



- LITERATURA

DO DRAMA AO RITUAL: O TEATRO MÍTICO DE T. S. ELIOT EM *SWEENEY AGONISTES*

André Cechinel*

Resumo: A partir da obra ensaística de T. S. Eliot, este artigo se propõe a discutir a peça inacabada *Sweeney agonistes* como ponto de convergência para a literatura ritualística e de gênero instável que o poeta vislumbra em seus textos críticos. Para tanto, o artigo recorre, ainda, ao poema *The waste land*, que antecipa aspectos importantes da concepção dramatúrgica de *Sweeney agonistes*, como a presença de um suposto método mítico e de rituais primitivos performados.

Palavras-chave: Eliot. Teatro. *Sweeney agonistes*.

INTRODUÇÃO

■ Em abril de 1923, ao agradecer a John Quinn – um dos principais patronos dos escritores e artistas anglo-americanos do início do século XX – a compra dos manuscritos de *The waste land*, T. S. Eliot (2009, p. 117) reconhece que naquele momento, graças a tal estímulo, poderia dedicar-se a um trabalho que “[...] há muito tinha em mente, algo mais ambicioso do que qualquer outra coisa que até então publicara”. O projeto em questão, como mais tarde ficamos sabendo, trata-se da peça em dois atos intitulada *Sweeney agonistes: fragments of an aristophanic melodrama* (1926-1927), concebida inicialmente, segundo o depoimento de um dos principais interlocutores de Eliot naquele momento, Arnold Bennett, como “[...] um drama da vida moderna composto em prosa rítmica, com certas passagens acentuadas por meio de batidas de tambor” (ELIOT, 2009, p. 465). Em poucas palavras, a peça que Eliot então imagina constitui, pois, o primeiro momento de sua transição gradativa para o universo do teatro, que se consolida posteriormente com a publicação de obras como *Murder in the Cathedral* (1935) e *The Family Reunion* (1939).

* Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor de Literatura e Teoria Literária do curso de Letras e do Mestrado em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense (Unesc) – Criciúma – SC – Brasil. E-mail: andrecechinel@yahoo.com.br

Apesar, no entanto, do fascínio com que o poeta vislumbra o novo trabalho, a peça *Sweeney agonistes* nunca chegou a ser finalizada, e os motivos para a interrupção da escrita, conforme David E. Chinitz (2003, p. 119) expõe no livro *T. S. Eliot and the cultural divide*, “[...] talvez nunca venham a ser esclarecidos de modo definitivo”. O certo é que, em depoimento posterior, datado de 1936, mesmo passados alguns anos desde o abandono daquele que, em 1922, lhe parecia o seu maior projeto literário, Eliot relembra *Sweeney agonistes* como seu trabalho mais “original”, muito embora admitindo a dificuldade de prever o sucesso da peça caso tivesse sido de fato finalizada (apud SCHUCHARD, 1999, p. 100). Ora, mas em que consiste a originalidade a que Eliot alude em sua fala? O que faz de *Sweeney agonistes* uma publicação singular em meio às demais peças que o poeta escreveu quando de sua incursão no campo do teatro?

Dentre as principais questões teóricas que atravessam a primeira produção ensaística de T. S. Eliot, veiculada principalmente no livro *The sacred wood* (1920) e nos volumes de *The Criterion*, periódico editado pelo próprio poeta, cabe ressaltar o debate empreendido sobre a situação do teatro e da ficção no início do século XX e que, a rigor, nos ajuda a compreender a concepção dramatúrgica de *Sweeney agonistes*. Em primeiro lugar, para Eliot (1967, p. 305), “o realismo que costumamos ver no palco é algo a que não somos mais capazes de responder, pois, para nós, ele já não é mais realista”. Em outras palavras, num momento em que o cinema promove a ilusão do realismo, o teatro deve recorrer a uma convenção que se anuncie como tal, sem se deixar corromper pela obsessão realista que contamina as artes. Em segundo, além de sugerir um novo procedimento artístico para o teatro, Eliot direciona sua crítica também ao desgaste que, para ele, afeta o chamado método narrativo; tal como o poeta declara em texto de 1923, “o romance chegou ao fim com Flaubert e James”, isto é, ao atingir o seu paroxismo com os romancistas em questão, a fórmula ficcional explora suas últimas possibilidades (ELIOT, 1975, p. 177). Assim como já não seria mais possível pensar o teatro moderno da mesma maneira, o esgotamento do romance em sua forma tradicional convocaria o nascimento de uma nova estrutura ficcional, de um outro método, que nos ensaios de Eliot ficará conhecido como um método mítico.

