

Assassínio na Catedral

T. S. ELIOT



University of Lisbon Centre for English Studies
Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa

Chimaera

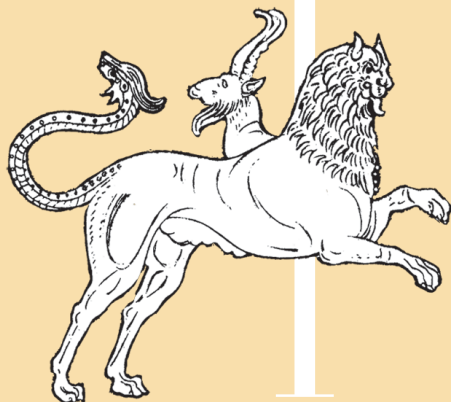
Textos

T. S. Eliot

Assassínio na Catedral

Introdução, tradução e notas

Maria Adelaide Ramos



University of Lisbon Centre for English Studies
Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa

TEXTOS
CHIMAERA



TEXTOS CHIMAERA

DIRECÇÃO

João Almeida Flor

Isabel Fernandes

Teresa Malafaia

VOLUME 7

TÍTULO

ASSASSÍNIO NA CATEDRAL

TRADUÇÃO

Maria Adelaide Ramos

DESIGN, PAGINAÇÃO E ARTE FINAL

Inês Mateus

EDIÇÃO

Centro de Estudos Anglísticos
da Universidade de Lisboa

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

DPI-Cromotipo

TIRAGEM 150 exemplares

ISBN 978-972-8886-19-6

DEPÓSITO LEGAL 351360/12

PUBLICAÇÃO APOIADA PELA

FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

ASSASSÍNIO NA CATEDRAL

T. S. Eliot

Introdução e Tradução

Maria Adelaide Ramos

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa
2011

Índice

Introdução

1. Sobre a peça 11
2. Sobre a tradução 36
3. Sobre as edições em língua inglesa 44

ASSASSÍNIO NA CATEDRAL, de T. S. Eliot

- Personagens 51
- I Parte 53
- Interlúdio 77
- II Parte 81

- Bibliografia Seleccionada 105

INTRODUÇÃO

1. Sobre a peça

Murder in the Cathedral subiu à cena pela primeira vez em 15 de Junho de 1935, na Casa do Capítulo da Catedral de Cantuária. O actor católico Robert Speaight desempenhava o papel do protagonista. É de evidenciar quanto, privilegiando os leitores vindouros com um testemunho em primeira mão, alguns intervenientes nesta experiência teatral inédita se pronunciaram de modo elogioso sobre a peça que constituiu uma estreia para o seu autor, visto tratar-se do primeiro texto dramático integral escrito por T. S. Eliot. Veja-se, por exemplo, Martin Browne, o encenador que fala, em “T. S. Eliot in the Theatre: The Director’s Memories” (1966), de *Murder in the Cathedral* como um marco histórico do teatro do século XX.

A grandiosidade do espaço em que inicialmente a peça foi representada – o mesmo local que testemunhou o assassinato de Becket, gerando atmosferas emocionalmente intensas quer para o elenco quer para o público – não explica, por si só, o êxito de que *Murder in the Cathedral* iria desfrutar. Assim, vem a propósito o destaque de Conrad Aiken, em “A Trip to Canterbury” (1935): “Making every allowance for the extreme impressiveness of the surroundings ... nevertheless, one hadn’t listened five minutes before one felt that one was witnessing a play which had the quality of greatness” (90). [“Mesmo levando em conta a extraordinária magnificência do espaço ... bastava escutar durante cinco minutos para sentir que se assistia a uma peça com o atributo da grandeza”.]

Realmente, no Inverno de 1934, antes de iniciar a escrita da peça, Eliot fizera questão de se deixar envolver pela imponência arquitectónica e pela intensidade trágica do lugar que presenciara os acontecimentos, regressando à Catedral e cercanias, como Caroline Behr regista em *T. S. Eliot: A Chronology*

of his Life and Works (1983, 46). Aliás, em *The Making of T. S. Eliot's Plays* (1969), é ainda Martin E. Browne que refere a emoção de Eliot, devida à coincidência de a representação da morte de Thomas Becket – por cujo martírio o poeta se interessara desde os tempos de estudante em Harvard – se verificar quase exactamente no local em que, de facto, sucedera.

A encenação de Browne, por sua vez, atingiu uma elevação depurada que fez sobressair as características do recinto, onde o Coro e os actores se integraram confundindo-se quer com o edifício quer com o público. Aiken decreve esses momentos de perfeição cénica no texto já citado: “The stage was of the simplest, the actors approaching it from the centre aisle of the hall, through the audience; the chorus, when not speaking, sitting at the right and left in the niches between little columns, as if merely a part of the design” (91). [O palco era simplicíssimo, os actores dele se aproximavam vindos da nave central do edifício, por entre os espectadores; o coro, quando não intervinha, sentava-se à direita e à esquerda nos nichos entre pequenas colunas, como se fosse unicamente parte do traçado”.]

Para a grandeza da peça muito contribuíram, porém, as convicções eliotianas sobre o modo de explorar as potencialidades do verso no texto dramático destinado à representação. Em “The Need for Poetic Drama” (1936), Eliot torna claro que o futuro do teatro não passa pela competição com o cinema (caracterizado, nessa altura e segundo o poeta, por pretender constituir uma cópia fiel do real), pois tem um caminho próprio a percorrer:

The theatre, in the effort to get greater and greater realism ... and thereby attempting to do what the cinema can do better, has tended to depart so far from poetry as to depart from prose too; and to give us people on the stage who are so extremely lifelike that they do not even talk prose, but merely make human noises. So we want to take the opposite direction, and not let the audience forget that what they are hearing is verse. (54-55)

[O teatro, no esforço de alcançar um cada vez maior realismo ... e, desse modo, tentar fazer o que o cinema pode fazer melhor, tendeu a afastar-se tanto da poesia como da prosa; e a dar-nos pessoas em palco tão extraordinariamente idênticas às da vida real que nem sequer conversam em prosa, mas apenas emitem ruídos humanos. Portanto, queremos seguir na direcção oposta e não deixar os espectadores esquecerem que aquilo que ouvem está em verso.]

Deste modo, é prioritário suplantar o texto dramático escrito em prosa, como Eliot defende em “Poetry and Drama” (1951, 81). A fidelidade ao real e o apego à temporalidade, apanágios do drama em prosa, revelam-se impositivos da apreensão da essência, da expressão de emoções fundamentais para todo o ser humano, que só o drama poético faculta. Já em 1928 Eliot intui, ao escrever “A Dialogue on Dramatic Poetry”, manifestando essa opinião através da figura designada pela letra A:

And are we not merely deceiving ourselves when we aim at greater and greater realism? Are we not contenting ourselves with appearances, instead of insisting upon fundamentals? ... I say that prose drama is merely a slight by-product of verse drama. The human soul, in intense emotion, strives to express itself in verse ... The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasize the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse. (46)

[E não estamos apenas a enganar-nos a nós próprios quando visamos um realismo cada vez maior? Não estamos a contentar-nos com aparências, em vez de insistir no que é fundamental? ... Afirmo que o drama em prosa é apenas um insignificante derivado do drama em verso ... A alma humana, em intensa emoção, luta por se expressar em verso ... A tendência do drama em prosa é, de qualquer maneira, sublinhar o efêmero e o superficial; se queremos atingir o permanente e o universal, tendemos a expressar-nos em verso.]

As virtualidades que Eliot descobre no drama poético exigem considerar a utilização do verso mais adequada ao texto dramático, porquanto este é interpretado por actores perante um auditório e, por isso, requer outro modo de comunicar. Eliot dá conta destas dificuldades de novo em “Poetry and Drama”:

... in the theatre, the problem of communication presents itself immediately. You are deliberately writing verse for other voices, not for your own ... You are aiming to write lines which will have an immediate effect upon an unknown and unprepared audience, to be interpreted to that audience by unknown actors rehearsed by an unknown producer. (79)

[... no teatro, o problema da comunicação apresenta-se imediatamente. Escreve-se verso deliberadamente para outras vozes, não para a própria voz.... Visa-se escrever versos que terão um efeito imediato sobre um auditório desconhecido e sem preparação, para

serem interpretados diante desse auditório por actores desconhecidos, ensaiados por um encenador desconhecido.]

O poeta compreende e aceita as alterações que os intérpretes exijam ao texto, como demonstra numa entrevista publicada em *The Paris Review* (1959), ao ser interrogado em relação à hipotética vigilância exercida sobre o modo de os actores dizerem falas escritas em verso: “I leave that primarily to the producer. The important thing is to have a producer who has the feeling of verse and who can guide them in just how emphatic to make the verse ...” (63). [“Deixo isso basicamente ao encenador. O importante é trabalhar com um encenador que tenha sensibilidade ao verso e seja capaz de os guiar quanto à ênfase a dar ao verso ...”.]

O entendimento e a aceitação da especificidade de cada membro da equipa, cuja árdua tarefa é contribuir para a encenação de uma peça, vêem-se recompensados quando *Murder in the Cathedral* é transposta para a tela. Eliot conhece a dimensão visual do cinema, o domínio que sobre ela tem o realizador, temendo consequentes interferências perturbadoras das sonoridades do drama poético. Diz no Prefácio a *The Film of Murder in the Cathedral* (1952):

In looking at a film we are always under the *direction of the eye* ... The fact that the audience’s vision is directed by the producer of the film has special consequences for a verse play. It is important, first, that what you see should never distract your attention from what you hear. (10)

[Ao ver um filme, estamos continuamente sob a *direcção do olhar* ... O facto de a visão dos espectadores ser dirigida pelo realizador do filme tem especiais consequências para uma peça em verso. Primeiro, é importante que aquilo que se vê não afaste a atenção daquilo que se ouve.]

Omitindo, porém, efeitos visuais magníficos, mas impeditivos da atenção devida ao texto (como Eliot sublinha de novo no Prefácio), George Hoellering, o realizador, igualmente num Prefácio de sua autoria ao mesmo volume e edição, revela ter consciência da grandeza literária da peça e da sua importância no contexto do drama em verso escrito na década de trinta do século XX:

... I considered *Murder in the Cathedral* one of the most successful and important dramatic poems of our time. My task was to transfer it to the screen with all its literary qualities intact, and with the minimum changes necessary to allow these qualities to emerge successfully on the screen. (11)

[... considere *Murder in the Cathedral* um dos poemas dramáticos mais bem conseguidos e mais importantes do nosso tempo. A minha tarefa foi transpô-lo para a tela com todas as suas qualidades literárias intactas e com um mínimo de alterações, necessárias para permitir que tais qualidades emergissem na tela de modo conseguido.]

Para Eliot, Hoellering é, conseqüentemente, o realizador por excelência – “... a producer who understands poetry ... competent to deal with such a play” (Preface, 10) [“... um encenador que entende a poesia ... competente para lidar com tal peça”] – e comunga do seu ideal de perfeição no que concerne ao drama poético, que entrecruza a acção dramática e a ordem musical, como Eliot regista em “Poetry and Drama” (87). De facto, justificando a confiança nele depositada pelo dramaturgo, o realizador declara só o drama poético (nomeadamente, *Murder in the Cathedral*) exhibir essa dupla virtualidade: “... dialogue which also partakes of some of the qualities of music” (Preface, 12) [“... diálogo que também partilha de algumas das qualidades da música”].

Tem fundamento a admiração de Eliot por Hoellering dado que, segundo Conrad Aiken e mais uma vez em “A Trip to Canterbury”, a forma como Eliot explora o verso em *Murder in the Cathedral*, obtendo sonoridades graves de grande amplitude, se adequa à acústica das igrejas, em que as falas das personagens devem ser ditas pausadamente e com clareza, de modo a serem entendidas pelo público. Aiken poderá, com razão, louvar a extrema beleza das intervenções do Coro, que torna os cânticos dispensáveis e até inconvenientes, visto perturbarem a suprema harmonia da palavra: “And the speaking of the choruses was so beautiful that one actually resented at moments the singing which served as a counterpoint for it ... for once, the spoken word was all one wanted” (“A Trip to Canterbury”, 91) [“E as falas dos coros eram tão belas que, de facto, em certos momentos achavam-se irritantes os cânticos que lhes serviam de contraponto ... excepcionalmente, a palavra falada era tudo o que se desejava”].

