

OS LIMITES DA VISÃO EM ELIOT E CABRAL: APONTAMENTOS INICIAIS SOBRE A QUESTÃO DO VATICÍNIO

André Cechinel

Doutorando em Literatura - UFSC

Resumo: A partir dos videntes Tirésias e Jerônimo de Albuquerque, este ensaio se propõe a abordar brevemente a questão da voz e do incommunicável na poesia de T. S. Eliot e João Cabral de Melo Neto. Em outras palavras, apesar do conteúdo prontamente social presente na obra dos poetas – Eliot é frequentemente lido sob a ótica do pós-guerra, e a poesia de Cabral, por sua vez, é repetidamente associada a uma geografia específica –, este estudo intenta demonstrar que a oralidade ali impressa atende também a certo conteúdo incommunicável, mensagem que não pode transcender o próprio espaço que ocupa. Em suma, a temática social em Eliot e Cabral traz consigo a marca de um indizível, e o percurso dos retirantes (em Recife ou na Londres pós-guerra) permanece sempre por ser feito, mais uma vez.

Palavras-chave: Eliot; Cabral; Vidência.

Abstract: From the image of the clairvoyants Tiresias and Jerônimo de Albuquerque, this essay intends to briefly discuss the question of the voice and the incommunicable in T. S. Eliot and João Cabral de Melo Neto. In other words, despite the social content present in their works – Eliot is frequently read as a post-war poet, and João Cabral's poetry, in its turn, is constantly seen as if referring to a specific geography –, this study wishes to demonstrate that the oral aspects carry with them certain incommunicable substance, some sort of message that cannot transcend the very spot it occupies. To sum up, the social content in Eliot and Cabral also brings with it the mark of something that is not to be entirely known, and the road to be taken (in Recife or in modern London) remains there.

Keywords: Eliot; Cabral; Clairvoyance.

O mundo do ego é, para Eliot, o mundo do decadentismo, do isolamento. Como se sabe, no entendimento do autor, o verdadeiro sentido de individualidade (diferente de ego) só poderia ser alcançado “dentro de um conjunto de lealdades específicas: à família, à cultura local, à igreja, e a uma nação” (FRYE, 1998, p. 49). Ora, Eliot sustenta essa postura repetidamente em seus ensaios críticos, como ocorre, por exemplo, em *A função da crítica*, no qual conclui que “somente o homem que tem tanto a dar a ponto de se esquecer de si próprio em sua obra pode se dispor a colaborar, a trocar idéias, a contribuir” (ELIOT, 1989, p. 50). Em outras palavras, temos aqui o apagamento do sujeito autoral isolado – ou romântico – que se daria em nome de uma força maior, conhecida em Eliot pela noção de tradição literária, ou seja, o acompanhamento de uma tradição passada ultrapassaria o insulamento do autor, ligando-o a um conjunto seqüencial, consistente. No célebre *Tradição e talento individual*, Eliot diz mais uma vez que nenhum poeta pode ser estimado “em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos” (ibid., p. 39). O ego só pode ser suprimido se incorporado a um quadro de autores em “comunhão”, dando continuidade ao trabalho situado em outro momento histórico.

Em sua obra poética, Eliot “esquece de si próprio” continuamente (e aí mais se faz individualidade); exemplo disso é a complexa rede intertextual presente em poemas como *The Waste Land*. Na realidade, o próprio processo de composição desse poema nos revela um desejo de eliminar as forças totalizantes do ego, do autor como puro “talento individual”. Cabe explicar: segundo a edição fac-similar publicada pela primeira vez em 1971, a versão inicial de *The Waste Land* contava com aproximadamente o dobro do número de versos daquela lançada em 1922. O duro corte realizado no poema foi obra, como sabemos, da revisão encaminhada por Ezra Pound, a quem Eliot dedica o poema – “A Ezra Pound, *il miglior fabbro*” (“o melhor artífice”). Outra pessoa que interferiu diretamente nesse processo de revisão foi Vivien Haigh-Wood, então esposa do poeta, que inclusive sugeriu o título final do poema (antes chamado *He Do the Police in Different Voices*, em referência a Dickens). Em suma, se Eliot dedica *The Waste Land* justamente ao poeta que eliminou metade de seus versos, ou ainda, se Eliot aceita a troca de títulos sugerida por sua esposa, isso significa no mínimo que ele não se sente lesado pela interferência do outro em seus livros.

