, se adapte aos requisitos rígidos da forma poética. Se a linguagem perder a rigidez dos padrões poéticos, então não será mais poesia, ou, pelo menos, não será mais boa poesia. De outro modo, não interessando o quão boa é a poesia, se os diálogos não são verdadeiros como diálogo, a peça perde seu valor como drama. Para o autor, a genialidade de Shakespeare está em sua habilidade em usar verso branco, versos jâmbicos, para criar diálogos que soem como se estivessem sendo falados por um ser humano real. Para Eliot, muito poucos dramaturgos conseguiram esse efeito. O principal feito de Eliot no drama poético, conforme a crítica, foi a criação de uma forma poética no idioma moderno, que é capaz de ser tanto verso como diálogo aceitos como reais ao mesmo tempo.

As experiências de Eliot com a poesia dramática levaram-no à criação do metro que continuou empregando com propósitos não dramáticos nos *Quatro Quartetos*, que são exemplares de seu desenvolvimento mais maduro

da experimentação com a língua inglesa e que tiveram um efeito significativo na poesia dos seus contemporâneos e de seus seguidores.

As obras de teatro de Eliot, *O rochedo* (1934) e *Assassinato na catedral* (1935), possuem sólidos vínculos com sua poesia. *O Rochedo* foi escrito visando à obtenção de fundos para a igreja e é uma mistura de estilos que, segundo o próprio poeta, não chega a ser propriamente um texto dramático ou teatral. No entanto, a elaboração deste texto colocou o poeta diante do problema cênico, servindo para preparar a sua mais importante obra teatral: *Assassinato na catedral*. Como crítico de sua própria obra, além de mostrar autoconscientemente o seu trabalho de composição poética e dramática, na obra *Poesia y drama*, o autor faz uma crítica rigorosa ao seu próprio teatro. Em tal ensaio, reduz *Assassinato na catedral* à simples fórmula: “um homem entra em sua casa prevendo que seria morto – e o assassinam”.

### *Assassinato na Catedral*

O *Assassinato na catedral* narra a história de uma personagem e herói inglês real, o arcebispo de Cantuária Thomas Becket, assassinado por supostos partidários do rei Henrique II. A personagem tem referência histórica real na tradição inglesa. Protegido do então arcebispo da Cantuária, Teobaldo, Becket ganha a confiança e a amizade do monarca e é nomeado chanceler da Inglaterra, em 1154. Fiel ao rei, Becket luta na guerra que Henrique II empreende contra os barões de Toulouse e ajuda na disputa com a igreja, combatendo as

pretensões do Vaticano sobre eleições para os postos eclesiásticos; sobre a inviolabilidade das propriedades da Igreja; a apelação ao Papa contra toda a decisão do Estado que afetasse a religião ou os padres; a imunidade jurídica para os membros da Igreja.

Com a morte de Teobaldo, Henrique II nomeia Becket para substituí-lo. O chanceler resiste durante um ano e, nomeado, renuncia à chancelaria, mudando de vida. Tornando-se devoto e austero, passa a defender os mesmos interesses que até então combatera, indispondo-se com o rei, que queria dominar totalmente a igreja. Obrigado a renunciar e ameaçado de processo, foge para a França, onde permanece por sete anos. Depois de excomunhões de um lado e confiscos de bens de outro, as duas partes chegam a um acordo e Becket, tendo recebido os bens e o cargo, retorna à Inglaterra, mas recusa-se a rever a excomunhão dos bispos ingleses que haviam ficado fiéis ao rei. A consequência desta intransigência foi seu assassinato por quatro cavaleiros, à espada, diante de seu próprio altar mor, em 29 de dezembro de 1170.