Por outro lado, o poeta descobre, em “Poetry and Drama”, uma só justificação relevante para a “poesia dramática”: “... that is, it does not interrupt but intensifies the dramatic situation” (83) [“... isto é, não interrompe, mas intensifica a situação dramática”]. Eliot resolve, portanto, adoptar a norma que fixará em “The Need for Poetic Drama” (1936), em termos muito apropriados à dimensão religiosa e à economia estrutural e estilística da peça agora traduzida: “I laid down to myself the ascetic rule to avoid poetry which could not stand the test of strict dramatic utility” (85). [“Estabeleci para mim

próprio a regra ascética de evitar poesia que não fosse capaz de resistir à prova de estrita utilidade dramática”.]

Dramaturgo ainda inexperiente, Eliot conta mais tarde, de novo em “Poetry and Drama”, como as circunstâncias em que redigiu a peça lhe foram, contudo, vantajosas, dada a temática, o acontecimento que se destinava a integrar e a consequente natureza do público:

When I wrote *Murder in the Cathedral* I had the advantage for a beginner, of an occasion which called for a subject generally admitted to be suitable for verse ... Furthermore, my play was to be produced for a rather special kind of audience – an audience of those serious people who go to ‘festivals’ and expect to have to put up with poetry ... and finally it was a religious play, and people who go deliberately to a religious play at a religious festival expect to be patiently bored and to satisfy themselves with the feeling that they have done something meritorious. So the path was made easy. (79)

[Quando escrevi *Murder in the Cathedral* tive a vantagem, para um principiante, de uma ocasião que pedia um tema geralmente reconhecido como apropriado ao verso ... Além disso, a minha peça ia ser encenada para uma espécie de auditório bastante especial – um auditório daquelas pessoas sérias que vão a ‘festivais’ e esperam ter de suportar poesia ... e, finalmente, era uma peça religiosa e pessoas que vão propositadamente a uma peça religiosa, durante um festival religioso, esperam aborrecer-se pacientemente e satisfazer-se com o sentimento de que fizeram uma coisa meritória. Portanto, o caminho foi facilitado”.]

Deve acrescentar-se que Eliot concordou em fazer alguns cortes, logo de início julgados indispensáveis pelo encenador. O poeta também descobria vantagens nas exigências dos actores, consciente da dimensão colectiva e dos condicionalismos cénicos que deviam presidir à escrita dramática. Por isso, referindo-se aos ensaios das suas peças, Eliot assevera (*Affectionately T. S. Eliot*, 1968):

‘I come to them prepared to question lines – write some and cut others. The actors are very helpful. They say to the director, “This line is impossible to say”, or “I don’t know what this means”, and practically all the time they are right, and I rewrite the lines to suit them. Playwriting is not something you can complete in a study; it is a communal enterprise. After all, a play belongs to the performing arts. It is not something to be read; it is meant to be seen on the stage’. (30)

[‘Junto-me a eles preparado para pôr versos em causa – escrever alguns e cortar outros. Os actores dão uma grande ajuda. Dizem ao director de cena, “É impossível dizer este verso” ou “ Não sei o que isto significa” e, praticamente, têm sempre razão e volto a escrever os versos para os satisfazer. Escrever peças não é uma coisa que se possa concluir num escritório; é um empreendimento colectivo. Afinal de contas, uma peça faz parte das artes da representação. Não é uma coisa para ser lida; destina-se a ser vista no palco’.]

Ao contrário do que sucederia na posterior adaptação ao cinema para a qual Eliot, sob orientação do realizador, teve necessidade de redigir cenas complementares que, no início do guião, explicassem o contexto em que se desenrolariam os eventos, tornando o filme inteligível (como o dramaturgo conta no Prefácio a *The Film of Murder in the Cathedral*), o encurtamento da peça foi decisivo para a intensidade dramática e seus efeitos sobre o auditório: “The additional scenes, to explain the background of events, are essential for any audience [of the film]... On the other hand, I hope that no amateur stage producer will ever be so ill-advised as to add these scenes to his production” (9). [“As cenas suplementares, destinadas a explicarem o contexto dos acontecimentos, são essenciais para *qualquer* auditório [do filme] ... Por outro lado, espero que nenhum encenador dileitante seja tão mal-avisado que acrescente estas cenas à sua produção”.]

Lembre-se, a título de curiosidade, que os passos retirados do texto original (sempre em obediência às indicações do encenador) estiveram na génese de “Burnt Norton”, o primeiro de *Four Quartets*, o mais longo e importante poema da chamada “última fase” eliotiana como Denis Donoghue, entre outros críticos, regista em *Words Alone: The Poet T. S. Eliot* (2000). Mas o próprio poeta já narrara este episódio ao ser entrevistado por John Lehman para *The New York Times Book Review* (1953):

There are lines and fragments that were discarded in the course of the production of *Murder in the Cathedral*. ‘Can’t get them over on the stage,’ said the producer, and I humbly bowed to his judgment. However, these fragments stayed in my mind, and gradually I saw a poem shaping itself round them: in the end it came out as ‘Burnt Norton’. (23)

[Há versos e fragmentos que foram postos de lado durante a encenação de *Murder in the Cathedral*. ‘Não consigo pô-los em palco,’ disse o encenador, e humildemente me curvei ao seu julgamento. Estes

fragmentos, contudo, permaneceram-me no pensamento e, gradualmente, vi um poema adquirir forma em torno deles: por fim, surgiu como ‘Burnt Norton’].

Portanto, tudo se conjugou para que a peça, transmitida pela rádio em Janeiro de 1936 – como Peter Dickinson informa em “Connections between T. S. Eliot and Major Composers: Igor Stravinsky and Benjamin Britten” (2001) – e pela estação televisiva BBC em Dezembro do mesmo ano (como Behr regista, na obra para que se tem vindo a remeter), se tornasse um êxito nos palcos de Londres. Foi Ashley Dukes, proprietário do Mercury Theatre, que lhe deu a primeira oportunidade na capital britânica e Eliot reconhece essa dívida, ao escrever no obituário daquele em *The Times*, a 7 de Maio de 1959: “Owing to his enterprise a play designed for a special occasion and for a very brief run came to the notice of the general public” (Behr, 80). [“Devido à sua iniciativa uma peça, destinada a uma ocasião especial e a uma temporada muito breve, chamou a atenção do grande público”.] Lembre-se que, como Helen Gardner faz notar em “The Comedies of T. S. Eliot” (1966) – e por causa de todas as inovações introduzidas em *Murder in the Cathedral* – o poeta é, literalmente, um impulsor do “teatro experimental” dos anos trinta, experimentalismo que Ashley Dukes também promove não só em relação ao drama, mas também no que concerne ao *ballet*.

Em Londres, a primeira representação teve lugar em 1 de Novembro de 1935. *The Times*, em edição desse mesmo dia, define a peça encomiasticamente: “The one great play by a contemporary dramatist now to be seen in England” (Behr, 48). [“A única grande peça de um dramaturgo contemporâneo a ser vista em Inglaterra neste momento”.] *Murder in the Cathedral* conheceu, posteriormente, sucesso no Duchess Theatre do West End e no Old Vic, teatro famoso por levar à cena tantas peças de Shakespeare. Sabe-se que, em 1937, o próprio rei George VI e a Rainha assistiram a uma representação – lembra Robert Sencourt em *T. S. Eliot: A Memoir* (1971) – e um ano mais tarde, em 1938, de novo pela mão de Martin E. Browne e de Ashley Dukes, a peça seria apresentada nos Estados Unidos (Boston e Nova Iorque), onde a reacção da crítica foi bastante favorável.

No Verão de 1947, The Gateway Theatre, da capital escocesa, convidou Browne a encenar a peça para o primeiro Festival de Edimburgo. A obra acabaria por ser adaptada ao cinema e o filme apresentado no Festival de Veneza de 1951.

Murder in the Cathedral daria também origem a uma ópera, *Assassinio nella Catedral*, cuja partitura se deveu a Ildebrando Pizzetti, tendo sido representada no Vaticano em 1959, na presença do Papa João XXIII. Por fim, Robert Speaight – intérprete do protagonista na primeira representação da peça – fala, em “With Becket in *Murder in the Cathedral*” (1966), dos êxitos alcançados no Canadá e na Austrália, onde também representou o papel de Becket, no International Festival of Arts de Adelaide (1960) e em Sydney.

Podemos, conseqüentemente, dizer-se que, com os atributos de que dotou o drama poético, Eliot atingiu o seu objectivo em relação ao drama em termos gerais, afirmado em “The Possibility of a Poetic Drama” (1920): “... to take a form of entertainment, and subject it to the process which would leave it a form of art” (70). [“... pegar numa forma de diversão e sujeitá-la ao processo que a tornaria uma forma de arte”.] É um intuito que reformula em “Five Points on Dramatic Writing” (1938), excerto de uma carta a Ezra Pound onde parodia com humor os princípios imagistas e, simultaneamente, refere o esforço do dramaturgo para prender a atenção de públicos menos instruídos e requintados, na ânsia de que adiram ao drama poético. Eliot exprime-se num registo talvez surpreendente para leitores menos familiarizados com as múltiplas facetas da sua personalidade humana e literária, que se reflectem, por vezes, numa certa heterogeneidade estilística:

But if you can keep the bloody audience’s attention engaged, then you can perform any monkey tricks you like when they ain’t looking, and it’s what you do behind the audience’s back so to speak that makes your play IMMORTAL for a while. (10)

[Mas quando se consegue prender a atenção do maldito público, então podem representar-se quaisquer macaquices que se desejem quando ele não está a olhar e é o que se faz nas costas do público, por assim dizer, que torna a peça IMORTAL durante algum tempo.]

É uma aparente incongruência, que se aceitará naturalmente ao recordar o apreço de Eliot pela tradição do teatro de variedades, cuja influência – nota Robert Crawford, por exemplo, em *The Savage and the City in the Work of T. S. Eliot* (1987) – se descobre no “coro” dos cavaleiros de *Murder in the Cathedral* (II Parte, 274), ao convocarem a presença de Daniel, a figura bíblica. Entre outros críticos, também Muriel C. Bradbrook já destacara, em “Eliot as Dramatist” (1965), o interesse do poeta/dramaturgo por este tipo de teatro: “... Although he had made his reputation as a poet for the few, Eliot’s first

notion for the theatre was to revive “music hall” (31). [“...Embora tenha feito a sua reputação como um poeta de minorias, a primeira ideia de Eliot para aplicar ao teatro foi ressuscitar o ‘teatro de variedades’.”] O próprio Eliot justifica esta preferência, que vê como uma espécie de estratégia para atrair o público para o teatro. É em “Mary Lloyd” (1923), um breve ensaio elogioso da arte consumada desta diva do teatro de variedades inglês, que explica a necessidade de público e intérprete se unirem para que a arte dramática sobreviva: “... that collaboration of the audience with the artist which is necessary in all art and most obviously in dramatic art” (458). [“... essa colaboração do público com o artista, que é necessária em toda a arte e muito obviamente na arte dramática”.]

Todavia, T. S. Eliot não planeou a escrita da peça agora traduzida. *Murder in the Cathedral* teve origem num convite inesperado, feito pelo Bispo de Chichester, Dr. George Bell, cujo interesse pelo poeta despertara ao assistir a uma representação de *The Rock*, o *pageant* que Eliot escrevera em 1934.