Seja como for, as notas presentes no fim do poema nos transportam a uma rede infindável de clássicos da literatura, que passa por Ovídio, Dante, Baudelaire, entre inúmeros outros. Na realidade, o caráter esclarecedor dessas notas pode ser colocado em perspectiva, isto é, além de atirar-nos em um complexo literário infindável, Eliot parece, em algumas das notas, elucidar uma referência para melhor desviar a atenção do leitor. Conforme afirma F. R. Leavis no ensaio *The significance of the modern Waste Land* (in NORTH, 2001, p. 178), muitas das notas de Eliot são, ao mesmo tempo, “definite and vague”, precisas e vagas. Para exemplificar, o segundo verso de *The Waste Land*, “Lilacs out of the dead land, mixing”, é frequentemente lido como alusão ao poema *When Lilacs Last in the Door-yard Bloom’d*, de Walt Whitman; nas notas, contudo, Eliot não faz menção aos versos do poeta, uma vez que combate insistentemente o “eu” totalizante por ele lido na poesia romântica – citar Whitman seria, a rigor, não somente opor-se a vários dos seus ensaios críticos, mas também intoxicar a pureza do classicismo literário que perseguia.

Outra nota que motiva bastante discussão por parte da crítica é a observação sobre Tirésias, que coloca o vidente tebano na posição de personagem central do poema, aquele que uniria todos os demais. Como comenta George Williamson (1998, p. 142), “‘I Tiresias’ is the only explicit identification of the speaker in the poem, and there is a reason for it”. É possível não concordar com Eliot, como, de fato, diversos críticos o fazem; entretanto, o estudo da aparição de Tirésias como aquele capaz de dizer “Eu” pode elucidar diversas questões em relação não só ao tema da vidência, como também aos próprios limites da visão em Eliot. Como afirma B. C. Southam (1996, p. 172), “many critics regard Eliot’s note to line 218 [‘I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,’] as our most important aid in interpreting the poem. Some go as far as to identify Tiresias’s vision with that of the poet himself”. Para entender o peso que tanto a nota de Eliot quanto os versos sobre Tirésias têm no poema, é necessário, antes de tudo, saber um pouco mais sobre a origem dos poderes divinatórios do tebano. A nota de Eliot nos remete à história de Tirésias narrada no terceiro livro das *Metamorfoses*, de Ovídio (1841, p. 138):

[...] Ao tempo, que no mundo estes sucessos
Vão por lei do destino, e em paz segura
Do bisnascido Baco a infância medra;
Contam, que Jove um dia, ébrio de néctar,

Desapressado dos reais cuidados,
Coa sua June ociosa gracejava,
E assim dissera: ‘A fê, que a mor delícia,
Em transportes de amor, a haveis vós outras,
Que não nós!’ Nega a Deusa; ambos ateimam;
Querem ambos por árbitro a Tirésias,
Num e noutro prazer experimentado:
Fora o caso; que um dia, em verde moita
Duas serpes topando, entrelaçados
Em mútuo gozo os corpos disconformes,
Rijo bordão lhes assentara; e logo
Que espanto! de varão tornado em fêmea,
Por espaço o ficou de outonos sete.
Volve a vê-las no oitavo; e diz: ‘Se é tanto
O efeito de ferir-vos, que transmuda
O sexo, a quem vos fere, a ação renovo.’
Eis as fere, eis reverte ao ser antigo.
Juiz Tirésias na questão jocosa,
Sentenciou por Jove. Além do justo,
E mais, do que a matéria o requeria,
Se diz, tomara Juno o caso a peito,
Dando em pena ao juiz cegueira eterna.
Mas o supremo Padre (obras de Nume,
Nenhum outro as desmancha) em vez dos olhos,
Deu-lhe a ciência, que o porvir descerra;
Indulto honroso, que o seu mal console.