Em linhas gerais, o presente artigo se propõe a discutir como as formulações de Eliot a respeito do teatro e do romance vão culminar numa textualidade mítica – expressa, nesse caso, por *Sweeney agonistes* –, em que diferentes gêneros textuais e literários se cruzam a todo instante. Para tanto, o texto divide-se em duas partes fundamentais. Num primeiro momento, a fim de observar o que Eliot compreende por método mítico, cabe analisar não apenas o clássico ensaio de 1923, intitulado “Ulysses, order and myth”, em que o poeta detalha sua tese acerca do mito como mecanismo de estruturação do romance, mas também a forma como o suposto método aparece, por exemplo, em *The waste land*. Finalmente, num segundo momento, o texto se volta para a peça *Sweeney agonistes* e para o teatro mítico resultante do debate travado em torno do espaço ficcional e dramatúrgico no início do século XX. Se Martin Scofield (1988, p. 111) está correto ao afirmar que a peça em questão “[...] pode ser reivindicada como o melhor fragmento poético de Eliot para o teatro”, vale investigar, dentre outros, como se dá esse diálogo entre poesia e teatro num espaço em que, como veremos, predomina uma textualidade híbrida.

DO MITO COMO MÉTODO

Como dito, em 1923, ao analisar a obra *Ulysses*, de James Joyce, publicada no ano anterior, Eliot (1975, p. 175) atesta que o livro do escritor irlandês constituiu “[...] a expressão mais importante que o tempo presente encontrou; trata-se de um livro ao qual todos somos devedores, e do qual nenhum de nós pode escapar”. Para o poeta, a grandeza do livro de Joyce estaria em seu controle do uso da *Odisseia* de Homero em meio às seções de um romance que poderia ser lido como uma epopeia moderna; nesse sentido, “ao utilizar o mito, manipulando um paralelo contínuo entre a antiguidade e a contemporaneidade, o Sr. Joyce está buscando um método que outros devem buscar depois dele” (ELIOT, 1975, p. 177). Com efeito, Eliot (1975, p. 177) compara o procedimento de Joyce a uma descoberta científica, da qual outros escritores doravante deveriam lançar mão sem correr qualquer risco de uma acusação de plágio: “eles não serão imitadores, assim como o cientista que utiliza as descobertas de um Einstein para alcançar as suas, independentes, não pode ser acusado de imitador”. Do método narrativo passaríamos, portanto, a um método mítico.

Além de identificar o uso de uma suposta operação mitológica em Joyce, sinalizada pelo embate silencioso que *Ulysses* trava com Homero, Eliot (1975, p. 177) explicita quais seriam as próprias bases metodológicas, ou melhor, as referências a que o escritor moderno poderia recorrer para organizar a sua escrita:

[...] É um método para o qual o horóscopo é auspicioso. A psicologia (tal como se apresenta hoje, e independente de nossa reação a ela ser séria ou cômica), a etnologia e The golden bough coincidiram para tornar possível o que era impossível até alguns anos atrás.