O Bispo, que se empenhava em aproximar a Igreja da actividade artística, organizara um Festival das Artes e nomeara Martin E. Browne “Director do Drama Religioso na Diocese de Chichester”, como o encenador informa de novo em “T. S. Eliot in the Theatre: The Director’s Memories”. *Murder in the Cathedral* seria a primeira de uma sequência de peças originais a constituir o centro de interesse do Festival de Cantuária e Eliot agradeceria mais tarde, num *postscriptum* ao obituário do Dr. Bell, o seu lançamento como dramaturgo, resultante da oportunidade concedida a este seu primeiro texto dramático integral: “To Dr. Bell’s initiative ... I owe my admission to the theatre” (Behr, 79). [“À iniciativa do Dr. Bell ... devo a minha entrada para o teatro”.]

Alguns críticos descrevem a estrutura da peça fazendo avultar a sua linearidade geométrica, para o que contribui a circunstância de as figuras que rodeiam o Arcebispo, Sacerdotes, Tentadores e Cavaleiros, serem designadas por números. De facto, os Cavaleiros só adquirem nome e identidade histórica após cometerem o crime.

Também a simplicidade depurada da acção é elogiada pela crítica. A consciência eliotiana evidencia modelarmente esses atributos – decerto atraentes quer para o público contemporâneo do poeta quer para o deste início do século XXI: “A man comes home, foreseeing that he will be killed, and he is killed” (“Poetry and Drama”, 80). [“Um homem regressa à pátria prevendo que

será morto e é morto”.] Igualmente em “The Possibility of a Poetic Drama” Eliot advogara tal essencialidade, que empresta aos textos uma grandeza, uma qualidade universal: “The essential is to get upon the stage this precise statement of life which is at the same time a point of view, a world – a world which the author’s mind has subjected to a complete process of simplification” (68). [“O essencial é pôr em palco esta rigorosa afirmação de vida que é, ao mesmo tempo, um ponto de vista, um mundo – um mundo que a mente do autor submeteu a um completo processo de simplificação”.] E posteriormente, ao comparar duas formas dramáticas (o teatro e o cinema) no seu Prefácio a *The Film of Murder in the Cathedral*, Eliot explica: “In the play, there is not room, besides Thomas Becket, for another dominating character” (9). [“Na peça, não há espaço para outra personagem dominante, além de Thomas Becket”.]

À dimensão histórica, também realçada pela análise crítica, o poeta sobre-põe, contudo, o martírio como tema central, objectivo que torna evidente em “Poetry and Drama”: “I did not want to write a chronicle of twelfth-century politics ... I wanted to concentrate on death and martyrdom” (80-81). [“Não queria escrever uma crónica de política do século doze ... queria concentrar-me na morte e no martírio”.] Aliás, outros mártires são evocados ao longo da peça, como Santo Estevão, o primeiro mártir (fala do Primeiro sacerdote, II Parte, 264) e Elphege, que Becket define como “our martyr of Canterbury, the blessed Archbishop Elphege” (Interlude, 261). Tornando-se Arcebispo de Cantuária em 1005 e, portanto, antecessor de Becket como dignitário da Igreja Católica medieval em Inglaterra, Elphege acabou por morrer às mãos dos invasores dinamarqueses sendo, a partir de então, venerado como mártir.

Para se entender o modo como Eliot usa os factos históricos para destacar o evento fulcral, o martírio, é adequada uma breve resenha biográfica de Thomas Becket, que torne óbvias as razões históricas da sua morte. Conhecido pelos contemporâneos como “o Thomas de Londres” – designação que, na peça, aflora na expressão “o Becket de Londres” (fala do Primeiro Tentador, I Parte, 246) –, Thomas Becket nasceu na capital inglesa (c. 1118) de pais modestos, emigrados de França. Mas o seu progenitor singrou nos negócios e pôde dar-lhe uma boa educação pelo que o Arcebispo de Cantuária, Theobald, viria a reparar nele e dar-lhe-ia lugar entre os servidores de sua casa.

Becket tornou-se, a seu tempo, arcebispo de Cantuária e, por recomendação do Arcebispo, seria depois elevado à dignidade de Chanceler do Rei

Henrique II de Inglaterra que, apreciando-o como amigo e conselheiro, lhe assegurou a eleição, em 1162, para a Sé de Cantuária, vaga por morte de Theobald.

Foi com relutância que Thomas aceitou o importante cargo, prevendo um antagonismo inevitável entre as suas obrigações para com a Igreja, a quem deveria serviço e lealdade, e os interesses do Rei. De facto, as relações entre ambos deterioraram-se, devido a questões de impostos e a divergências relativamente às esferas de acção da lei canónica e da lei do estado (Constituições de Clarendon). A situação tornou-se de tal forma insustentável que, em 1164, Thomas ausentou-se para França, onde esteve exilado.

Além disso, a circunstância de Henrique II ordenar ao Arcebispo de York que presidisse à coroação de seu filho e herdeiro legítimo (sobrepondo-se a uma prerrogativa do Arcebispo de Cantuária) agudizou o conflito. Na sequência desta atitude – e apesar da reconciliação promovida entre o monarca e o primaz de Inglaterra –, Becket acabaria por suspender os bispos que haviam participado na coroação do jovem rei. A notícia de tal decisão precederia o seu regresso a Inglaterra, fazendo com que Henrique II, irado, pronunciasse palavras irreflectidas, que levariam quatro cavaleiros de sua casa a partir precipitadamente para Cantuária. No quarto dia após o Natal de 1170 – momento em que Thomas Becket excomungara publicamente os seus inimigos –, os cavaleiros assassinavam-no na Catedral, ao fim da tarde.

Como se pode verificar, os acontecimentos e as personagens historicamente decisivos para o desenlace têm lugar de relevo em *Murder in the Cathedral*. O crítico James Laughlin, em “Mr. Eliot on Holy Ground” (1935), evidencia o conflito central entre a Igreja e o Estado subjacente à trama da peça e o modo como os discursos finais dos Cavaleiros representam uma análise das circunstâncias históricas que levaram ao assassinato do Arcebispo, por este não aceitar compromisso entre os dois poderes. Muito mais tarde, John Xiros Cooper reformulará tal perspectiva em *T. S. Eliot and the Ideology of Four Quartets* (1995) destacando, porém, a força regeneradora do martírio e das suas implicações, como princípio basilar de uma política cristã, para a sobrevivência do poder. O *agon* decisivo elege a Catedral como cenário:

... the Cathedral represents one of the principal social sites of power. It is an interior space where ... ideological struggles between various factions or levels of the power elite, and here, specifically, between those who exercise political power and the mandarin's spiritual

authority, are played out. The play argues that a power elite cannot long survive if it does not have contact with people like Becket, even if they must occasionally be martyred in order to rejuvenate the power structure. This is the essential message of a Christian politics. (78)

[... a Catedral representa uma das primeiras instâncias sociais do poder. É um espaço interior onde ... se dramatizam lutas ideológicas entre várias facções ou estratos da elite detentora do poder e, neste caso, especificamente entre os que exercem o poder político e a autoridade espiritual da classe superior. A peça sustenta que uma elite detentora do poder não pode sobreviver durante muito tempo se não está em contacto com pessoas como Becket, mesmo se ocasionalmente tiverem de ser martirizadas para revitalizar a estrutura do poder. Esta é a mensagem fundamental de uma política cristã.]

Na verdade, as preleções dos Cavaleiros organizam-se como o contraponto do sermão em que Becket afirma o martírio determinado exclusivamente pela vontade de Deus. Note-se que são redigidas em prosa identificável com a retórica do político ou com defesa do réu em tribunal, exactamente para definir um nível de experiência diverso da dimensão teológica que a homilia do Arcebispo manifesta com idêntico objectivo de consciencializar mas, neste caso, em relação às verdades da fé.

A estas explorações da linguagem no texto dramático, aplica-se a observação de Eliot em “Poetry and Drama”: “It [a mixture of prose and verse in the same play] is, we may say, justifiable when the author wishes to produce this jolt, when, that is, he wishes to transport the audience violently from one plane of reality to another” (73-74). [‘‘Isso [uma mistura de prosa e verso na mesma peça] é, podemos dizer, justificável quando o autor deseja provocar esta sacudidela, isto é, quando deseja transportar violentamente o auditório de um plano de realidade para outro’’.] De facto, Becket apresenta os seus argumentos teológicos aos fieis e os Cavaleiros fazem as suas alegações de defesa perante os habitantes de Cantuária (ou na presença do auditório contemporâneo de cada representação da peça) como se estivessem em frente de um júri: os espectadores, o “povo alienado” – nas palavras do Coro, “... the men and women who shut the door and sit by the fire” (II Parte, 282) [“... os homens e as mulheres que fecham a porta e se sentam ao lume”] – é compelido a emitir um veredicto, a assumir a responsabilidade de se opor/submeter à retórica de Becket e dos Cavaleiros/Tentadores. O próprio Eliot estabelece correspondência entre as figuras mencionadas em nota à terceira edição inglesa da peça

(1937), citada por Donald Gallup em *T. S. Eliot: A Bibliography*: “... as was generally intended, the parts of the Tempters are doubled with those of the Knights” (Author’s Note, 7). [“... como, de um modo geral, se tinha em mente, os papéis dos Tentadores são duplicados pelos dos Cavaleiros” (Nota do Autor).]

Grover Smith é outro dos críticos a registar, de novo em *T. S. Eliot’s Poetry and Plays*, a historicidade dos eventos integrados na peça, evidenciando o cuidado de Eliot em seguir os mais fidedignos relatos dos contemporâneos do Arcebispo. Todavia, Grover Smith refere igualmente a subordinação dos factos históricos ao propósito sacrificial – que Helen Gardner já intuíra em “Sanctity versus Self-Consciousness” (1949) –, levantando a questão da *sancta superbia*. A crítica insinua, desta forma, a dúvida sobre a razão por que Becket se expôs aos golpes das espadas: o último dos Tentadores é o mais letal para a sua alma – “But think, Thomas, think of glory after death.” (I Parte, 254) [“Mas pensai, Thomas, pensai na glória depois da morte”] – porque instiga ao “acto certo”, o martírio, pela “razão errada”, a glória da santidade que a imolação concede, como o próprio Thomas reconhece: “The last temptation is the greatest treason:/To do the right deed for the wrong reason.” (I Parte, 258). [“A última tentação é a maior traição:/Praticar o acto certo pela razão errada.”]. Hugh Kenner, em *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, chega a aludir ao comportamento suicida de Becket (como os inimigos deste alvitram), o que não deixa de ser ironicamente verdadeiro, pois a eventual cedência ao Quarto Tentador implicaria não só a morte física, mas também a morte da alma, o “suicídio” espiritual. De acordo com este ponto de vista, J. Hillis Miller, em *Poets of Reality*, destaca o pecado de angelismo, que leva à danação por orgulho.

Toda a peça é um “correlativo objectivo” ao instituir-se, segundo D. E. Jones em *The Plays of T. S. Eliot* (1963), como projecção de um conflito espiritual na “antífona” de três grupos “corais”: Sacerdotes, Cavaleiros, Tentadores. Recorde-se, a este propósito, a definição de correlativo objectivo que Eliot elabora no ensaio intitulado “Hamlet” (1919), dele fazendo derivar a possibilidade mesma da expressão emocional em arte:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (145)

[O único modo de expressar emoção em forma de arte é encontrar um ‘correlativo objectivo’; por outras palavras, um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que serão a fórmula dessa emoção *particular*; tal que, quando os factos externos, que devem terminar em experiência sensorial, são proporcionados, a emoção é imediatamente evocada.]

Aliás, a dimensão alegórica dos Tentadores evoca as moralidades medievais que dramatizavam, tornando cenicamente visível, a luta entre o Bem e o Mal, travada na interioridade do ser humano. Lembre-se a admiração de Eliot por *Everyman* expressa em “Four Elizabethan Dramatists” (1924), onde o poeta se insurge contra uma preocupação excessiva com a fidelidade da escrita dramática inglesa ao real (já mencionada noutro momento da Introdução), pois a verdadeira obra de arte deve ser contida, confinar-se aos parâmetros do artístico: “The great vice of English drama ... has been that its aim of realism was unlimited. In one play, *Everyman*, and perhaps in that one play only, we have a drama within the limitations of art”(111). [“O grande defeito do drama inglês ... tem sido a sua aspiração ao realismo ser ilimitada. Numa peça, *Everyman*, e talvez apenas nessa única peça, temos o drama dentro dos limites da arte”.] É uma convicção articulável com um excerto de “The Possibility of a Poetic Drama”, onde a literatura que se afirma ao longo do tempo é considerada uma “objectivação cénica” (outra formulação do “correlativo objectivo”, pode dizer-se) do que não é sensorialmente perceptível: “Permanent literature is always a presentation: either a presentation of thought, or a presentation of feeling by a statement of events in human action or objects in the external world” (64-65). [“A literatura que permanece é sempre uma representação: quer uma representação do pensamento quer uma representação do sentimento, através de uma relação de eventos da acção humana ou de objectos do mundo exterior”.]