Parafraseando rapidamente, Tirésias adquire a forma feminina após golpear duas serpentes entrelaçadas, ainda em sua juventude; passados sete anos, Tirésias volta a golpear duas serpentes acopladas, repetindo a intervenção inicial e recuperando sua sexualidade anterior. Em discussão sobre quem desfruta de maior prazer no ato sexual, o homem ou a mulher, Júpiter e Juno lembram da dupla experiência de Tirésias e decidem chamá-lo para que dê seu depoimento acerca do tema. Em sua fala, inocentemente, Tirésias conclui que a maior parte do gozo durante o sexo iria para a mulher, parecer esse que deixa Juno muito irritada – não estaria Tirésias colocando o homem como origem eficaz do prazer feminino? Em sua fúria, a deusa decide cegá-lo, para que o poder feminino se demonstre atuante; Júpiter, por sua vez, satisfeito com a contribuição de Tirésias ao debate, decide dar-lhe o poder de prever o futuro, como se para reparar o dano que lhe fora causado. Dessa forma, após o ocorrido, Tirésias não só possuía amplo saber sobre os dois sexos, como também podia antever o futuro, muito embora sua cegueira o impedisse de ver no sentido mais estrito.

Como se pode notar de imediato, as transformações sofridas por Tirésias estão diretamente ligadas a uma determinada sensualidade. Em *Mefistófeles e o Andrógino*, Mircea Eliade (1991, p. 102) atesta que, entre os escritores decadentes, o andrógino relaciona-se não a “uma plenitude devida à fusão dos sexos, mas a uma superabundância de possibilidades eróticas”. Nesse sentido, não devemos estranhar que Tirésias manifeste-se em *The Waste Land* justamente nos versos que falam do ato sexual. Mais especificamente, na terceira seção do poema (já citada anteriormente), *The Fire Sermon*, Tirésias narra a mecanização do encontro sexual entre um “balconista de olhar atrevido” e uma datilógrafa. Nos versos em questão, o vidente surge como um espectador secreto (*Peeping Tom*), *voyeur* capaz de perceber a cena e antever o resto, como nos diz o verso 239. Nas palavras de Kathrin Rosenfield (1996, p. 88), “o que Tirésias vê são exércitos de mortos transformando-se em rebanhos de comerciantes, diretores e agentes financeiros, cuja avidez irrompe em surtos priápicos nos quais a sedução beira o estupro”. Para entendermos melhor, cabe citar integralmente a passagem do encontro sexual visualizado pelo vidente:

At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles and stays.
I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest--
I too awaited the expected guest.
He, the young man carbuncular, arrives,
A small house agent's clerk, with a bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.
The time is now propitious, as he guesses;
The meal is ended, she is bored and tired.
Endeavors to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defense;
His vanity requires no response,

And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronizing kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit . . .

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass:
"Well now that's done, and I'm glad it's over."
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone. (ELIOT, 2004, p. 152; 154)

Nos versos, Tirésias é caracterizado como um “old man with wrinkled female breasts” (“velho com as tetas estriadas”), cego que palpita entre duas vidas (“throbbing between two lives”), referências claras às experiências narradas por Ovídio nas *Metamorfoses*. A princípio, por conhecer perfeitamente os dois sexos, o vidente é capaz de perceber tudo o que acontecerá a partir da disposição das peças femininas no quarto (“Stockings, slippers, camisoles and stays”). A chegada do rapaz é antecipada com naturalidade, e a brutalidade da cena parece bastante óbvia ao calmo olhar de Tirésias – o jovem recebe a indiferença da datilógrafa como uma dádiva, pois assim poderá atacá-la sem que grande resistência lhe seja oferecida; terá, em suma, o que quer, e rapidamente (“And makes a welcome of indifference”). O fim do encontro é sinalizado pelas ações mecânicas da datilógrafa, que, ao por o disco na vitrola, parece não perceber a ausência do amante que se foi (“Hardly aware of her departed lover”). Na realidade, a voz de Tirésias nos fala até mesmo de um pensamento que vagueia difuso na mente da mulher: “bem, já terminou; e muito me alegra sabê-lo” (“Well now that's done, and I'm glad it's over.”). A separação alivia, enfim, o desconforto de toda a cena relatada.