O crime provocou indignação geral. Dias depois, já se noticiavam milagres em seu túmulo, que tornou-se lugar de peregrinação, assim permanecendo durante os próximos 400 anos. Tal veneração revela-se nas pinturas e esculturas dispersas por toda a Europa. Em 1173, apenas três anos após sua morte, Thomas Becket foi canonizado pelo Papa Alexandre III. Em 1174, Henrique II fez penitência pública na Cantuária e foi absolvido. O santo foi considerado herói até o século XVI, quando Henrique VIII profanou sua capela, queimou-lhe os ossos e riscou seu nome dos

devocionários do reino. O festival em sua memória realiza-se na Cantuária no dia 7 de junho anualmente. A peça foi escrita para o Festival de Canterbury de Junho de 1935. O enredo da peça de Eliot consiste basicamente no recorte histórico que dá conta da morte e do martírio de Thomas à Becket.

A história da vida de Becket parece conter grandes potencialidades dramáticas e trágicas. Seu destino terrível, que culmina no seu assassinato, envolve pessoas que, mesmo não estando relacionadas a ele por laços de sangue, certamente ligavam-se a ele por laços de amizade e honra. Além disso, a ação é acrescida de um elemento terrível pelo sacrilégio que leva à sua morte.

A peça teatral *Assassinato na catedral* possui dois atos, ligados por um interlúdio. O primeiro ato ocorre na sala episcopal, em 02 de dezembro de 1170. Suas personagens são o coro de mulheres da Cantuária, três sacerdotes da catedral, o arauto, o arcebispo Thomas Becket, os quatro tentadores e alguns servidores. Este ato relata a volta de Becket da França e sua chegada ao arcebispado. Becket sabe que corre perigo se não ceder às pretensões do rei. Quer ocupar novamente o seu cargo, não abdicando de sua soberania e de sua liberdade espiritual, sem ter que compactuar com os interesses políticos. Ao voltar à Inglaterra, o arcebispo relembra as ambições e as dúvidas de sua vida passada.

O assunto de todo o primeiro ato é a luta que a personagem trava consigo mesma. As tentações que a assaltam estão personificadas nas figuras alegóricas dos quatro tentadores. Becket sofre a Tentação dos sentidos, a Tentação do poder, a Tentação do orgulho e a da ambição espiritual,

bem como a do desejo da glória. A grandeza da personagem consiste em triunfar de todas as Tentações, principalmente da última:

“Vejo agora o caminho traçado, agora tudo está claro.  
Não serei mais tentado desta forma.  
A última tentação e a pior das traições:  
Praticar o ato justo por motivos injustos”  
(:91).

Mas na longa cena, Thomas parece não ter sido tentado. Em termos temporais, a peça começa tão próximo do seu clímax dramático que qualquer desenvolvimento interior de Becket é quase impossível. A não ser pela última Tentação, as Tentações parecem só recapitular o que já cessou de tentar. Elas não representam um perigo presente, e essa é a razão porque Thomas pode descartá-las com facilidade. A última Tentação é tão sutil que é impossível julgar se Becket sucumbe a ela ou não. No final da cena, como se viu, Becket diz: “Vejo agora o caminho traçado, agora tudo está claro:/ Não serei mais tentado desta forma.” (:91). Essa indefinição justifica dizer que Becket morre puro na peça.

A ação do drama passa-se na alma do herói – é toda interior – e é transmitida ao espectador pelas figuras alegóricas dos Tentadores, através de monólogos do protagonista e exposição de motivos. Meio santificado desde o início do drama, Becket não parece humano. O elemento mais humano e real da peça é representado pelo coro, que “se apóia numa realidade onde se entrelaçam o físico e o moral, o cotidiano e o permanente, misérias e

esperanças, os fatos miúdos e os vagos anseios de uma vida espiritual mais profunda. Representa a perplexidade e o recuo instintivo do povo ante tudo o que transcende o viver de cada dia, o fio de ouro que é a ação dos heróis empretece na trama cinzenta do cotidiano” (p. 54); é o que afirma Maria da Saudade Cortesão em nota preliminar à tradução da peça. O coro é o elemento mais poético, mais lírico do drama. Faz parte da ação, representando, coletivamente, o povo da Cantuária. Eliot reconhece autoconscientemente que apelou de modo insistente para a ajuda do coro e justifica esse fato afirmando:

Dos motivos me justificaban en aquella circunstancia. El primero: la limitación de la acción central, tanto en los hechos históricos cuanto en los imaginados por mí. [...] Quería concentrarme en la muerte y el martirio. La introducción de un coro de excitadas y, a veces, histéricas mujeres que reflejaban en su emoción el significado de la acción, me ayudó maravillosamente. El segundo motivo: que un poeta que escribe por primera vez para la escena se halla más a sus anchas en el verso coral que en el diálogo dramático. Me sentía seguro en el manejo de aquél y esperaba que la debilidad dramática quedase cubierta en parte por los gritos de las mujeres. El uso de un coro vigorizaba el efecto y disimulaba las deficiencias de mi técnica teatral. (opus cit, 1952: 38-9)

O coro consiste de observadores, de pessoas que estão preocupadas passivamente com a futilidade do tempo e da mudança. Becket não está relacionado com o coro de forma nenhuma; está

isolado da comunidade. Seu isolamento é, em parte, o resultado do fato de que o povo não pode compreender o que está acontecendo com ele, exceto no sentido mais óbvio. As palavras do coro dão conta de que o povo entende que ele esteja em perigo de vida, mas não percebe que ele esteja à beira do martírio, ou da morte. O povo pertence a uma ordem diferente da dele: ele é um aristocrata enquanto o povo é comum; ele está espiritualmente preparado para passar pelo seu destino, enquanto o povo não está nem preparado para assistir o que irá acontecer. Nestas circunstâncias, somente Becket compreende sua superioridade frente aos demais. As outras personagens da peça – os sacerdotes, as Tentações e mesmo os cavaleiros – são extensões, não da personalidade de Becket, mas da idéia que ele personifica.

Talvez pelas próprias razões autoconscientes de Eliot, o drama real da peça encontra-se onde a melhor poesia se dá – no coro. A mudança, que é a natureza do drama está lá: do terror do sobrenatural expresso na abertura da peça – “Mas o presságio de um ato:/Que nossos olhos são forçados a presenciar, arrastou nossos pés:/ Para a catedral...” (:59), até o reconhecimento da “glória manifestada em todas as criaturas da terra”(132).

Mesmo que o conflito entre o Estado e a Igreja esteja implícito no drama, ele só aparece como pano de fundo. Eliot também evitou mostrar o drama do conflito pessoal entre o rei e Becket, de maneira tão cuidada, que Henry nem aparece na peça. Os cavaleiros que matam o protagonista não são realmente pessoas; no início, eles são parte do povo; mais tarde, transformam-se em atitudes personificadas.

O tema central da peça é o martírio, no sentido mais exato da palavra. Deste modo, pode-se afirmar que o mártir não é o sofredor, mas é a testemunha da terrível realidade do sobrenatural. O assassinato de Becket, neste drama poético, não é importante. Eliot muitas vezes afirmou que a seqüência dos fatos na peça não tem a lógica dramática normal de motivo-ação-resultado. Essa seqüência de fatos depende exclusivamente da vontade de Deus. Becket diz isto na fala que serve como uma ponte para a entrada das Tentações:

Por algum tempo ainda o ávido falcão  
Levantará apenas o vôo  
E irá pairando em círculos cada vez mais baixos  
À espera do pretexto e do momento.  
O fim será simples, súbito,  
misericordioso (God-given) (1970:70)

Eliot busca, na tradição grega, o mito de sacrifício – *As Bacantes*, de Platão – e também busca, na tradição medieval, as moralidades e os mistérios, origem do teatro ocidental da era cristã, fundindo-os numa celebração litúrgica, como se a peça fosse a própria missa. Para atingir tal fim, utiliza-se da figura de Thomas Becket, primeiro mártir e santo inglês.

Comparando a primeira parte do drama com a liturgia cristã, seguida tanto pela igreja católica, quanto pela anglicana, esta corresponderia aos: a) ritos iniciais – canto de entrada ou intróito = coro, o diálogo dos sacerdotes e dele com o arauto; saudação = coro, sacerdotes e Becket; b) ato penitencial = tentadores e Becket.