Todavia, seja qual for o resultado do conflito e, portanto, a razão que impele Becket para o martírio – ao rematar o texto com uma prece dirigida ao Arcebispo, Eliot parece concluir pela mais nobre e santa enquanto A. D. Moody, em *Thomas Stearns Eliot: Poet* (1980), fala de centenárias peregrinações ao túmulo santo –, a anuência ao sacrifício último provoca uma exaltação de carácter religioso mais consentânea com a mundividência do teatro medieval do que com a dimensão trágica, igualmente legível na peça: veja-se o Coro (cujos estásimos articulam os vários episódios) e o seu tom premonitório;

a presença do Mensageiro (que introduz o protagonista); a concentração da acção nos eventos que imediatamente o antecedem ou ocorrem logo após o assassinio. Vem a propósito citar de novo “Four Elizabethan Dramatists” onde, a partir do elogio da tragédia grega, Eliot institui mais uma vez a economia do drama, para que este adquira legitimamente o estatuto de obra de arte: “It is essential that a work of art should be self-consistent, that an artist should consciously or unconsciously draw a circle beyond which he does not trespass” (111). [“É essencial que uma obra de arte seja auto-coerente, que um artista, consciente ou inconscientemente, desenhe um círculo para além do qual não passará”.] E o dramaturgo realça em “Poetry and Drama”, ao elogiar a cena de abertura de *Hamlet*: “Nothing is superfluous...” (75). [“Nada é supérfluo ...”.]

Eliot torna-se, igualmente, um nome importante da dramaturgia religiosa – em que Joana d’Arc, de *Le Mystère de la Charité de Jeanne d’Arc* (1910) e a Virgem, de *L’Annonce faite à Marie* (1912) representam, por assim dizer, o Becket de Charles Péguy e de Paul Claudel, dramaturgos referidos numa carta de Jean Verdenal endereçada a Eliot em meados de Julho de 1911 ou em carta do poeta a Conrad Aiken, datada de 21 de Agosto de 1916 (*The Letters of T. S. Eliot*; 23, 144). Nesta última, Eliot conta ter elaborado a recensão de um livro sobre Charles Péguy, o seu contributo para a qualidade de *The New Statesman*, periódico que, em sua opinião, mantinha um elevado estatuto por divulgar obras de ou sobre personalidades como o dramaturgo francês.

Também Jean Anouilh se distingue com uma peça especialmente relevante no contexto deste trabalho, *Becket ou l’honneur de Dieu* (1959), representativa de um outro ponto de vista sobre o Arcebispo de Cantuária. Sem a rigorosa concentração dramática que caracteriza a versão eliotiana – “The essential is to get upon the stage this precise statement of life which is at the same time a point of view”, assevera Eliot em “The Possibility of a Poetic Drama”(68) [“O essencial é pôr em palco esta precisa afirmação de vida que é, simultaneamente, um ponto de vista”] –, o texto de Anouilh não afirma tão convictamente a santidade do bispo e explicita, com pormenor, os antecedentes históricos e as atmosferas que precedem o regresso de Becket a Inglaterra e a perpetração do crime.

Vem a propósito lembrar que, em “From the Middle Ages to Broadway: Eliot as a Playwright”, secção do livro intitulado *T. S. Eliot*, Burton Raffel menciona as múltiplas tradições que, para além do teatro religioso do século XX

(nomeadamente francês), convergem e são promovidas em *Murder in the Cathedral*. Segundo o crítico, Eliot entrelaça na peça, de modo particular, várias matrizes da literatura ocidental europeia: a matriz clássica (especificamente helénica); o teatro medieval (inglês); a matriz judaico-cristã; a tradição homilética na linha de Lancelot Andrewes, por exemplo (153).

Desde muito cedo foi notório o interesse de T. S. Eliot pela parenética, tornando-se indispensável citar “Lancelot Andrewes” (1926), o ensaio do poeta sobre Lancelot, Bispo de Winchester, que alguns contemporâneos lamentaram não ter sido Arcebispo de Cantuária. Eliot regista o facto e elogia-lhe a qualidade literária do sermão: “... they [the sermons] rank with the finest English prose of their time, of any time” (11). [...] [os sermões] equiparam-se à mais bela prosa inglesa da sua época, de qualquer época”.] As palavras a que Eliot recorre, para destacar simultaneamente a elevação dos temas – exigentes da edificação de quem os lê – e a excelência do estilo, poderiam tipificar o sermão que constitui o fulcro estrutural e temático de *Murder in the Cathedral*: “[The sermons of Andrewes] are only for the reader who can elevate himself to the subject. The most conspicuous qualities of style are there: ordonnance, or arrangement and structure, precision in the use of words, and relevant intensity” (15). [...] [Os sermões de Andrewes] destinam-se apenas ao leitor que consegue elevar-se ao nível do assunto. As mais evidentes qualidades do estilo estão lá: ordenamento ou disposição e estrutura, exactidão no uso das palavras e intensidade pertinente”.]

O leitor atento descobre como os vocábulos com que Eliot define os textos de Andrewes iluminam a própria escrita de *Murder in the Cathedral*, descrevendo a economia rigorosa da peça. Com efeito, em “To Criticize the Critic” (1961) o poeta deixa entrever (embora utilizando o *understatement*) a influência de escritores que mais o impressionaram, neles incluindo o prelado: “Bishop Lancelot Andrewes ... of whose prose there may be a faint reflection in the sermon in *Murder in the Cathedral*” (20). [...] [O Bispo Lancelot Andrewes ... de cuja prosa talvez haja um ténue reflexo no sermão de *Murder in the Cathedral*”.]

Os atributos enumerados em “Lancelot Andrewes” permitiram a adequação dos textos do Bispo ao seu tempo (parte do reinado de Isabel I e praticamente todo o reinado de Jaime I), como o drama poético eliotiano, por esforço e intenção do autor, pretende responder à sua época: “The writings of ... Andrewes illustrate that determination to stick to essentials, that awareness

of the needs of the time, the desire for clarity and precision on matters of importance, and the indifference to matters indifferent” (14). [“Os escritos de ... Andrewes ilustram aquela determinação em ater-se ao que é essencial, aquela consciência das necessidades da época, o desejo de clareza e exactidão em questões de importância e a indiferença em relação a questões indiferentes”.] É igualmente interessante que Eliot sugira, ainda no mesmo ensaio e como preparação para a leitura dos sermões de Lancelot Andrewes na sua totalidade, o conhecimento de *Seventeen Sermons on the Nativity*, também redigidos por Andrewes. Sobre tema idêntico ao do sermão de Becket, foram feitos no mesmo dia do ano, perante o Monarca inglês então reinante: “... these sermons are all on the same subject, the Incarnation; they are the Christmas Day sermons preached before King James between 1605 and 1624” (Ibid., 18). [“... estes sermões são todos sobre o mesmo assunto, a Encarnação; são os sermões do Dia de Natal pregados na presença do Rei Jaime, entre 1605 e 1624”.]

Em *Murder in the Cathedral*, o sermão é enquadrado no ritual da Missa católica que Eliot considera a matriz do drama, como assegura em “A Dialogue on Dramatic Poetry” através de uma das vozes intervenientes, designada pela letra E e defensora – como outras figuras com que dialoga – de pontos de vista facilmente atribuíveis ao dramaturgo: “I say that the consummation of the drama, the perfect and ideal drama is to be found in the ceremony of the Mass ... drama springs from religious liturgy, and it cannot afford to depart far from religious liturgy” (47-48). [“Afirmo que a consumação do drama, o drama perfeito e ideal se descobre na cerimónia da Missa ... o drama brota da liturgia religiosa e não pode permitir-se divergir muito da liturgia religiosa”.] Em harmonia com a reflexão eliotiana, John Heath-Stubbs, em “Structure and Source in Eliot’s Major Poetry” (*Agenda*, 1985), descreve a estrutura da peça atribuindo aos eventos fulcrais do percurso sacrificial de Becket uma conotação profundamente litúrgica:

In the case of *Murder in the Cathedral*, it is the model of the Mass which principally determines the structure, with the sermon in the middle and the murder of Becket corresponding to the consecration, and the address of the four knights to the audience ironically corresponding to the communion of the people. The final chorus could be considered as a *Gloria*, which, of course, is said or sung after the Communion in the 1662 Book of Common Prayer Eucharist. (23)

[No caso de *Murder in the Cathedral*, é o modelo da Missa que fundamentalmente determina a estrutura, com o sermão no centro e o assassinato de Becket a corresponder à consagração, e a alocução dos quatro cavaleiros ironicamente a corresponder à comunhão do povo. O coro final podia considerar-se como um *Gloria* que, com certeza, se diz ou entoia depois da Comunhão na Eucaristia de The Book of Common Prayer de 1662.]

Aliás, em *Murder in the Cathedral* está implícito todo o ano litúrgico, a totalidade do drama da Criação (como Eliot continua a lembrar) que culmina na Missa de Natal: “The Mass is a small drama, having all the unities; but in the Church year you have represented the full drama of Creation” (“A Dialogue on Dramatic Poetry”, 47-48). [“A Missa é uma pequena representação dramática contendo todas as unidades; mas no ano litúrgico tendes representado todo o drama da Criação”.] Este percurso, atingindo o clímax na Encarnação do Filho de Deus, é também delineado pela referência à Paixão de Cristo e presente-se nos elos estabelecidos com o culto associado às estações do ano, na peça referidas com destaque. Trata-se de um universo onde o Coro das Mulheres de Cantuária, sob determinado ângulo, também se insere e que, em *The Savage and the City in the Work of T. S. Eliot*, Robert Crawford articula (aludindo a mutilações de mancebos e donzelas), com rituais primitivos – “a slipping beneath Christianity to Frazerian rituals half hinted at” (209) “um deslizar sob o Cristianismo, até rituais frazerianos meio insinuados” – perceptíveis numa outra leitura do martírio de Becket: “... a particular martyrdom which functioned as a bloody, savage ritual ...” (210) “... um martírio especial que actuava como um ritual sangrento, selvagem ...”.

Murder in the Cathedral mergulha, assim, nas origens primevas do drama e, como alguma crítica sublinha, concede também um regresso aos primórdios do drama inglês, que se gera no espaço da igreja como extensão da liturgia e como modo de instrução religiosa. É muito natural que Eliot, de acordo com tais convicções e emulando a pregação de Andrewes, distinga o drama enquanto resposta às carências éticas e espirituais da época em que é escrito, através dos temas tratados e da forma que assume. Não sendo prioritária a fidelidade ao real circundante – exactamente por este não mitigar as necessidades mais profundas do ser humano – *Murder in the Cathedral* deve, sobretudo, promover um regresso à experiência devota. Tal percurso efectuar-se-á inclusivamente através do ritual, combatendo indiferenças religiosas e morais que o autor

descobre no seu tempo, como continua a afirmar em “A Dialogue on Dramatic Poetry”, ainda através da figura representada pela letra E: “The more definite the religious and ethical principles, the more freely the drama can move towards what is now called photography. The more fluid, the more chaotic the religious and ethical beliefs, the more the drama must tend in the direction of liturgy” (49). [“Quanto mais definidos os princípios religiosos e éticos, mais livremente pode o drama mover-se em direcção ao que agora se chama fotografia. Quanto mais fluidas, quanto mais caóticas as crenças religiosas e éticas, mais o drama deve tender em direcção à liturgia”.]