Para além do horóscopo, da psicologia e da etnologia – recursos que aparecem diluídos em poemas e peças de Eliot –, sabemos, por meio do testemunho do próprio poeta, que o livro *The golden bough* opera como pano de fundo para os episódios fragmentários que se espalham ao longo das cinco seções de *The waste land*, como se os rituais investigados por Frazer e aludidos no poema pudessem conferir um fio narrativo – ou, nesse caso, mítico – para “a heap of broken images”, “um feixe de imagens quebradas”, como registrado em um dos versos da primeira seção. De todo modo, quando descreve o funcionamento do método mítico em Joyce, é certo que Eliot resgata, também, uma referência cara ao poema de 1922. Em nota explicativa voltada para *The waste land*, o poeta observa não só o papel que a Lenda do Santo Graal desempenha em seus versos, mas também a “profunda influência” que Frazer e *The golden bough* exercem sobre o seu poema e sobre toda uma geração:

Não apenas o título, mas também o plano e o simbolismo incidental do poema, foram-me sugeridos pelo livro da Srta. Jessie L. Weston sobre a Lenda do Santo Graal: From ritual to romance (Cambridge). [...] Devo muito também, em âmbito mais geral, a uma outra obra de antropologia que exerceu profunda influência sobre a nossa geração. Refiro-me aqui a The golden bough, de que utilizei em particular os dois volumes dedicados a Adônis, Attis, Osíris. Qualquer pessoa suficientemente familiarizada com esses trabalhos reconhecerá de imediato no poema certas alusões a ritos ou cerimoniais relativos à fertilidade (ELIOT, 2004, p. 168).

De modo geral, os rituais descritos por Frazer de forma enciclopédica são, é claro, rituais primitivos performados, e isso confere aos versos de Eliot certa tonalidade cênica, fato que vincula *The waste land* à obra teatral que o poeta produziria posteriormente. Dessa forma, não devemos estranhar quando Ruth Nevo (1985, p. 97) assinala que, no poema, “[...] não há protagonista ou antagonista, não há teatro, epopeia ou poesia lírica, embora haja momentos sugestivos de todas essas constelações de gêneros”. A confluência entre o ritualístico e o poético – que trazem consigo o musical, o teatral, o épico etc. – cria um espaço híbrido e de constante desterritorialização, em que os gêneros, tão logo aparecem, já cedem espaço para uma textualidade outra. De resto, a presença do teatral no poema se dá também por meio das alusões diretas que Eliot faz a escritores como Webster, Middleton, Kyd e, principalmente, Shakespeare.

Mas não é somente o ficcional que pode beneficiar-se com a intervenção do mito no literário. Em texto de 1923 chamado “*Dramatis personae*”, ao lamentar a morte da atriz francesa Sarah Bernhardt e o “término de uma época”, Eliot (1967, p. 305) defende que, diante da monotonia interpretativa dos atores do início do século, “[...] em vez de fingir que o gesto do palco é uma cópia da realidade, devemos adotar uma inverdade literal, uma convenção integral, um ritual”. Se o narrativo, por um lado, deve ceder espaço ao mito, os vínculos entre o teatral e o ritualístico, por outro, são ainda mais claros: “pois o palco – não apenas em suas origens remotas, mas sempre – é um ritual, e o fracasso do palco contemporâneo em satisfazer o desejo pelo ritual é um dos motivos que o tornam uma forma artística já não mais viva” (ELIOT, 1967, p. 306). A possibilidade de resgatar o teatro de sua suposta crise estaria, em última instância, na tentativa de rearticular o diálogo entre o cênico e o tempo presente por meio de uma *performance* ritualística.

Dentre os modelos de *performance* em que o ritual permeia o cênico, Eliot (1932, p. 420) repetidas vezes cita o artista do *music-hall*, capaz de engajar o público num trabalho colaborativo “[...] que lhe permite um encontro com a expressão e a dignidade de sua própria vida”. Acerca da popularidade de Marie Lloyd – uma das principais artistas do *music-hall* do final do século XIX e início do século XX –, o poeta declara o seguinte: “Dentre os poucos artistas do *music-hall* cujos nomes são lembrados por aquele grupo que chamamos de classe baixa, Marie Lloyd foi de longe quem mais conquistou a afeição do público” (ELIOT, 1932, p. 420). Ora, mas qual seria a sua singularidade em relação aos demais artistas do período? É nesse instante que Eliot (1932, p. 420) mais uma vez introduz a ideia de teatro como um ritual coletivo, um ato colaborativo “[...] necessário a todas as artes, e mais obviamente à arte dramática”:

[...] o trabalhador que ia ao *music-hall*, via Marie Lloyd e se juntava ao coro estava ele próprio participando do ato; [...] Ele agora irá ao cinema, onde sua mente será embalada por uma música contínua e sem sentido e uma ação demasiado rápida para seu cérebro com ela interaja [...].