O interlúdio compõe-se do sermão proferido

pelo arcebispo na manhã de Natal de 1170. Na liturgia cristã, o Interlúdio da peça de Eliot corresponde respectivamente ao Glória (:95) e à liturgia da palavra ou homilia. Nele, Becket, após falar da celebração do nascimento de Cristo, afirma que a missa representa a paixão de Cristo e sua morte na cruz, para, em seguida, declarar que “o martírio cristão nunca é acidental, pois os santos não são feitos por acaso. O martírio cristão é ainda menos consequência do desejo de alguém que quer tornar-se santo, como à força de vontade e manobras um homem pode tornar-se chefe. Um martírio é sempre um desígnio de Deus, consequência do seu amor pelo homem, que assim Ele admoesta e guia, trazendo-o de volta a seus caminhos” (p. 97). As palavras finais do sermão do arcebispo são proféticas: “porque penso, queridos filhos, que já não voltarei a pregar; e também porque é possível que em breve conteis com outro mártir, o qual possivelmente não será o último. Gostaria que guardásseis estas palavras em vosso coração e pensásseis nelas outras vezes” (p. 98).

Com relação à liturgia, o segundo ato corresponde à liturgia eucarística: ofertório e consagração—sacrifício, martírio, morte. A primeira cena do segundo ato se passa na sala do arcebispado e, a segunda, na Catedral, em 29 de dezembro de 1170. As personagens são três sacerdotes, quatro cavaleiros, arcebispo Thomas Becket, o coro de mulheres de Cantuária e servidores. Neste ato, o fluir dos dias é representado pela entrada dos sacerdotes. O primeiro sacerdote declara “Depois do Natal passou um dia: e é o dia de Santo Estêvão, primeiro mártir” (: 102). Escuta-se o intróito da missa de Santo Estêvão. Entra o

segundo sacerdote com o estandarte do Apóstolo São João. Escuta-se o intróito da missa de São João. O terceiro sacerdote declara: “Depois do dia do apóstolo São João um dia passou: e é o dia dos Santos Inocentes” (:103). Formado o grupo dos sacerdotes, o primeiro sacerdote declara: “Depois dos Santos Inocentes um dia passou: e é o quarto dia depois do Natal” (:104). Em seguida, diz “Por si mesmo e pelo povo, pelos pecados ele oferece. Sua vida empenha pelas ovelhas” (: 104). Então, os três sacerdotes, após repetirem “Rejubilemos, guardando este dia santo”, passam a perguntar-se, um após o outro, “Hoje? que é o dia de hoje?”. De certa maneira, a cena antecipa que este será o dia de São Thomas Becket, o dia de sua morte, de seu martírio.

A seguir, entram os cavaleiros, que tentam convencer Becket a atender aos desejos do rei, levantando a excomunhão aos bispos. Não conseguindo seu intento, os cavaleiros ameaçam o arcebispo de morte. Os sacerdotes tentam esconder o arcebispo, levando-o para a catedral e trancando as portas. No entanto, o arcebispo manda retirar as trancas. Entram os cavaleiros, embriagados, e matam Thomas, enquanto ouve-se o coro. A cena final constitui-se na defesa de cada um dos cavaleiros, tentando conseguir a adesão do coro, que havia presenciado o assassinato do arcebispo, justificando as razões que os levaram a praticar tal ato.

O segundo ato da peça, que segue o interlúdio, não apresenta quase nenhum conflito. O sermão do mártir, que constitui o interlúdio, diz que: “Um martírio nunca é consequência dos desígnios humanos,” o martírio não pode ser “consequência do desejo de alguém que quer tornar-se santo” (:97)

Becket tem somente que esperar pela ação. Quando os cavaleiros entram, o drama momentâneo e o choque de sua entrada se desmancha frente à calma estática de Becket, e o assassinato em si acontece como um tipo de um ritual de morte contra um vítima que não resiste; um ato necessário, sem ser em si significativo.