É, assim, previsível o facto de o sermão do Arcebispo, constitutivo do Interlúdio que separa e articula as duas partes da peça, remeter para momentos do Evangelho de São João, 14.27: “Peace I leave with you, my peace I give unto you: not as the world giveth, give I unto you.” [“Deixo-vos a paz, dou-vos a minha paz: não tal como o mundo dá, vos é dado por mim.”] Na II Parte da peça, por sua vez, avultam os Intróitos das Missas dos dias santos (dois em honra de santos mártires ou anunciando o mártir Thomas) celebrados entre o Natal e 29 de Dezembro – quando o Arcebispo é assassinado – e neles se descobrem alusões ou citações de passos do Antigo Testamento.

No Intróito da Missa de Santo Estêvão, por exemplo, ecoa o Salmo 2.2: “The Kings of the earth set themselves, and the rulers take counsel together against the Lord, and against his anointed, *saying* ...”. [“Sentaram-se os Reis da terra, e os governantes coligaram-se contra o Senhor e contra o seu ungido, *dizendo* ... ”.] O Intróito da Missa de São João Evangelista, por seu lado, invoca uma Lição do Livro da Sabedoria, que consta do Missal Romano Quotidiano (1951): “Abriu-lhe o Senhor a boca no meio da Igreja, encheu-o com o espírito da sabedoria e da inteligência e revestiu-o com a túnica da glória” (203-205, 203). É um texto incorporado no Cântone pela Igreja Católica Romana, mas que a Reforma considerou apócrifo e excluiu, a partir do século XVII, de algumas edições protestantes da Bíblia.

No Intróito da Missa dos Santos Inocentes o leitor encontra igualmente expressões bíblicas, neste caso retiradas do Salmo 8.2: “Out of the mouth of babes and sucklings hast thou ordained strength because of thine enemies” [“Pela boca de infantes e crianças de peito ordenaste a força, por causa dos teus inimigos”]; ou reconhece ainda o Comúnio da mesma celebração invocador do lamento de Raquel (registado em versículos de Jeremias), que é presente no Evangelho segundo São Mateus, 2. 17-18, quando o Evangelista narra a fuga

do Menino para o Egito: “Then was fulfilled that which was spoken by Jeremy the prophet, saying, In Rama was there a voice heard, lamentation and weeping, and great mourning, Rachel weeping *for* her children, and would not be comforted, because they are not.” [“Então se cumpriu o que fora anunciado pelo profeta Jeremias, que diz, Em Ramá se ouviu uma voz, lamentações e choro e grande pesar, Raquel chorando os filhos e não aceitando conforto, porque eles lhe faltam.”]

Todavia, o ritual católico da Missa vigente no século XII, época a que *Murder in the Cathedral* se reporta, perder-se-á com a Reforma e tomarão o seu lugar serviços religiosos com diferentes características. É, pois, interessante descobrir os grandes textos da Reforma – seja *The Authorized King James Version of the Holy Bible* (1611), seja *The Book of Common Prayer*, cuja primeira versão é de 1549 – latentes em brevíssimos excertos ou alusões com que o leitor/expectador depara ao longo de *Murder in the Cathedral*. *The Book of Common Prayer*, por exemplo, aflora em intervenções do Segundo Tentador (I Parte, 248 e 249), invocando a recitação anglicana de “The Lord’s Prayer”: “And lead us not in temptation; But deliver us from evil: For thine is the kingdom, the power And the glory, For ever and ever. Amen.” (1960, 15) [“E não nos deixes cair em tentação; Mas livra-nos do mal: Pois teu é o reino, o poder E a glória, Por todos os séculos dos séculos. Ámen.”]

Não se pretende referir exaustivamente todas as citações ou ecos do texto bíblico reconhecíveis na peça, mas sim evidenciar mais uma vez que Eliot, com toda a probabilidade, adopta como modelo os escritos de Lancelot Andrewes, cujas *Preces Privatae* caracteriza no ensaio já transcrito de uma forma que, em termos gerais, a *Murder in the Cathedral* se aplica: “They are almost wholly an arrangement of Biblical texts, and of texts from elsewhere in Andrewes’s immense theological reading” (“Lancelot Andrewes”, 17). [“São, quase totalmente, uma articulação de textos bíblicos e de textos com outras proveniências nas imensas leituras teológicas de Andrewes”.]

A superioridade do estilo de Andrewes resulta exactamente, segundo Eliot, da aptidão para amalgamar os opostos, fusão que o Bispo impulsiona evitando a dissociação da sensibilidade, considerada profundamente negativa pelo poeta, visto constituir sinal da fragmentação psíquica do humano: “Intellect and sensibility were in harmony; and hence arise the particular qualities of his style”, afirma Eliot ainda em “Lancelot Andrewes” (16). [“Intelecto e sensibilidade estavam em harmonia; e daí resultavam as quali-

dades especiais do seu estilo”.] Só o criador verdadeiramente dotado (como Andrewes e o próprio Eliot, deduz-se) opera a conciliação das várias dimensões do Homem, impedindo a destruição provocada pelo desequilíbrio interior, declara o poeta/dramaturgo em “The Metaphysical Poets” (1921):

When a poet’s mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man’s experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes. (287)

[Quando a mente de um poeta está perfeitamente apetrechada para o seu trabalho, amalgama constantemente experiências díspares; a experiência do homem vulgar é caótica, irregular, fragmentária. Este apaixona-se ou lê Espinosa e as duas experiências nada têm a ver uma com a outra, ou com o ruído da máquina de escrever ou com o cheiro dos cozinhados; na mente do poeta, estas experiências formam constantemente novas totalidades.]

A capacidade de criar é, portanto, unitiva e faculta a conciliação de cada ser humano consigo próprio e com os outros, sendo também o dom que gera a obra perfeita, porque efectua uma assimilação profunda de elementos opostos. Deste modo se refere Eliot ao drama poético que, eventualmente, atinja a perfeição ao harmonizar a temática, expressa na acção, com as palavras a que recorre para a manifestar, como recorda em “Poetry and Drama”, mais uma vez:” ... I have before my eyes a kind of mirage of the perfection of verse drama, which would be a design of human action and of words, such as to present at once the two aspects of dramatic and of musical order” (87). [“Tenho, ante os meus olhos, uma espécie de miragem da perfeição do drama em verso, uma tal mescla de acção humana e de palavras que representaria simultaneamente os dois aspectos de ordem dramática e musical”.]

Também sobre o uso da linguagem o poeta discorre de maneira que revela preocupações unificadoras quanto à dimensão histórica e à dimensão intemporal de *Murder in the Cathedral*, conclusão que é legítimo retirar doutro passo de “Poetry and Drama”:

Fortunately, I did not have to write in the idiom of the twelfth century because that idiom ... would have been unintelligible. But the vocabulary and style could not be exactly those of modern conversation ...

because I had to take my audience back to an historical event; and they could not afford to be archaic ... because I wanted to bring home to the audience the contemporary relevance of the situation. the style therefore had to be *neutral*, committed neither to the present nor to the past. (79-80)

[Felizmente não tive de escrever no idioma do século doze, porque esse idioma ... teria sido incompreensível. Mas o vocabulário e o estilo não podiam ser exactamente os da conversação actual ... porque tinha de levar o meu auditório de regresso a um acontecimento histórico; e não podiam permitir-se ser arcaicos ... porque queria fazer ver ao auditório a relevância contemporânea da situação. Por isso, o estilo tinha de ser *neutro*, nem comprometido com o presente nem com o passado.]

É essencial a *reunião* dos tempos e das mundividências concedida pela palavra literária, que exerce um efeito globalmente integrador sobre os espectadores. T. S. Eliot exprime esta certeza em “Religion and Literature”, um ensaio redigido em 1935, o ano (recorde-se) em que escreveu *Murder in the Cathedral*: “The author of a work of imagination is trying to affect us wholly, as human beings, whether he knows it or not; and we are affected by it, as human beings, whether we intend to be or not” (394). [“O autor de uma obra da imaginação tenta afectar-nos globalmente como seres humanos, quer o saiba quer não; e somos afectados por ela como seres humanos, quer queiramos quer não”.]

A integração definitiva é demanda e consecução da poesia tal como se manifesta no drama em verso, a estabelecer elos também entre o espaço cénico e o espaço quotidiano dos espectadores, em comunhão transfiguradora. Assim, e ao propor em “Poetry and Drama” continuidades entre usos linguísticos muito diferenciados – “unbroken transition between the most intense speech and the most relaxed dialogue” (85) [“uma transição em continuidade entre a elocução mais intensa e o diálogo mais informal”] – Eliot explica no mesmo ensaio:

What we have to do is to bring poetry into the world in which the audience lives and to which it returns when it leaves the theatre ... What I hope might be achieved ... is that the audience should find, at the moment of awareness that it is hearing poetry, that it is saying to itself: ‘I could talk in poetry too’... Then ... our own sordid, dreary, daily world would be suddenly illuminated and transfigured. (82)

[O que temos de fazer é levar a poesia para o mundo em que os espectadores vivem e a que regressam quando deixam o teatro ... O que

tenho esperança de poder conseguir-se ... é os espectadores descobrirem, no momento de consciencialização de estarem a ouvir poesia, que estão a dizer para si próprios: ‘Também posso falar em verso’ ... Então ... o nosso mundo quotidiano sórdido, lúgubre, seria repentinamente iluminado e transfigurado.]

Rematando todo o processo integrador, ao tornar o real habitável o drama poético descobre a ordem essencial – para Eliot, descobre o *padrão* da ordem de Deus na história, ao fundir o tempo e a eternidade – concedendo a paz interior e a concórdia envolvente, como “Poetry and Drama” continua a afirmar:

For it is ultimately the function of art, in imposing a credible order upon ordinary reality, and thereby eliciting some perception of an order *in* reality, to bring us to a condition of serenity, stillness, and reconciliation ... (87)

[Pois é, em última análise, a função da arte, ao impor uma ordem credível sobre a realidade vulgar e, desse modo, obtendo alguma percepção de uma ordem *na* realidade, levar-nos a um estado de serenidade, de calma e de reconciliação ...]

Sublinhe-se que John Xiros Cooper, em *T. S. Eliot and the Ideology of Four Quartets* (1995), ao estabelecer a articulação entre o político e o religioso na obra de T. S. Eliot, acaba por incluir a peça na literatura dos *exempla*, fazendo o leitor pensar em *A Mirror for Magistrates* quando alude ao poder regenerador do martírio de Becket, já mencionado nesta introdução: “The power of the exemplary sacrifice can renew us as individuals, and through us, renew the system. The play instructs the governors and their immediate servants of their higher responsibilities” (75). [O poder do sacrifício exemplar tem a capacidade de nos renovar como indivíduos e, através de nós, de renovar o sistema. A peça instrui os governantes e os seus mais próximos servidores sobre as suas mais elevadas responsabilidades].

A edificação de uma sociedade cristã – e portanto a condição salvífica – depende, contudo e segundo Eliot, dos crentes e dos que não têm fé, como admite em *The Idea of a Christian Society*:

The Spirit descends in different ways, and I cannot foresee any future society in which we could classify Christians and non-Christians simply by their professions of belief ... In the present ubiquity of ignorance, one cannot but suspect that many who call themselves Christians do not understand what the word means, and that some

who would vigorously repudiate Christianity are more Christian than many who maintain it. (68)

[O Espírito desce de modos diferentes, e não consigo prever qualquer sociedade futura em que pudéssemos classificar cristãos e não-cristãos simplesmente pelas suas profissões de fé ... Na actual omnipresença da ignorância, não se pode senão desconfiar que muitos que se intitulam cristãos não compreendem o que a palavra significa e que alguns, que vigorosamente repudiarão o Cristianismo, são mais cristãos do que muitos que o apoiam.]