Os versos, adicionados à nota de T. S. Eliot, posicionam Tirésias, de fato, como um personagem diferenciado, aquele que pode desvendar a cena antes que essa realmente ocorra. É necessário, entretanto, propor a seguinte questão: até que ponto Tirésias une os demais personagens, ou melhor, será que a nota “explicativa” de Eliot não contém em si uma espécie de jogo ambíguo? Em outras palavras, pode-se dizer que Tirésias “une os demais” por ser, como os outros, um tipo de indivíduo “furado”, seccionado, que se conserva possivelmente atrelado ao que Eliot chamaria de ego. Ora,

Tirésias é resultado, a rigor, de um influxo historiográfico, isto é, o vidente carrega consigo traços irreconciliáveis, acumulados ao longo de sua vida (que, segundo algumas versões do mito, fora prolongada por sete gerações). Tirésias é homem-mulher, cego que pode ver – assim, une os demais por não ser individualidade, por faltar nele um princípio organizador. Tal como afirma Graham Hough (in BLOOM, 1999, p. 49) no texto *Reflections on a literary revolution*, entender Tirésias como efeito unificador do poema é atribuir peso demais à nota de Eliot, uma vez que, na realidade, Tirésias “[...] is not a single human consciousness, but a mythological catch-all, and a unifying factor of no effect whatever”.

Entenda-se bem a dualidade da nota de T. S. Eliot: Tirésias não poderia deixar de ser o personagem central de *The Waste Land*, que “une” todos os demais, exatamente por proporcionar uma identidade flutuante, formada por um pouco do vazio que compõe cada um dos personagens do poema. Na nota, Eliot (2004, p. 17) observa que “just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias”. Ou seja, o vidente apreende em si o significado dessas figuras através do esvaziamento da sua própria identidade, e o seu “Eu Tirésias” nada mais significa do que um agrupamento de egos autômatos – em uma terra desolada, onde os personagens são simplesmente incapazes de comunicar qualquer coisa, nada mais adequado do que um andrógino “sem raiz” para simbolizar uma infertilidade generalizada. Se, para Eliot, a individualidade (oposta ao ego) se dá sob o abrigo de forças institucionalizadas (cultura local, igreja, nação etc), somente Tirésias e seu constante viajar para representar a dimensão do ego. Nesse sentido, a aparição de Tirésias não comunica nada senão o próprio conteúdo incomunicável de *The Waste Land*. Para defender tal hipótese, basta lembrar algumas das previsões passadas de Tirésias e seus resultados.

Frente as suas intervenções, Tirésias carrega consigo, de modo geral, o pesado fardo de não poder fazer absolutamente nada para alterar aquilo que prevê, fato que se observa a partir de alguns exemplos. 1) No dia do nascimento de Narciso, Tirésias havia anunciado que o pequeno teria uma longa vida, contanto que nunca contemplasse sua própria imagem; a previsão, muito embora precisa, não impediu a morte de Narciso por afogamento, logo após ter visto seu reflexo nas águas de um rio (segundo uma das

versões do mito). Nesse sentido, a fala do vidente traz em seu seio uma impotência perigosa. 2) A conhecida história de Édipo nos conta que, apesar de saber o destino do rei de Tebas, Tirésias hesita em dizê-lo, pois entende perfeitamente a inevitabilidade da jornada que seria enfrentada pelo primeiro. Pressionado, o *clairvoyant* revela tudo o que sabe de antemão, o que não impede Édipo de acabar cego e exilado. Uma vez mais, a previsão de Tirésias mostra-se de todo inútil. 3) Um último caso, enfim, pode ser lido na própria história de Tirésias, pois, ainda que possua o dom da clarividência, acaba descendo aos infernos – seus dons provocam, nessa direção, também o seu penar. No poema de Eliot, com efeito, Tirésias caminha "among the lowest of the dead", "entre os mortos mais sepultos".

A rigor, Tirésias é o segundo dos videntes presentes em *The Waste Land*. A primeira ocorrência do tema da previsão se dá ainda na primeira seção do poema, *The Burial of the Dead*, através da figura de Madame Sosostris. Dessa vez, contudo, Eliot escreve sobre uma sorte de vidência mais descarada, mentirosa, que utiliza a fraqueza alheia como ferramenta de exploração. Apesar de conhecida como "a mulher mais sábia da Europa", Madame Sosostris contrai um "incurável resfriado", demonstrando assim a fragilidade da sapiência que serve de parâmetro para a Londres pós-guerra. Diferentemente de Tirésias e seu deslocamento histórico, Sosostris é resultado de um ambiente desorientado, no qual a carência das pessoas faz com que acreditem nas previsões mais absurdas; se a vidência era antes símbolo do saber acumulado, com Madame Sosostris faz-se apenas fraude, desonestidade. De acordo com Cleanth Brooks (in NORTH, 2001, p. 189), a vidente "[...] is engaged merely in vulgar fortune-telling – is merely one item in a generally vulgar situation". Seja como for, novamente, a tentativa de apreender o futuro continua presa aos limites da visão. Os versos que tratam da falsa clarividência seguem da seguinte maneira:

Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Has a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor.
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card,
Which is blank, is something that he carries on his back,

Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself;
One must be so careful these days. (ELIOT, 2004, p. 140)

João Cabral de Melo Neto, por sua vez, mostra-se igualmente interessado pelo tema da previsão ineficaz, aquela que, embora exata (como no caso do vidente tebano em Eliot), não é capaz de comunicar-se de modo efetivo. Curiosamente, é a imagem de Tirésias em *The Waste Land* que motiva o poeta do Capibaribe a projetar um livro sobre uma sabedoria impotente, tal como confessa em entrevista concedida a João Castello (bem como em outras entrevistas): nas palavras do jornalista, Cabral imagina seu personagem, Jerônimo de Albuquerque, alguém “muito velho, prevendo todas as desgraças de que Pernambuco seria vítima ao longo da história, tonto em sua sabedoria inútil” (CASTELLO, 2006, p. 178). A idéia seria escrever as “memórias prévias”, e não “póstumas”, de Jerônimo de Albuquerque, acentuando o fato de que suas previsões, ainda que corretas, não conseguiriam alterar o destino de Pernambuco. Como sabemos, João Cabral não conseguiu finalizar o projeto, e tudo que temos são seus depoimentos sobre esse que seria um livro por vir; ainda assim, como a questão dos limites da visão nos interessa, vale a rápida aproximação entre Jerônimo de Albuquerque e Tirésias.

A rigor, algumas das semelhanças entre os vaticinadores em questão são evidentes. Segundo a historiografia sobre a colonização brasileira, Jerônimo de Albuquerque, primo de Duarte Coelho (primeiro donatário da capitania de Pernambuco), também era conhecido como “Adão Pernambucano”, apelido oriundo de sua vasta descendência – tinha, segundo consta, aproximadamente 22 filhos. Bem, não é preciso lembrar que Tirésias, como assinalado, está estritamente ligado ao tópico da sexualidade abundante; Jerônimo de Albuquerque, com seu vasto número de filhos, mostra também uma relação íntima com a questão dessas possibilidades sexuais. Além disso, diz a historiografia que o primo de Duarte Coelho havia sido ferido durante batalha travada contra os indígenas, levando uma flechada que resultou na perda da visão de um dos olhos. Outro apelido, aliás, lhe foi dado depois do episódio: “O Torto”. Ora, afóra os paralelos mais explícitos (visão ineficaz etc.), não seria esse “torto” equivalente ao barroquismo que percebemos no corpo de Tirésias? Não seriam a flechada e a subsequente perda da visão similares ao seccionamento físico do tebano?

Em fala a Níobe Abreu Peixoto (2001, p. 141), autora do livro *João Cabral e o poema dramático*, o poeta admite que chegou a ter as falas do livro por vir prontas, mas havia destruído tudo: “era o Jerônimo de Albuquerque no alto de Olinda, olhando para o Recife, que ainda não existia, e prevendo toda a história; tudo o que aconteceria com Pernambuco. Por isso eu chamei de memórias prévias”. A princípio, parece que João Cabral repetiria, em seu futuro livro, a forma de *auto* utilizada em obras como *Morte e vida severina* e *Auto do Frade*, a última sendo justamente o objeto de análise de Níobe em seu texto. Na entrevista concedida à autora, o nome de Jerônimo de Albuquerque vem à tona após questão feita sobre a possibilidade de uma montagem do *Auto do Frade*. Com efeito, o *Auto do Frade*, que tem como subtítulo “poema para vozes”, aproximar-se-ia do futuro livro de João Cabral pela comum utilização da forma do *auto*, que, segundo nos diz Níobe (ibid., p. 76), “anseia por uma comunicação direta com a coletividade”. Nesse sentido, o *auto* sobre Frei Caneca avizinha-se do tríptico do Capibaribe, trazendo consigo, inclusive, a presença do incomunicável, uma vez mais.