Seguindo esta aproximação, dever-se-ia encontrar os ritos finais, nas cenas finais, em que os cavaleiros tentam justificar seu ato. Entretanto, há uma pausa. Afastando-se dos ritos litúrgicos, Eliot introduz uma cena surpreendente em que os quatro cavaleiros tentam justificar o seu crime, em estilo prosaico e persuasivo. Os ritos são retomados pela fala final do coro, enquanto ouve-se um *Te deum* ao fundo, imitando o canto final da liturgia. Simboliza a ação de graças pelo martírio de Thomas Becket.

A obra é escrita em versos brancos, que lembram os versículos bíblicos. No interlúdio e na defesa dos cavaleiros, Eliot usa a prosa. Segundo o autor, “toda a grande poesia é de essência dramática e as grandes obras teatrais foram escritas em versos. A tendência do drama em prosa, diz ele, é para acentuar o que é acidental e efêmero: quando pretendemos atingir o que é permanente e universal tendemos a exprimir-nos em versos” (:54). Esta afirmação parece justificar o seu esforço em reintegrar a poesia no teatro e o teatro na poesia.

Outros aspectos a considerar: a peça escolhe um tema cristão, emprega material litúrgico e é um contraste entre a santidade ideal e a realidade da experiência da humanidade normal e não santificada. Em ensaios onde lamenta a separação entre a poesia e o drama, Eliot sugere a criação de uma nova forma que

fosse o casamento entre os dois. Em *Assassinato na Catedral*, une boa poesia e o bom teatro, usando o coro do drama clássico inglês, e o sentimento de destino que tradicionalmente é atribuído a esse coro, ligado às Tentações, cujos ancestrais estão nas moralidades medievais e a chamada câmara de observação aumentada, que deriva do teatro realista do século XIX de Ibsen. Entretanto, a estratégia chave da estrutura descende da forma mais primitiva da tragédia. Pode-se perceber que seu modelo são as primeiras peças de Ésquilo.

Em *Assassinato na Catedral*, o foco de interesse é egocêntrico. O caráter do herói não é analisado, como em *Hamlet*, por exemplo. Na verdade, o caráter do herói é irrelevante. De fato, o que é analisado é o martírio do herói. É analisado não para mostrar como aconteceu por um amor positivo a Deus e ao homem, mas, ao contrário, para mostrar como Becket resistiu à tentação de ser martirizado por uma reação errada: seu orgulho espiritual. Enquanto Becket é o protagonista da peça, talvez o coro seja o herói do drama, mas um herói não convencional – aquele que não participa fisicamente da ação, aquele que é só observador, isolado dessa.

#### MUSEU DE TUDO

Este museu de tudo é museu  
como qualquer outro reunido;  
como museu, tanto pode ser  
caixão de lixo ou arquivo.  
Assim, não chega ao vertebrado  
que deve entranhar qualquer livro:  
é depósito do que aí está,

se fez sem risca ou risco.

João Cabral De Melo Neto,  
Museu de tudo, “O Museu de tudo”

### **A poesia e o teatro de João Cabral & *Auto do frade: poema para vozes***

*Auto do frade: poema para vozes* narra a história da morte de uma personagem historicamente real, o frade carmelita, político, escritor, jornalista, orador e líder revolucionário brasileiro e pernambucano Frei Caneca. Seu nome completo era Joaquim do Amor Divino Rebelo e Caneca. Nasceu em Recife, em julho de 1779 e faleceu na mesma cidade, fuzilado, em 13 de janeiro de 1825, após ser julgado por uma comissão militar devido a sua participação no movimento republicano e separatista conhecido como Confederação do Equador, do qual foi um dos ideólogos mais expressivos. A história o considera um liberal radical que participou na Revolução Pernambucana de 1817, ficando na prisão até 1821. Frei Caneca dirigiu o jornal *Typhis Pernambuco*, onde defendia o federalismo e a consequente autonomia das províncias, com muita liderança. Era contra a centralização monárquica e a tripartição de poderes. Deixou publicado o livro *Obras políticas e literárias*, que reúne sua produção em oratória e produção literária.