A atuação conjunta e ritualística que o *music-hall* possibilita acaba por atualizar o teatro, trazendo-o ao tempo presente num contexto de uso comum.

Teatro, poesia dramática e música popular, agenciados por um pano de fundo em que o mito estabelece o fio condutor: são esses alguns dos elementos que encontramos em *Sweeney agonistes*, peça que, como mencionado, permaneceu inacabada, num gesto que consolida sua incompletude fundamental e seu impulso desterritorializante. Nas palavras de Robin Grove (1994, p. 172),

[...] *Sweeney agonistes* pode ser vista como a peça mais dramática de Eliot: burlesca, macabra e de uma tristeza cortante. A coisa mais interessante é quão completamente ela inclui, em seu breve compasso, a ampla gama de teorias, interesses e talentos do autor.

É interessado no processo de composição de um teatro mítico, oriundo do debate sobre a falência do teatro e da ficção e o nascimento de um novo método, que este texto se volta agora para a leitura de *Sweeney agonistes*.

SOB O EFEITO DO TAMBOR

Antes de ser publicada como *Sweeney agonistes*, a peça de Eliot apresentava um título que de saída acentuava sua proposta de instituir um vínculo com o elemento popular: *Wanna go home, baby?*, ou, em português, *Vamos pra casa, meu bem?*. Afora a alusão a um possível encontro sexual, o título anterior tornava evidente o intuito do poeta de utilizar uma linguagem coloquial cujo efeito é conferir comicidade à peça. Se o nome definitivo suavizou esse conteúdo explicitamente burlesco, cabe assinalar, contudo, que os efeitos intertextuais suscitados pelo título *Sweeney agonistes* não deixam de provocar resultados parecidos. Se levarmos em conta, por exemplo, o subtítulo posteriormente acrescido à peça, *Fragments of an aristophanic melodrama* (*Fragmentos de um drama aristofânico*), percebemos de imediato a presença de um gênero que, segundo Peter Brooks (1995, p. 12) no livro *The melodramatic imagination*, a despeito de certa instabilidade semântica,

[...] apresenta conotações provavelmente similares para todos nós. Elas incluem: a indulgência de forte sentimentalismo; polarização e esquematização moral; estados extremos do ser, de situações e de emoções; vilania aberta, a busca do bem e a recompensa final da virtude; expressão inflada e extravagante; tramas sombrias, suspense e peripécias de tirar o fôlego.

Com efeito, o adjetivo “melodramático”, pensado a partir do campo conceitual exposto por Brooks, descreve com precisão o enredo básico da peça de Eliot. Tal como David Chinitz (2003, p. 108) observa em seu livro, *Sweeney agonistes* “[...] também se assemelha ao melodrama teatral em seu uso de personagens-tipo e de um enredo sensacionalista que, caso a peça tivesse sido finalizada, teria incluído um assassinato”. Apesar de seu esquema fragmentário, que dificulta a exposição linear dos acontecimentos, pode-se dizer que a peça de Eliot transporta para o espaço cênico um mundo semelhante àquele da segunda seção de *The waste land* (Cf. WILLIAMSON, 1957, p. 195). Em outras palavras, as ações em *Sweeney agonistes* concentram-se numa casa de prostituição – agenciada por Miss Dorrance mas, em princípio, mantida financeiramente por um certo Pereira, “quem paga o aluguel” – em que a atmosfera de suspense e superstição ganha intensidade sempre que o telefone toca ou alguém bate à porta. A possibilidade de um desfecho funesto, que confirma o aspecto melodramático da peça, é posta já de início, quando Dóris “corta o baralho para a noite” e cartas ruins começam a aparecer:

*Dusty: Yes I know you've a touch with the cards.
What comes next?*

Doris: What comes next. It's the six.