Em poucas palavras, o *Auto do Frade* narra a caminhada de Frei Caneca em direção à forca, onde seria inicialmente executado. O longo poema abre com uma conversa entre o “provincial” e o “carcereiro” de Caneca, na qual se atesta que o condenado “dorme como uma criança dorme”, como se não fosse com ele. O sono de Frei Caneca contrasta com sua vida anterior “viva e insone”, carregada de revelações. A alta comunicabilidade passada do frei parece estar em oposição à escuridão que o envolve nos versos iniciais do *auto*: “ – Se já está morto. Se não dorme. / Sua cela é escura como um poço. / – Pintada de negro, de alcatrão: / está cego e surdo como morto” (MELO NETO, 1994, p. 466). Como se pode ver, o silêncio do personagem significa, nos versos citados, a perda dos sentidos, uma queda em seu poder comunicativo – para Níobe, “silêncio da morte, o que não se comunica com a vida”. Na verdade, Frei Caneca não perdeu sua capacidade de ver claramente as coisas; pelo contrário, como diz, “parece que melhor vejo, / que levo lentes na vista; / se antes tudo isso milvi, / as coisas estão mais nítidas” (ibid., p. 492). O que muda, pois, é o fato de que Caneca sabe que sua morte é certa e que falar já não adianta mais. Seu discurso torna-se monólogo interior:

A GENTE NAS CALÇADAS
– Por que é que deixou de falar?
Estávamos todos a ouvi-lo.

- Ao passar estava falando,
vinha conversando consigo.
- Por que caminha mudo
se estava falando a princípio?
- Decerto o forçaram a calar-se.
Até os gestos lhe são proibidos.

Professor de retórica e geometria, Frei Caneca é, curiosamente, quem quase não fala no poema. O *auto* de João Cabral dá voz às pessoas nas calçadas, aos oficiais, àqueles, enfim, que acompanham o frei em sua jornada rumo à morte. As semelhanças entre Cabral e Eliot chamam a atenção novamente: em 1935, Eliot publica a peça *Murder in the Cathedral*, sobre o assassinato do arcebispo Thomas Becket em 1170. Tal como no *Auto do Frade*, a peça do autor de *The Waste Land* coloca o indivíduo religioso em confronto com as autoridades, enfrentamento esse que resulta em morte. Ao falar sobre sua peça, T. S. Eliot (1957, p. 80) a resume da seguinte maneira: "a man comes home, foreseeing that he will be killed, and he is killed". Em conformidade com a posição ocupada por Tirésias e outros videntes, prever a morte não significa necessariamente poder evitá-la. É nesse sentido que a visão se mostra parcial, e o olhar a princípio esclarecedor dos videntes pode permanecer preso a um campo maior de incomunicabilidade.

Em suma, a vidência em T. S. Eliot e João Cabral de Melo Neto, lida a partir de Tirésias e Jerônimo de Albuquerque, nos mostra, ao mesmo tempo, um desejo de transcender o individual e a impossibilidade de fazê-lo. Se o mundo do ego significa o decadentismo moderno, Tirésias mostra-se o personagem central ideal, representativo de todos e demais, mas, simultaneamente, incapaz de tornar sua força comunicável – prevê o futuro, apesar de sobre ele não exercer nenhum poder. O mesmo se dá em João Cabral: o corpo barroco de Jerônimo de Albuquerque denota todas as curvas que resultam de um saber acumulado; esse saber, no entanto, torna-se inútil quando confrontado com a inevitabilidade das jornadas individuais.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Major Poets: T. S. Eliot*. Chelsea: Chelsea House Publishers, 1999.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O Homem sem Alma & Diário de Tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIOT, T. S. *On Poetry and Poets*. London: Faber & Faber, 1957.

_____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *Obra completa*. V. I – Poesia. Trad., intr. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

FRYE, Northrop. *T. S. Eliot*. Trad. Elide-Lela Valarini. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NORTH, Michael (ed.). *The Waste Land: authoritative text, contexts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Antonio Feliciano de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841.

PEIXOTO, Niobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade (poema para vozes)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

ROSENFELD, Kathrin. *Poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

SOUTHAM, B. C. *A guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. 6. ed. London: Harcourt Brace & Company, 1996.

WILLIAMSON, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot: a poem-by-poem analysis*. New York: Syracuse University Press, 1998.