Seu fuzilamento causou reações e fez dele um herói pernambucano e uma figura importante na história do Brasil. Tal prestígio se verifica principalmente nas homenagens que lhe prestaram

quase todas as cidades importantes do país ao dedicar-lhe o nome de logradouros. Até hoje todo o ano há festival e procissão nas ruas de Recife e em outros lugares de Pernambuco, em janeiro, em homenagem à sua memória.

Poema do nordeste, o *Auto do frade*, foi publicado em 1984, trinta anos após a publicação do primeiro drama poético de João Cabral, *Morte e vida severina* – dois dramas de homens que ‘não pertencem’: Severino, o retirante; Frei Caneca, o revolucionário. Ambos lutam por liberdade: pessoal, Severino, e social, Frei Caneca. Ambos desenvolvem um caminho de andança e mudança na direção ao que procuram. Semelhante à definição de tradição e composição individual contemporânea e do uso de tradições literárias defendidas por Eliot, Cabral, no *Auto do frade*, tenta também recuperar a herança medieval do teatro ibérico dos autos de fé, juntamente com a recuperação de uma personagem forte, mas solitária, e momento histórico pernambucanos. Entretanto, diferentemente de Eliot com Becket, a história do Frei Caneca segue uma temática redencionista, de paixão e morte, e não de sacrifício e martírio. Segundo Sílvia Paraense, a redenção da personagem “apenas será possível, se for, pelo esforço humano, pelo empenho em construir um mundo justo, um mundo livre para os homens que o habitam” (1998:127). E essa foi a imagem que ficou de Frei Caneca.

João Cabral, no entanto, centrou-se não na vida e no caminho que esse libertário trilhou em busca da construção desse mundo livre. Como Eliot, seu recorte histórico se restringe a compor o momento final dessa vida, seu último ato. Encontra na forma do auto de fé medieval o veículo ideal para



a narração poética, em andamento lento, da procissão da personagem entre a prisão que o abrigara ao ato final do fuzilamento, em clima de préstito fúnebre. Diferentemente da preocupação de Eliot com a expressão dramática de suas peças, Cabral, por meio do subtítulo que deu à obra – *poema em vozes* – e excetuando alguns aspectos formais, tais como o uso de redondilhas, estrofes predominantemente de 16 versos, linguagem tendendo à oralidade e poucas notações dramáticas, indica que sua intenção é de compor um poema dialogado.

*Auto do frade* é composto simetricamente em sete partes determinadas, cada uma, pelo espaço onde ocorrem e por onde passa a procissão da personagem em direção à sua morte, da cela à Praça do Forte, onde vai ocorrer a execução. No ensaio “*Auto do frade: as vozes e a geometria*”, Alfredo Bosi (1988) compara esses ‘quadros’ às estações das antigas procissões dos Passos. Enquanto Eliot utiliza a liturgia da missa, que é a celebração do martírio de Cristo, João Cabral vale-se da Via Sacra, celebrando a paixão e morte de Cristo.

São várias as **vozes** que se ouvem e que acompanham o cortejo e que assumem nitidamente dois lados: de um lado ouvem-se as vozes do povo, a coletividade, que comenta, como num coro, o que está ocorrendo, descreve o clima do drama, traça comentários sobre o comportamento da personagem; de outro, são as vozes do poder – o clero, os homens da justiça e a tropa que acompanha o réu. Cada ato tem uma introdução, quando se ouve a voz do Meirinho que apresenta o que ocorrerá ao fim. Diz ele, como em ladainha, ou como se estivesse expressando cada mistério rezado no

terço: “Vai ser executada a sentença de morte natural na forca, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca.”

Essas vozes vêm entrecortadas com monólogos interiores de Frei Caneca. Em cada um deles ocorre uma quebra no ritmo do poema por meio da mudança silábica. Os monólogos são em heptassílabos assonantes, contrastando com os demais versos de oito sílabas.