Dusty: 'A quarrel. An estrangement. Separation of friends'.

Doris: Here's the two of spades.

Dusty: The two of spades!

THAT'S THE COFFIN!!

Doris: THAT'S THE COFFIN?

Oh good heavens what'll I do?

Just before a party too!

Dusty: Well it needn't be yours, it may mean a friend.

Doris: No it's mine. I know it's mine (ELIOT, 2004, p. 235).¹

Tal como ocorre em *The waste land* – em que o baralho de cartas, em meio a uma atmosfera decadentista, parece destituído de qualquer capacidade divinatória, mas revela-se verdadeiro ao longo das demais seções do poema –, em *Sweeney agonistes* as cartas tiradas por Doris ditam a sequência de episódios da peça, o que nos permite concluir que, como dito, tivesse essa sido finalizada, teríamos uma eventual cena de assassinato. Seja como for, a adequação do adjetivo “melodramático” se vê confirmada, por fim, a partir de sua própria etimologia: se a palavra expressa a junção dos termos *melos* (canção) e *drama* (ação), *Sweeney agonistes* é um melodrama por acrescentar à ação o aspecto musical, seja por meio do uso da poesia dramática, seja pelo simples fato de que, em três momentos distintos, os personagens se unem em coro para cantar músicas visivelmente tributárias do *music-hall*. Na peça, a canção de Wauchope e Horsfall, por exemplo, é uma adaptação da letra de “*Under the bamboo tree*”, de Robert Allen “Bob” Cole, ator e compositor estadunidense conhecido por suas peças para o *vaudeville* do início do século XX. Eis como Eliot adapta a música, enfatizando, é claro, seu caráter ritualístico:

SONG BY WAUCHOPE AND HORSFALL
SWARTS AS TAMBO. SNOW AS BONES

Under the bamboo

Bamboo bamboo

Under the bamboo tree

Two live as one

One live as two

Two live as three

Under the bam

Under the boo

Under the bamboo tree.

[...]

Tell me in what part of the wood

Do you want to flirt with me?

Under the breadfruit, banyan, palmleaf

Or under the bamboo tree?

Any old tree will do for me

Any old wood is just as good

Any old isle is just my style

¹ “Dusty: Sim, sei que tens um tato pessoal com as cartas / Qual é a próxima? / Dóris: A próxima... É o seis. / Dusty: ‘Um atrito. Uma desavença. Separação de amigos.’ / Dóris: O dois de espadas. / Dusty: O dois de espadas! / É O CAIXÃO!! / Dóris: O CAIXÃO? / Ó céus, que farei? / E logo na véspera de uma festa! / Dusty: Bem, não é necessariamente o teu. / Pode ser o de uma amiga. / Dóris: Não, é o meu. Estou certa de que é o meu”. As traduções da peça de Eliot, citadas em nota, são de autoria de Ivan Junqueira.

Any fresh egg
Any fresh egg
 And the sound of the coral sea (ELIOT, 2004, p. 245).²

Mas *Sweeney agonistes* não é apenas um melodrama; trata-se, antes, de um melodrama *aristofânico*, nomenclatura que, num gesto característico de Eliot, confunde a temporalidade da peça. Ora, se o melodrama é um gênero moderno, marcado pelos aspectos antes citados, o adjetivo “aristofânico” arrasta a peça novamente para um contexto clássico, num lance retrospectivo que nos faz lembrar o célebre ensaio de 1919 intitulado “Tradition and the individual talent”, segundo o qual “o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença” (ELIOT, 1989, p. 39). De todo modo, para além do impasse temporal resultante do contato entre o melodramático e o aristofânico, sabe-se que Eliot lança mão do último termo também como parte “[...] do seu plano de tomar emprestada a estrutura da comédia clássica exposta pelo antropólogo Francis Cornford, que relaciona a comédia ática aos rituais de fertilização que a originaram” (CHINITZ, 2003, p. 107). Cabe explicar: se *The golden bough* é o texto que responde ao método de Eliot ao longo das seções de *The waste land*, em *Sweeney agonistes* a alusão a Aristófanes opera como fundo mitológico para os dois atos da peça. Para compreender a questão, vale citar as conclusões de Francis Cornford (2010, p. 4) no estudo intitulado *The origin of Attic comedy*:

Esse tipo de enredo canônico [das peças de Aristófanes] preserva a ação estereotipada de um ritual ou teatro popular [folk], mais antiga que a comédia literária e de um padrão que conhecemos muito bem por meio de outras fontes. Defendemos neste trabalho que a comédia ática, tal como a conhecemos por meio de Aristófanes, é construída a partir do pano de fundo de algo que já era um teatro ou peça popular; além disso, argumentamos que por trás dessa peça popular havia uma fase ainda anterior, em que sua ação era dramaticamente apresentada num ritual religioso.

Nesse sentido, o subtítulo da peça, ao indicar a aliança entre o melodrama e a comédia clássica, acaba por revelar a própria natureza conceitual de *Sweeney agonistes*. Mas as ferramentas paratextuais de Eliot, como de costume, vão além do subtítulo e da sugestão de um “melodrama aristofânico”, a ponto de tecer um campo intertextual que nos ajuda a compreender a intervenção do mítico na peça. Logo abaixo do título, *Sweeney agonistes*: fragments of an aristophanic melodrama, lemos as seguintes epígrafes, extraídas respectivamente da peça *As coéforas*, de Êsquilo, e do *Cântico espiritual*, de San Juan de la Cruz: “Orestes: Tu não os vês, mas eu os vejo – eles estão em meu encalço, preciso fugir” e “Porque a alma não pode estar possuída da união divina enquanto não renuncia ao amor das coisas criadas”. Em linhas gerais, ambas as epígrafes acionam o tema do despertar para a vida espiritual e, dessa forma, estabelecem um vínculo evidente com o personagem principal da peça de Eliot, Sweeney. Conforme Carol Smith (1985, p. 92) comenta no ensaio “Sweeney and the jazz age”, “as epígrafes

2 “A CANÇÃO DE WAUCHOPE E HORSFALL / SWARTS COMO TAMBO. SNOW COMO BONES / *Debaixo do bambu / Bambu bambu / Debaixo do bambual / Dois vivem como um / Um vive como dois / Dois vivem como três / Sua vida sempre igual / Debaixo do bam / Debaixo do bu / Debaixo do bambual / [...] Diz-me em que sítio do bosque / Comigo queres flertar: / Debaixo da fruta-pão, da palmeira, da figueira / Ou debaixo do bambual? / Qualquer antigo arbusto me convém / Qualquer antigo bosque me dá gosto e fascina / Qualquer antiga ilha se ajusta ao meu estilo / Qualquer ovo cru / Qualquer ovo cru / E o som do mar de coral”.*

da peça [...] descrevem a purgação dos pecados e os perigos do amor secular para o penitente que busca unidade com o espírito”. Ocupando uma posição conflituosa em relação às suas manifestações anteriores nos poemas de Eliot (cf. “Sweeney erect” e “Sweeney among the nightingales”), Sweeney converte-se agora no penitente em busca de redenção.

Como, no entanto, sugerem as epígrafes e o próprio título da peça, a união divina demanda a renúncia ao amor das coisas criadas, essas aqui representadas, é claro, pela casa de prostituição. A rigor, a parafernália paratextual de Eliot parece deixar claro que o contato com as mulheres pode representar a perdição de Sweeney: além da lição de San Juan de la Cruz, a alusão à peça de Milton, *Samson agonistes*, e à trilogia de Ésquilo, a *Oresteia*, indica o destino daquele que se entrega aos desejos do corpo – no caso de Sansão, a perda de sua força; no caso de Agamêmnon, a morte. De modo paradoxal, em *Sweeney agonistes* o caminho para a união divina passa por um ato sacrificial que abriga em si, ao mesmo tempo, a travessia voluntária pelo caminho do pecado e a possibilidade posterior de redenção. Mais uma vez, nas palavras de Carol Smith (1985, p. 97), “[...] assassinar a pessoa amada representa uma purificação radical do desejo humano e o abandono de uma vida anterior em que nos limitamos a ‘nascer, copular e morrer’”. Com isso passamos a entender a dimensão ritualística da conversão que Sweeney propõe a Dóris no segundo ato da peça:

Sweeney: I'll carry you off

To a cannibal isle.