Aliás, como Cooper faz notar, para Eliot o intelectual e o artista, o santo e o mártir têm funções paralelas, embora diferentes em grau. Consciente do humano limite (de que resulta e a que é inerente a dissociação da sensibilidade) o poeta deixa implícita, em *After Strange Gods*, a necessidade de o Homem reciprocamente se completar para dar origem à comunidade cristã:

The capacity for writing poetry is rare; the capacity for religious emotion of the first intensity is rare; and it is to be expected that the existence of both capacities in the same individual should be rarer still. People who write devotional verse are usually writing as they want to feel, rather than as they do feel.(29)

[A capacidade de escrever poesia é rara; a capacidade de sentir emoção religiosa de maior intensidade é rara; e é de esperar que a existência de ambas as capacidades no mesmo indivíduo seja mais rara ainda. As pessoas que escrevem poesia devota escrevem, habitualmente, como querem sentir, mais do que como sentem de facto.]

Só numa comunidade assim integrada e integradora pode o indivíduo, devoto ou laico, realizar-se enquanto ser humano, afirma-se em *Idea of a Christian Society*: “It would be a society in which the natural end of man – virtue and well-being in community – is acknowledged for all” (34). [“Seria uma sociedade em que o fim natural do Homem – a virtude e o bem-estar em comunidade – fosse reconhecido por todos”.] E embora a arte e a criação literária não concedam, em termos eliotianos, o propósito absoluto da Humanidade crente – “the supernatural end – beatitude” (34) [“o fim sobrenatural – a beatitude”], como se acrescenta no mesmo texto – elas são parte do trajecto que leva à salvação espiritual definitiva, pois conduzem ao limiar de um modo de experiência para além do humano, conclui Eliot em “Poetry and Drama” com palavras que se adequam à dupla natureza, homilética e artística, de

Murder in the Cathedral: “... and then [the function of art is to] leave us, as Virgil left Dante, to proceed toward a region where that guide can avail us no farther” (87). [“... e por conseguinte [a função da arte é] deixar-nos como Virgílio deixou Dante, para prosseguirmos em direcção a um território onde esse guia já não pode continuar a valer-nos”.]

2. Sobre a tradução

Este breve apontamento não foi gerado pelo impulso de fazer considerações teóricas sobre a tradução de *Murder in the Cathedral*. O seu objectivo é, preferencialmente, enunciar alguns parâmetros que orientaram a elaboração do trabalho agora publicado e que a própria reflexão de T. S. Eliot disponibiliza.

Ao verificar as muitas línguas para que a peça foi traduzida – sueco (1939), italiano (1940), francês (1943), alemão (1946), holandês (1948), espanhol (1949), galês (1949), grego (1949) etc., como Donald Gallup enumera em *T. S. Eliot: A Bibliography* (1952) – é impossível não concluir pelas virtualidades específicas do texto de partida, que possibilitam tal diversidade e exigem não só o respeito devido a qualquer original, mas também uma responsabilidade acrescida por parte do tradutor.

Será, deste modo, oportuno recomendar a máxima proximidade em relação ao texto inglês – com alguns ajustamentos posteriores, quando necessários à preservação da inteligibilidade dos sentidos ou da harmonia do idioma de acolhimento – partilhando a convicção do próprio T.S. Eliot que reconsidera, em nota introdutória, a excessiva flexibilidade inicialmente definidora da sua tradução de *Anabasis*, de St. John Perse (1949): “... it was felt that a greater fidelity to the exact meaning, a more literal translation, was what was needed. I have corrected ... my own licences” (13). [“... teve-se a percepção de que uma fidelidade maior ao sentido exacto, uma tradução mais literal era aquilo de que se precisava. Corrigi ... os meus próprios excessos de liberdade”.]

Exemplo elucidativo de certos desvios do literal, justificáveis exactamente pela defesa da integridade do que se diz e do modo como se diz, é a tradução de algumas expressões aforísticas que caracterizam as falas do Primeiro Tentador: “a nod is as good as a wink” ou “The safest beast is not the one that roars most loud” (I Parte, 247). Para elas se encontraram os provérbios portugueses equivalentes, respectivamente “Para bom entendedor meia palavra basta” e “Cão que ladra não morde”. O Primeiro Tentador usa ainda frases

idiomáticas, igualmente insusceptíveis de uma transposição literal para o idioma de acolhimento, como “Leave well alone” (Ibid. 247) – em português, “O que lá vai, lá vai” – e também linguagem coloquial: “Or your goose may be cooked and eaten to the bone” (ibid. 247). Segundo o *Oxford English Dictionary*, “to cook any one’s goose” significa “to ‘do for’ a person or thing; to ruin or kill”. Neste caso, porém, como à letra a frase já manifesta um tom de ameaça e, além disso, dá continuidade à expressiva imaginística gastronómica presente, por exemplo, numa fala igualmente assustadora do Primeiro Cavaleiro – “We will roast your pork/First, and dine upon it after” (II Parte, 265) [“Assaremos o vosso porco/Primeiro, e comê-lo-emos depois”] – relacionando Tentadores e Cavaleiros de acordo com a intenção do próprio Eliot, decidiu-se fazer deste passo uma tradução literal: “Ou o vosso ganso pode ser cozinhado e comido até ao osso”.

Em termos prosódicos, a primeira consequência do critério de fidelidade ao texto inglês consiste, de modo aparentemente paradoxal, em eliminar a rima no texto de chegada, com o objectivo de respeitar a natureza das línguas em presença. De facto, é dever do tradutor mover-se dentro dos limites impostos não só pela integridade do texto de partida, mas também pela do texto de acolhimento, sendo prioritário não deturpar os significados do primeiro nem perturbar desnecessariamente a estrutura sintáctica do segundo, que a decisão de manter a rima muitas vezes pressupõe. A observância coerente da regra adoptada obriga, ainda, a suprimir a rima no texto português mesmo quando a língua de chegada favorece a sua preservação.

Tem-se plena consciência das implicações de tal escolha pois se a rima, ao longo de *Murder in the Cathedral*, é ocasional e distribuída de forma irregular, surgindo em esquemas incipientes e instáveis, tais peculiaridades prosódicas detêm funções e significados especiais e relevantes. Além disso, verificam-se momentos singulares de exploração de breves esquemas rimáticos que urge distinguir.

Considere-se, como ilustração, a fala do Quarto Tentador, um caso de rima emparelhada – ocasionalmente interrompida por versos terminados com vocábulos idênticos – numa estrutura estrófica constituída por dísticos, que se repete mais adiante e que se mantém na intervenção de Thomas imediatamente seguinte (I Parte, 254-255). Trata-se, aliás, de uma fórmula a que se recorre com alguma frequência, como nas falas (alternadas e colectiva) dos Três Cavaleiros, interligadas por meio da rima emparelhada que, neste ponto,

se harmoniza com a rima alternada da fala de Becket, mais uma vez estabelecendo elos entre as figuras da peça (II Parte, 269).

Ao longo de *Murder in the Cathedral* distingue-se também a rima rica, em três versos de uma intervenção colectiva dos Sacerdotes, por exemplo – *door/boar/more* (II Parte,273)– enquanto nas falas alternadas dos Primeiro, Segundo e Terceiro Cavaleiros se verifica a rima por terminação idêntica dos quatro versos: *excommunicated/ arrogated/ appropriated/ violated* (II Parte, 275).

Não se transcrevem todas as explorações rimáticas que, no texto de Eliot, solicitam a atenção do leitor. Todavia, os exemplos dados são suficientes para se ter noção da riqueza prosódica de *Murder in the Cathedral* e da árdua decisão que se tomou ao eliminar a rima. Note-se, contudo, que a prosódia depende intimamente das virtualidades dos significantes, tão específicas de cada língua e, por isso mesmo, frequentemente intraduzíveis. Em “What Dante Means to Me” (1950), Eliot considera dificuldades prosódicas idênticas, que confrontam o tradutor deste clássico e que são determinantes dos próprios sentidos a manifestar, por inerência à língua em que estão registados e ao modo de pensar que ela organiza e exprime:

... a different metre is a different mode of thought ... Dante *thought* in *terza rima*, and a poem should be translated as nearly as possible in the same thought form as the original. So that, in a translation in blank verse, something is lost; though on the other hand, when I read a *terza rima* translation of the Divine Comedy and come to some passage of which I remember the original pretty closely, I am always worried in anticipation, by the inevitable shifts and twists which I know the translator will be obliged to make, in order to fit Dante's words into English rhyme. (129)

[... uma medida diferente é um diferente modo de pensamento ... Dante *pensou* em *terza rima* e um poema devia ser traduzido de modo tão fiel quanto possível à mesma forma de pensamento do original. De maneira que, numa tradução em pentâmetro jâmbico não rimado, alguma coisa se perde; embora, por outro lado, quando leio uma tradução da Divina Comédia em *terza rima* e chego a um passo de que me lembro no original com bastante exactidão, sempre fico antecipadamente preocupado, devido aos inevitáveis desvios e distorções que sei que o tradutor será obrigado a fazer, a fim de acomodar as palavras de Dante dentro da rima inglesa.]

Por conseguinte, anular a rima e não garantir a medida original do verso ao traduzir *Murder in the Cathedral* são, deduz-se, critérios imprescindíveis. É a própria reflexão eliotiana sobre a especificidade dos sistemas linguísticos que continua a dar substância a estas convicções, visto o poeta declarar em “The Music of Poetry” (1942): “... any language ... imposes its laws and restrictions and permits its own license, dictates its own speech rhythms” (37). [“... qualquer língua ... impõe as suas regras e restrições e permite os seus próprios excessos de liberdade, dita os seus próprios ritmos elocutivos”.]

É evidente que o espectador não desfruta, enquanto tal, a complexidade prosódica de *Murder in the Cathedral*, mas Robert Speaight (o actor que desempenhou várias vezes o papel do protagonista e pode, assim, transmitir o ponto de vista do intérprete) avalia, no já mencionado artigo “With Becket in *Murder in the Cathedral*”, a solução adoptada ao pronunciar-se sobre uma tradução francesa da peça. Embora notando que o tradutor não conseguiu manter a rima – “Fluchère’s translation had caught the rhythm, even when it could not catch the rhyme” (185) [“A tradução de Fluchère captou o ritmo, mesmo quando não conseguiu captar a rima”] – Speaight não deixa de elogiar o seu trabalho: “Henri Fluchère’s translation was excellent” (184). [“A tradução de Henri Fluchère era excelente”.]

Este aspecto da materialidade das línguas (incluindo a diferença entre os ritmos naturais do idioma de partida e do idioma de chegada) decide igualmente alterações na forma de pontuar, mais ou menos acentuadas de acordo com os momentos do texto. É Eliot que, mais uma vez, comprova tal necessidade, ainda em “What Dante Means to Me”: “... it is a different kind of punctuation, for the emphases and the breath pauses do not come in the same place” (129). [“... é uma espécie diferente de pontuação, porque as ênfases e as pausas para respirar não surgem no mesmo ponto do texto”.]

A tradução de figuras de estilo, se estas vivem das potencialidades dos significantes, depende igualmente das características dos vocábulos. Traduzir as aliterações, numerosas em *Murder in the Cathedral* – tanto na prosa como no verso, cujo ritmo frequentemente evidenciam recordando o verso aliterativo medieval – origina muitas vezes a sua perda nos momentos do texto inglês em que se verificam e a sua eventual recuperação em diferentes sequências vocabulares do texto de acolhimento, mais uma vez por efeito da especificidade das línguas, como Eliot esclarece: “... each language ... dictates its own ... sound pattern” (“The Music of Poetry”, 37). [“... cada língua ... dita o seu próprio

padrão de sonoridade”.] Com efeito, ao analisar a problemática da imitação de Dante, Eliot faz considerações assaz apropriadas ao esforço de rigor que constitui traduzir muitas das figuras de estilo presentes em *Murder in the Cathedral*: “... one of the interesting things I learnt in trying to imitate Dante in English, was its extreme difficulty ... I was limited to the Dantesque type of imagery, simile and figure of speech” (129). [“... uma das coisas interessantes que aprendi, ao tentar imitar Dante em inglês, foi a extrema dificuldade dessa tarefa ... Estava limitado ao tipo dantesco de imaginística, símile e figuras de estilo”.]