Após deixar serenamente a cela, onde dormia tranqüilamente – “fundo como a morte” – e de onde já sai beatificado – “Está dormindo como um santo” –, Frei Caneca é exposto, comentado, exaltado pelo povo, numa procissão-carnaval, mandada encenar pelo poder civil, com o objetivo de tornar-se modelar. Passa, então, pelo ritual católico da execração exemplar, num primeiro momento, quando são substituídas suas vestes de frade carmelita por uma batina branca e simples e, num segundo momento, ocorre a desinvestidura eclesiástica. Este ritual é necessário para que o réu possa ser entregue ao poder militar a fim de que a execução ocorra: não mais será um frei a ser morto e sim um criminoso comum. Interrompendo o ritmo da procissão lenta, há o suspense constante introduzido, por boatos da chegada do indulto do Imperador Pedro I, o que não ocorre, desfazendo qualquer esperança de salvação em vida. Diz Marly de Oliveira no Prefácio da obra: “O fracasso é a vitória e a glória de Frei Caneca.” (idem, 1994: 23).

Mesmo que apareça em outros momentos, é só no final do *Auto* que João Cabral expõe claramente a função ideológica e historicamente modelar de seu poema. No quadro intitulado ‘Da Igreja do Terço ao Forte’ há um paralelo entre a

história pessoal de Frei Caneca e a história política e social de Pernambuco, quando novamente a personagem é elevada. A voz coletiva do povo – a gente nas calçadas – promove o Frei, mesmo vendo-o sem suas vestes religiosas:

- Eis que agora é um réu qualquer e como qualquer vai vestido.
- Deram-lhe a roupa que se dá aos assassinos e bandidos.
- O cortejo vai como vinha, e ele no meio como um bispo.

O suspense aparece novamente nas cenas finais com o debate e a negativa de todos os carrascos na execução da pena. Finalmente, na completa impossibilidade de que se processe o enforcamento, a pena é substituída pelo fuzilamento, que o Meirinho anuncia em ladainha: “-Vai ser executada a sentença de morte natural por espingardamento, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca.”. Ouve-se, na seqüência, a descarga de espingardas. Também no modo de sua morte Frei Caneca é promovido nas vozes da ‘gente do largo’:

- A forca é pena habitual para assassinos e bandidos.
- Assim, para mais humilhá-lo foi condenado a tal suplício.
- Ser fuzilado é a pena digna do militar, mesmo insubmisso.
- Como ninguém quis enforcá-lo na hora final foi promovido.

No último quadro, ‘No pátio do Carmo’, ouvimos as vozes do povo que, após a execução

do Frei, comentam sobre a reação do tanoeiro Caneca, pai do Frei, aos acontecimentos dentro da “casa que virou capela”: sua reza, seus pedidos, sua esperança no indulto do filho. Quando toma conhecimento da execução do Frei, promove um ritual de execração dos santos para quem rezava e os lança ao mar. O ato final repete simétrica e dialeticamente em nível familiar tanto a dessacralização do poder sobrenatural, quanto a longa espera pela salvação ou morte. Ao contrário do que se passa em outros quadros, este desfecho se dá de modo acelerado, mas sem que tenha menos conteúdo dramático, enfatizado por meio do sofrimento do pai.

O final da peça introduz uma cena, intitulada ‘Cinema no pátio’, em prosa que, com uma quebra da seqüência temporal, narra a entrega, ou o abandono, do corpo morto de Frei Caneca na Basílica do Carmo, sendo recebido por um anônimo sacerdote. A prosa introduz uma cena em que se utiliza o recurso cinematográfico da descrição da imagem e das ações para focalizar a solidão e o abandono do final do Frei, aproximando a personagem da ficção com a real. Este final também se aproxima do que também acontece no desfecho de *Assassinato na catedral*, de Eliot, pela mudança ocorrida tanto na aproximação do conteúdo histórico quanto na forma prosaica e argumentativa que assumem.

Em “Poesía y Drama”, Eliot afirma que, quando escreveu *Assassinato na Catedral*, tinha a vantagem para um principiante de abordar um tema geralmente admitido como adequado para o verso, pois

“En forma general, se há considerado que las obras poéticas deben buscar sus temas en la mitología o referirse a algún remoto período histórico, lo suficientemente alejado del presente para que los personajes no necesiten ser reconocidos como seres humanos y tengan, por lo tanto, licencia para hablar en verso” (opus cit., 1952: 35).