Doris: You'll be the cannibal!

Sweeney: You'll be the missionary!

You'll be my little seven stone missionary!

I'll gobble you up. I'll be the cannibal.

[...]

Doris: You wouldn't eat me!

Sweeney: Yes I'd eat you!

In a nice little, white little, soft little, tender little,

Juice little, right little, missionary stew.

You see this egg

You see this egg

Well that's life on a crocodile isle.

There's no telephones

There's no gramophones

There's no motor cars (ELIOT, 2004, p. 243).³

Ao transformar Dóris num “ensopadinho missionário”, Sweeney estaria cometendo um crime que, como prova da sua condição de pecador e da agressão ao corpo feminino, constituiria também o início do seu processo de salvação. Eis a fórmula da ascese espiritual segundo Sweeney: “*Any man might do a girl in / Any man has to, needs to, wants to / Once in a lifetime, do a girl in*” (ELIOT, 2004,

3 “Sweeney: Te raptarei / Para uma ilha canibal. / Dóris: Tu serás o canibal! / Sweeney: E serás tu meu pequenino missionário! / Te engolirei, como cabe a um canibal. / [...] Dóris: Não me comerias! / Sweeney: Sim, te comeria / Num belo, bem temperado, macio, imaculado, / Suculento e autêntico ensopadinho missionário. / Vês este ovo / Vês este ovo / Bem, assim é a vida / Numa ilha de crocodilos. / Sem telefones / Sem gramofones / Sem automóveis.”

p. 249)⁴. Com a interrupção da peça, não sabemos ao certo se Sweeney consegue ou não levar a cabo seu desejo de “*do a girl in*”, ou melhor, de desgraçar [assasinar] uma mulher, ato que lhe permitiria iniciar a trajetória do pecador em busca de redenção. Seja como for, a peça é abandonada, antes, com sons que parecem anunciar a ameaça de um crime: “*Hoo ha ha / Hoo ha ha / Hoo / Hoo / Hoo / Knock Knock Knock / Knock Knock Knock / Knock / Knock / Knock*” (ELIOT, 2004, p. 253). Seria o Hoo, em vez de uma palavra verdadeira, “[...] apenas uma alusão ou versão resistente das palavras *hoodoo/voodoo* [vodú]”, conforme Rachel Blau Duplessis (2001, p. 83) sugere no livro *Genders, races, and religious cultures in modern American poetry*? E quanto aos “*Knock Knock Knock*”? Seriam batidas à porta, anunciando a chegada de um visitante indesejado ou simplesmente os sons de uma batida rítmica que assinala o rito sacrificial prestes a iniciar?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No capítulo conclusivo do livro intitulado *The use of poetry and the use of criticism*, ao discutir a relação entre poeta e público, Eliot (1964, p. 146) especula que os escritores, de modo geral, “[...] provavelmente preferem escrever para um grupo tão amplo e diverso quanto possível”. A seguir, reafirmando sua preocupação com o uso social da literatura, o poeta acrescenta que “o mecanismo ideal para a poesia, [...] e o meio mais direto para a expressão de sua ‘utilidade’ social, é o teatro” (ELIOT, 1964, p. 146). Para Eliot, o teatro representa, pois, a possibilidade de restituir a literatura – nesse caso, a poesia – a um uso comum. Contudo, para efetivar esse potencial integrador que o teatro revela, seria necessário afastá-lo da perspectiva realista imposta, dentre outros, pelo cinema. A adoção de uma convenção integral seria um caminho viável para assegurar o vínculo entre artista e público, reativando, enfim, a própria “utilidade social” da poesia:

Todo poeta gostaria de poder acreditar, creio eu, que sua obra possui alguma utilidade social direta. [...] Ele gostaria de ser um tipo de artista popular, capaz de alimentar seus próprios pensamentos por trás de uma máscara trágica ou cômica. Ele gostaria de transmitir os prazeres da poesia, não apenas para um público mais amplo, mas para grupos mais amplos de pessoas coletivamente, e o teatro é o melhor lugar para fazê-lo (ELIOT, 1964, p. 147).