Dois anos mais tarde, em “*Scylla and Charybdis*” (1952), Eliot evidencia de novo a grandeza de Dante como artífice do verso e do léxico, dos quais atribui ao grande clássico a mestria perfeita: “... no poet has ever given closer attention than did he to the technical problems of versification and language, or has ever attained a greater mastery of the *craft*” (10). [“... nunca poeta algum deu mais rigorosa atenção do que ele aos problemas técnicos de versificação e de linguagem, ou jamais atingiu maior domínio de tal *arte*”.]

Ainda no mesmo texto, Eliot manifesta a consciência de o poeta e, por conseguinte, também o tradutor, enfrentar o dilema de escolher entre o sacrifício das sonoridade, da beleza formal e a precisão dos sentidos. Referindo-se a “*The Dry Salvages*”, em que confundira a designação do crustáceo a mencionar, Eliot declara a prevalência da exactidão significativa: “... there was only one choice: to put in the right crab, and sacrifice the right sound” (7) [“... havia apenas uma escolha: incluir o caranguejo adequado e sacrificar o som perfeito”].

A fidelidade ao texto de *Murder in the Cathedral* motivou, igualmente, decisões no que concerne aos nomes próprios e aos topónimos que nele surgem. Escolheu-se manter as formas inglesas, excepto nos casos em que a sua preservação contraria o uso linguístico há muito estabelecido ou perturba a harmonia sonora da língua de chegada.

As formas de tratamento relativas ao protagonista foram, por seu lado, objecto de atenção especial, visto criarem dificuldades específicas. Embora Eliot recorra muitas vezes ao título eclesiástico “Arcebispo” para se referir a Becket, é também muito frequente o Coro ou outras figuras da peça dirigirem-se-lhe usando o termo “Senhor”. Como se trata de um vocábulo normalmente empregado para nomear Deus (o que, de resto, acontece em *Murder in the Cathedral*), o tradutor enfrenta a urgência de descobrir um equivalente

em português que previna qualquer ambiguidade, sobretudo para quem apenas lê a peça sem a ver representada pois no teatro, em que as personagens *vêm* a quem se dirigem, os contextos são decisivamente esclarecedores.

Como se sabe, Eliot faz um uso *sui generis* dos recursos da língua, socorrendo-se repetidamente da mesma palavra e deixando o contexto evidenciar a acepção em que está a ser utilizada. Estas opções vocabulares são cruciais. O próprio poeta chama a atenção para minúcias tão relevantes, que manifestam a consciência das potencialidades da língua e do modo eficaz de as explorar, para serem fieis e organizarem o pensamento que se deseja transmitir com nitidez, como revela num trecho do ensaio “The Aims of Education: Can ‘Education’ Be Defined?” (1950):

... there are many words which we must use in slightly different senses in different contexts; and the difference in meaning, though slight, may be very important. A great many of our confusions in thought arise from our not observing that we are using the same word in several senses. (66)

[... há muitas palavras que temos de usar em sentidos ligeiramente diferentes em diferentes contextos; e a diferença de significado, embora ligeira, pode ser muito importante. Grande número das nossas confusões a nível do pensamento surgem por não notarmos que estamos a usar a mesma palavra em sentidos diversos.]

Na II Parte de *Murder in the Cathedral*, uma fala do Primeiro Sacerdote, que se dirige a Thomas Becket após a sua morte como em oração chamando-lhe “meu senhor”, comprova as observações de Eliot relativamente à forma de tratamento em causa e ao rigor dos delicados matizes semânticos que é necessário preservar:

PRIMEIRO SACERDOTE. Ó meu senhor,
 Cuja glória do novo estado é escondida de nós,
 Orai por nós na vossa caridade.

É óbvio que a Thomas Becket agora já não é atribuível um vocativo adequado a um ser apenas humano: transformou-se num *santo*, cujo túmulo se converterá em centro de inúmeras peregrinações antes de os partidários da Reforma condenarem a adoração deste local transformado em relicário e considerarem Becket um rebelde, que fez perigar a lei civil inglesa. Por conseguinte, e para evitar algum equívoco, optou-se (excepto no caso vertente e por motivo óbvio) pelo termo “Senhoria”, quando em inglês surgem os vocábulos

Lord / Lordship remetendo para Becket. Tem-se, porém, consciência de que o uso reiterado que Eliot faz da palavra *Lord* pode anunciar e antecipar a *santidade* de Becket.

A escolha desta designação foi feita, ainda, com o intuito de convir à natureza do cargo eclesiástico de Becket no contexto do século XII. O próprio Eliot alerta para a necessidade de se terem em conta as alterações de significado que diacronicamente se manifestam nas palavras, sob pena de não se ser exacto ao transmitir o sentido dos textos originais, como se conclui das suas afirmações (aplicáveis a qualquer vocábulo) em “The Social Function of Poetry” (1945): “There is an obvious utility in acquainting ourselves with the history of important words, because without this understanding we are always reading modern meanings into the oldest texts of English literature” (65). [“Há uma clara vantagem em familiarizarmo-nos com a história de palavras importantes, porque sem este entendimento estamos constantemente a ler significados modernos nos textos mais antigos da literatura inglesa”.]

Quando se trata de traduzir, contudo, deve-se ponderar o significado dos vocábulos não só em diferentes épocas, mas também em diferentes espaços linguístico-culturais, pois o texto literário é, por excelência, resultado e testemunho desses binómios com que o tradutor é obrigado a lidar. A poesia é uma manifestação do que Eliot, no mesmo ensaio, chama “that mysterious social personality which we call our ‘culture’” (23) [“essa misteriosa personalidade social a que chamamos a nossa ‘cultura’”] e, conseqüentemente, quem traduz deve possuir um conhecimento feito de especial sensibilidade aos idiomas em presença, para deixar transparecer no texto de acolhimento a dimensão “intraduzível” do texto de partida, isto é, a essência inefável da língua e da mundividência que lhe corresponde, diz Eliot noutro passo de “The Social Function of Poetry”:

Poetry is a constant reminder of all the things that can only be said in one language, and are untranslatable. The *spiritual* communication between people and people cannot be carried on without the individuals who take the trouble to learn at least one foreign language as well as one can learn any language but one’s own, and who consequently are able, to a greater or less degree, to feel in another language as well as in their own. (23)

[A poesia é uma lembrança constante de todas as coisas que só podem dizer-se numa única língua e que são intraduzíveis. A comunicação

espiritual entre povo e povo não pode realizar-se sem as pessoas que se dão ao trabalho de aprender pelo menos uma língua estrangeira tão bem quanto se pode aprender qualquer língua que não a sua e que, por consequência, são capazes, em maior ou menor grau, de sentir noutra língua tão bem como na sua.]

Esta questão prende-se, também, com o facto de que traduzir *Murder in the Cathedral* pressupõe ter em conta a voz dos intérpretes (com os seus ritmos e cadências), o seu gesto e a sua expressão facial e corporal em espaços cénicos e perante auditórios que variam cultural e temporalmente. Todavia, a universalidade e a intemporalidade, que Eliot impôs à temática e à linguagem da peça, são benéficas para o tradutor, cuja principal tarefa será (como já se afirmou) respeitar a integridade do texto de partida, para não sufocar as suas virtualidades significativas e estilísticas.

Aliás, Eliot já se manifestara a propósito do rigor vocabular de Dante de modo análogo e adaptável ao seu próprio texto, frisando como a precisão semântica exige humildade de quem a transpõe para outra língua: “And no verse seems to demand greater literalness in translation than Dante’s, because no poet convinces one more completely that the word he has used is the word he wanted, and that no other will do” (“What Dante Means to Me”, 129). [“E nenhum verso parece requerer maior literalidade em tradução do que o verso de Dante, porque nenhum poeta convence alguém mais completamente de que a palavra que usou é a palavra que queria e que nenhuma outra servirá”.]

Como princípio basilar orientador deste trabalho adoptou-se, por conseguinte, a abertura submissa ao texto original, almejando a tradutora constituir apenas um instrumento fiel, um elo de ligação entre os idiomas em presença. Todavia, a imensidão da tarefa torna-se óbvia quando Eliot reflecte, de novo em “Scylla and Charibdis”, sobre a importância, para a criação poética – em termos do que se diz ou do modo como se diz – da exploração lexical rigorosa, perfeita:

The *poetic* value, the *poetic meaning* I may say, of a passage of verse, depends upon three things: the literal meaning of the word, the associations of the word, and the sound of the word ... If the word makes the wrong noise, the surface of the poem is defaced; if it has the wrong meaning, the poem will not stand examination. In neither case, is the result poetry. (6)

[Posso dizer que o valor *poético*, o *significado* poético de um passo em verso depende de três coisas: do significado literal da palavra, das associações da palavra e do som da palavra ... Se a palavra causa um ruído inoportuno, a superfície do poema é desfigurada; se tem o significado inoportuno, o poema não resistirá à análise. Em qualquer caso, o resultado não é poesia.]

Assim, na consciência da presunção que tal objectivo constitui e na esperança de que gostar de poesia faculte a necessária intuição, preservam-se os sentidos e tenta-se devotadamente não ofuscar a beleza, no esforço de não destruir o poema.

3. Sobre as edições em língua inglesa

Das edições inglesas, destaca-se a edição *standard* da peça, a partir da qual foi elaborada a presente tradução:

T. S. Eliot. *Murder in the Cathedral. The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. 1969. London: Faber, 1982. 237-282.

Há, contudo, edições anteriores que merecem referência. A primeira deu origem à representação integrada em The Festival of the Friends of Canterbury Cathedral e os seus setecentos e cinquenta exemplares foram publicados em 10 de Maio de 1935, sendo vendidos durante as exposições da peça na Catedral de Cantuária:

T. S. Eliot. *Murder in the Cathedral*. Canterbury: H. J. Goulden, Limited, 1935.

Sobre esta edição, Donald Gallup informa em *T. S. Eliot: A Bibliography*: “The text was slightly altered and abbreviated for the production and is so printed in this edition” (24). [“O texto foi ligeiramente alterado e abreviado para a produção e está assim impresso nesta edição.”]

Uma primeira versão integral da peça é dada à estampa pouco depois, em 13 de Junho do mesmo ano e pela editora que, a partir desta altura, assegurará todas as edições inglesas:

T. S. Eliot. *Murder in the Cathedral*. London: Faber, 1935.

A segunda edição (revista) da Faber é publicada em Janeiro do ano seguinte:

T. S. Eliot. *Murder in the Cathedral*. London: Faber, 1936.

Em nota introdutória, Eliot fala das alterações introduzidas no texto, decerto com o intuito de o adequar à encenação no primeiro teatro londrino onde a peça é representada. Cita-se, de novo, a partir da Bibliografia organizada por Gallup (24): “In this second edition I have substituted, for the dialogue of the three Priests at the beginning of Part II, a speech by the Chorus. The text is now in conformity with the recent production at the Mercury Theatre, London” (Author’s Note, 7). [“Nesta segunda edição, substituí o diálogo dos três Sacerdotes, no início da II Parte, por uma fala do Coro. O texto está agora em conformidade com a recente produção no Mercury Theatre, em Londres” (Nota do Autor).]

Cerca de um ano mais tarde, em Agosto, surge a terceira edição, que sofre também alguns ajustamentos:

T. S. Eliot. *Murder in the Cathedral*. London: Faber, 1937.

O autor refere-se, de novo, às modificações a que sujeitou o texto a bem, deduz-se, da sua economia estrutural e da consequente eficácia dramática. Recorre-se, mais uma vez, às palavras introdutórias de Eliot, que Gallup transcreve na Bibliografia (24):

In the second edition a chorus was substituted for the introits which, in the first edition, constituted the opening of Part II. To this third edition the introits have been added as an appendix, and may be used instead of that chorus in productions of the play I have in Part II reassigned most of the lines formerly attributed to the Fourth Knight. When, as was originally intended, the parts of the Tempters are doubled with those of the Knights, the advantage of these alterations should be obvious’. (Author’s Note, 7)

[Na segunda edição um coro foi substituído pelos intróitos que, na primeira edição, constituíam a abertura da II Parte. A esta terceira edição os intróitos foram acrescentados como um apêndice, e podem ser usados em vez daquele coro em produções da peça Redistribuí, na II Parte, a maior parte dos versos anteriormente atribuídos ao Quarto Cavaleiro. Quando, como originalmente se planeou, os papéis dos Tentadores são duplicados pelos dos Cavaleiros, a vantagem destas alterações tornar-se-ia óbvia.]