Baseado em tal classificação geral, T. S. Eliot, buscava elementos que justificassem a maior facilidade que teve em compor seu primeiro drama e o relativo sucesso que a obra alcançou. João Cabral, por sua vez, seguiu o caminho inverso: primeiro compôs um *Morte e vida severina* com uma temática e personagens historicamente contemporâneos, para, após trinta anos, buscar na tradição histórica de seu estado e de seu país a personagem e a temática com mais condições de preencher as necessidades de construção de um drama poético, segundo Eliot. Entretanto, o objetivo parece ter sido distinto em cada uma das peças.

De maneira mais direta, João Cabral constrói uma obra icônica que cumpre uma função político-pedagógica especial. A obra lírica estaria expressando, em um momento histórico de repressão política, o pensamento da *pólis*. Diferentemente de Eliot, Cabral seculariza o tema, atualizando-o, mostrando o fracasso da Igreja em relação ao homem. O momento histórico brasileiro de redemocratização parece não precisar de um Deus espiritual, mas de referências e modelos históricos e ideológicos.

Eliot, por sua vez, parece, por meio de Becket, querer exemplificar que, apesar de a Igreja

ter fracassado como organização social, não fracassou espiritualmente. O corpo de Cristo e os mártires da Igreja ainda oferecem uma renovação face à “terra arrasada”. Becket representa o papel daquelas pessoas que foram espiritualmente eleitas na sociedade. Para ele, os exemplos dos santos e de sua santidade são importantes para o fortalecimento da comunidade. Esta pode ter sido sua razão para dispensar a Thomas Becket o tratamento que deu, além do resgate de uma figura tradicionalmente importante para a história daquela velha cultura inglesa, em busca de um valor frente à dissolução de todos os valores do pós-guerra.

João Cabral procura definir sua visão filosoficamente secular desde o início do drama, fazendo eco a John Donne na poesia ‘Death Be Not Proud’.

- Dorme. No mais fundo do poço onde se dorme.
- Já era tempo de dormir: a morte inteira.
- Não se dorme na morte. Não é sono.
- Não é sono. E não terá, como agora, quem o acorde.
- Que durma ainda. Não tem hora marcada.

Este é o momento em que João Cabral aproveita-se da tradição; da tradição literária, enquanto Eliot adota para si toda a tradição – histórica e literária. Neste sentido, o material dramático de Eliot leva em conta a tradição da poesia dramática em língua inglesa e as moralidades, das quais Cabral não dispõe. O poeta brasileiro acentua, então, o tom lírico, em detrimento do dramático, por meio do uso dos autos de fé, da estrutura e da linguagem da literatura de cordel, o que aproxima

os dois mundos em que viveu: Gil Vicente e a tradição portuguesa e a literatura popular de sua região. Ambos são, à sua maneira, fiéis a suas raízes.

### Referências Bibliográficas:

BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. In: **Cult – Revista Brasileira de Literatura**. São Paulo, no. 29, 1999. p. 23-29 .

BOSI, Alfredo. O Auto do frade: as vozes e a geometria. In: \_\_\_\_\_. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática. 1988. p. 96-102.

BRADBURY, Malcom & McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

“Considerações do poeta em vigília”. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 1997. p. 18-31.

ELIOT, T. S. **Crime na Catedral ; Quatro Quartetos**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1970.

\_\_\_\_\_. **Poesía y drama**. Buenos Aires: Emecé, 1952.

\_\_\_\_\_. Os poetas metafísicos. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 113-26.

\_\_\_\_\_. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora., 1989, p. 37-48.

KAPLAN, Robert B. **Major Poems and Plays of T. S. Eliot: Notes**. Lincoln: Cliff’s Notes, 1965.

MELO NETO, João Cabral de. Auto do frade: poema em vozes In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 463-513.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

PARAENSE, Sílvia. *Intermezzos líricos no Auto do frade: o homem em situação*. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 33, n. 3, p. 127-42, 1998.