A peça *Sweeney agonistes*, escrita em meio aos debates travados acerca da decadência do teatro, do esgotamento do método ficcional e da necessidade de fortalecer os laços entre poesia e sociedade, funciona como ponto de convergência e experimento formal para as reflexões teóricas de Eliot. Se, por um lado, o elemento popular se faz ali presente a partir das referências ao *music-hall* e ao gênero melodramático, não há como negar, por outro, que a “máscara trágica ou cômica” do poeta pode ser entrevista por meio das ferramentas paratextuais que anunciam a urgência de um método mítico. Assim, como resultado do encontro entre melodrama, *vaudeville*, *music-hall*, Êsquilo, John Milton e Aristófanes – sem mencionar outras formas que aqui não foram discutidas, como a poesia confessional, o menestrel, o jazz e o tabloide – surge um teatro mítico que manifesta a disposição de abrigar em si as mais diferentes textualidades.

4 “Qualquer homem pode desgraçar [assasinar] uma garota / Qualquer homem, ao menos uma vez na vida / Tem sempre que desgraçar [assasinar] uma garota.”

FROM DRAMA TO RITUAL: ELIOT'S MYTHIC THEATER IN SWEENEY AGONISTS

Abstract: *From the reading of Eliot's critical essays, this paper intends to discuss the unfinished play Sweeney agonistes as a work that embodies the ritualistic literature, consisting of an unstable gender, that the poet envisions in his texts. To do so, this paper also resorts to an analysis of The waste land, which anticipates important aspects of Sweeney agonistes' dramaturgical conception, such as the presence of a so-called mythic method and primitive rituals that were performed.*

Keywords: *Eliot. Drama. Sweeney agonistes.*

REFERÊNCIAS

- BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess*. New Haven; London: Yale University Press, 1995.
- CHINITZ, D. E. *T. S. Eliot and the cultural divide*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- CORNFORD, F. M. *The origin of Attic comedy*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- DUPLESSIS, R. B. *Genders, races, and religious cultures in modern American poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- ELIOT, T. S. *Selected essays: 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1932.
- ELIOT, T. S. *The use of poetry and the use of criticism*. Cambridge: Harvard University Press, 1964.
- ELIOT, T. S. *The criterion*. London: Faber and Faber, 1967. v. 1: October 1922 – July 1923.
- ELIOT, T. S. *Selected prose of T. S. Eliot*. Introduction Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- ELIOT, T. S. *Obra completa*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004. v. I: Poesia.
- ELIOT, T. S. *The letters of T. S. Eliot*. Edited by Valerie Eliot and Hugh Haughton. London: Faber and Faber, 2009. v. 2: 1923-1925.
- GROVE, R. Pereira and after: the cure of Eliot's theater. In: MOODY, A. D. (Ed.). *The Cambridge companion to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 158-175.
- NEVO, R. The waste land: ur-text of deconstruction. In: BLOOM, H. (Ed.). *Modern critical views: T. S. Eliot*. New York: Chelsea House Publishers, 1985. p. 95-102.
- SCHUCHARD, R. *Eliot's dark angel: intersections of life and art*. New York: Oxford University Press, 1999.
- SCOFIELD, M. *T. S. Eliot: the poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

SMITH, C. Sweeney and the jazz age. In: ROBY, K. E. (Ed.). *Critical essays on T. S. Eliot: the Sweeney motif*. Boston: G. K. Hall & Co., 1985. p. 87-99.

WILLIAMSON, G. *A Reader's guide to T. S. Eliot: a poem by poem analysis*. New York: The Noonday Press, 1957.

Recebido em agosto de 2013.

Aprovado em novembro de 2013.