A quarta edição (“school edition”, como é designada em Gallup), aparece em Setembro do ano seguinte:

T. S. Eliot. *Murder in the Cathedral*. London: Faber, 1938.

Eliot dá, novamente, alguns esclarecimentos, incluídos por Gallup na Bibliografia do poeta (25): “In this fourth edition certain further rearrangements and deletions have been made, which have been found advisable by experiment in the course of production” (Author’s Note, 7). [“Nesta quarta edição, foram feitos alguns reajustamentos e cortes ulteriores, que foram julgados aconselháveis de acordo com a experiência obtida no decurso da produção” (Nota do Autor, 7)]

Entre as edições inglesas é de realçar, por fim, a mais tardia, que serviu de base ao filme extraído da peça e que surge no texto de Gallup assim intitulada: T. S. Eliot. *Murder in the Cathedral*. London: Faber, 1952.

Todavia, o volume, tal como foi publicado, exhibe um título mais extenso e elucidativo, bem como a autoria conjunta de Eliot e do realizador do filme: *The Film of Murder in the Cathedral*. By T. S. Eliot and George Hoellering. London: Faber, 1952.

Caroline Behr, em *T. S. Eliot: A Chronology of his Life and Works*, onde regista a publicação, esclarece sobre a natureza do texto: “A film edition ... containing the original text of the play, with some new scenes written especially for the film by Eliot” (70). [“Uma edição do texto do filme ... contendo o texto original da peça com algumas cenas novas, especialmente escritas por Eliot para o filme”.]

Sobre esta edição, Grover Smith, no livro *T. S. Eliot’s Poetry and Plays*, já transcrito para confirmar outros pontos da reflexão introdutória, é extremamente elogioso, sublinhando a inclusão de novo material, além dos Intróitos originais (II Parte) e do Coro da edição de 1936: “... the film includes a preliminary speech by Becket to the ecclesiastics of Canterbury, a new chorus; a prose trial scene, showing Becket confronting King Henry, and an address by the Prior to the People in the cathedral” (181). [“... o filme inclui uma fala preambular de Becket dirigida aos eclesiásticos de Cantuária, um novo coro; uma cena do julgamento escrita em prosa, mostrando Becket em confronto com o Rei Henrique, e uma alocução do Prior ao Povo na catedral.”]

Embora reconhecesse que os aditamentos constituíram um *tour de force* bem sucedido (Preface, *The Film of Murder in the Cathedral*, 7) e fossem, portanto, vantajosos para a versão fílmica da peça, Eliot explica que resultaram exclusivamente dos imperativos ditados por uma outra forma dramática, o cinema. Na verdade, ainda no mesmo texto, o Autor sublinha não se tratar da

superioridade de uma forma em relação à outra, mas apenas de se verificarem entre ambas diferenças intrínsecas ao próprio meio:

The film seems to me to be nearer to narrative and to depend much more upon the episodic. And, as the observer is in a more passive state of mind than if he were watching a stage play, so he has to have more explained to him ... The additional scenes, to explain the background of events, are essential for *any* audience, including even those persons already familiar with the play. On the other hand, I hope that no amateur stage producer will ever be so ill-advised as to add these scenes to his production. They are right for the film; they would ruin the shape of the play.

[O filme parece-me estar mais próximo da narrativa e depender muito mais do episódico. E, como o observador se encontra num estado de espírito mais passivo do que se estivesse a assistir a uma peça de teatro, tanto mais se tem de lhe explicar ... As cenas suplementares, destinadas a explicar o contexto dos acontecimentos, são essenciais para *qualquer* auditório, incluindo mesmo aquelas pessoas já familiarizadas com a peça. Por outro lado, tenho esperança de que nenhum encenador dileitante seja alguma vez tão mal-avisado que acrescente estas cenas à sua encenação. São adequadas ao filme; arruinariam a estrutura da peça.”]

Os próprios elogios, tecidos por Grover Smith (*T. S. Eliot's Poetry and Plays*, 181) à intervenção do dramaturgo, que lê os versos constitutivos das falas do Quarto Tentador (invisível, para significar o auge da luta interior do Arcebispo), perdem toda a relevância ante as palavras de Eliot, mais uma vez no Prefácio, conferindo o mérito da iniciativa ao realizador (e justificando, deste modo, a co-autoria que lhe atribui) sempre preocupado em preservar a integridade do texto:

I should like, first of all, to make clear the limits of my collaboration. At the beginning, Mr. Hoellering asked me to make a film recording of the entire play in my own voice. This recording ... was to serve as a guide, for himself and for the actors, to the rhythms and emphases of the verse as I heard it myself. He tells me that he found this recording very useful: I only know that it suggested to him the possibility of using my voice for the words of the Fourth Tempter – after he had had the happy idea of presenting the Fourth Temptation merely as a voice proceeding from an invisible actor. (7)

[Gostaria, antes de mais nada, de tornar claros os limites da minha colaboração. No começo, o Sr. Hoellering pediu-me para fazer uma gravação em filme de toda a peça na minha própria voz. Esta gravação ... havia de servir de guia a si próprio e aos actores, para os ritmos e ênfases do verso conforme eu próprio o escutava. Diz-me que achou esta gravação muito útil: apenas sei que lhe sugeri a possibilidade de usar a minha voz para as palavras do Quarto Tentador – depois de ter tido a feliz ideia de apresentar a Quarta Tentação meramente como uma voz emitida por um actor invisível.]

No que concerne às edições norte-americanas, registre-se que a peça foi publicada pela primeira vez nos Estados Unidos em Setembro do mesmo ano em que surgiu em Inglaterra:

T. S. Eliot. *Murder in the Cathedral*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1935.

A segunda edição norte-americana (assegurada pela mesma casa editora) surgiu quase um ano depois, em Junho, e adoptou o texto da segunda edição inglesa:

T. S. Eliot. *Murder in the Cathedral*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1936.

ASSASSÍNIO NA CATEDRAL

T. S. Eliot

PERSONAGENS

I PARTE

UM CORO DE MULHERES DE CANTUÁRIA
TRÊS SACERDOTES DA CATEDRAL
UM MENSAGEIRO
O ARCEBISPO THOMAS BECKET
QUATRO TENTADORES
CRIADOS

*A cena decorre no Paço Arquiepiscopal,
em 2 de Dezembro de 1170*

II PARTE

TRÊS SACERDOTES
QUATRO CAVALEIROS
O ARCEBISPO THOMAS BECKET
CORO DE MULHERES DE CANTUÁRIA
CRIADOS

*A primeira cena decorre no Paço Arquiepiscopal,
a segunda cena decorre na Catedral,
em 29 de Dezembro de 1170*

I Parte

CORO. Detenhamo-nos aqui, junto da catedral. Esperemos aqui.
Somos atraídas pelo perigo? É sabermo-nos em segurança que leva os
nossos passos
Em direcção à catedral? Que perigo pode haver
Para nós, as pobres, as pobres mulheres de Cantuária? que tribulação
À qual já não estejamos habituadas? Não há perigo
Para nós, e não há segurança na catedral. O presságio de um acto
Que são os nossos olhos compelidos a testemunhar, forçou os nossos passos
Em direcção à catedral. Somos forçadas a dar testemunho.

Desde que um dourado Outubro declinou em sombrio Novembro
E as maçãs foram colhidas e guardadas, e a terra se transformou em
castanhas e aguçadas pontas de morte num ermo de água e lama,
O Ano Novo espera, respira, espera, murmura na escuridão.
Enquanto o trabalhador tira a bota enlameada com um pontapé e estende
a mão para o lume,
O Ano Novo espera, o destino espera pela chegada.
Quem estendeu a mão para o lume e se lembrou dos
Santos no Dia de Todos os Santos,
Quem se lembrou dos mártires e dos santos que esperam? e quem
Estenderá a mão para o lume e negará o seu senhor? quem estará quente
Junto ao lume e negará o seu senhor?

Sete anos e o verão passou
Sete anos desde que o Arcebispo partiu,
Ele que sempre foi bom para o seu povo.
Mas não seria benéfico se voltasse.
Ora governa o Rei, ora os barões governam;
Sofremos várias formas de opressão,
Mas geralmente ficamos entregues aos nossos próprios expedientes,
E ficamos satisfeitas se nos deixam em paz.
Tentamos manter as nossas casas em ordem;
O mercador, desconfiado e cauteloso, tenta amealhar um pouco de
fortuna,
E o lavrador curva-se sobre o seu bocado de terra, a cor da terra, a sua
própria cor,
Prefere passar despercebido.
Agora receio perturbação das estações tranquilas:
O inverno virá, traz morte do mar,
A primavera ruinosa baterá às nossas portas,
Raiz e rebento devorarão os nossos olhos e ouvidos,
O verão desastroso queimará os leitos dos nossos rios
E os pobres aguardarão o declínio de mais um Outubro.
Por que motivo havia o verão de trazer consolo
Dos fogos do outono e dos nevoeiros do inverno?
Que faremos no calor do verão
A não ser aguardar, em pomares estéreis, mais um Outubro?
Um qualquer padecimento aproxima-se de nós. Esperamos, esperamos,
E os santos e os mártires esperam, por aqueles que serão mártires e santos.
O destino espera na mão de Deus, dá forma ao informe ainda:
Vi estas coisas num feixe de sol.
O destino espera na mão de Deus, não nas mãos de homens de estado
Que, uns bem, outros mal, planeiam e conjecturam,
Com objectivos que revolvem nas mãos, no padrão do tempo.
Vem, feliz Dezembro, quem reparará em ti, quem te conservará?
Há-de o Filho do Homem renascer nos detritos do escárnio?
Para nós, pobres, não há possibilidade de agir,

Mas somente de esperar e de testemunhar.

[*Entram os SACERDOTES*]

PRIMEIRO SACERDOTE. Sete anos e o verão passou.

Sete anos desde que o Arcebispo partiu.

SEGUNDO SACERDOTE. O que faz o Arcebispo e o nosso Soberano

Senhor, o Papa,

Com o obstinado Rei e o Rei francês

Em intriga infundável, tramas,

Conferências, reuniões aceites, reuniões recusadas,

Reuniões interrompidas ou intermináveis

Num lugar ou noutro, em França?

TERCEIRO SACERDOTE. Nada vejo bastante conclusivo na arte do governo temporal,

A não ser violência, duplicidade e frequente corrupção.

Ora governa o Rei ora os barões governam:

O homem forte pela força e o homem fraco pelo capricho.

Não têm senão uma lei, tomar o poder e mantê-lo,

E o audaz sabe manipular a ambição e a cobiça de outros,

O fraco é devorado por si próprio.

PRIMEIRO SACERDOTE. Não terão fim tais coisas

Até a pobre gente, ao portão,

Ter esquecido o seu amigo, o seu Pai em Deus, ter esquecido

Que tinha um amigo?

[*Entra o MENSAGEIRO*]

MENSAGEIRO. Servos de Deus e guardiães do templo,

Estou aqui para vos informar, sem rodeios:

O Arcebispo está em Inglaterra e encontra-se às portas da cidade.

Fui enviado antes, com urgência,

A dar-vos a notícia da sua vinda, para que, tanto quanto possível,

Possais preparar-vos para o receber.

PRIMEIRO SACERDOTE. O quê, o exílio terminou, Sua Senhoria, o Arcebispo,

Está de bem com o Rei? que reconciliação

Entre dois homens orgulhosos?

TERCEIRO SACERDOTE. Que paz se pode ver
Crescer entre o martelo e a bigorna?
SEGUNDO SACERDOTE. Diz-nos,
Terminaram as velhas disputas, foi derrubada a muralha de orgulho
Que os separava? Trata-se de paz ou de guerra?

PRIMEIRO SACERDOTE. Vem
Com toda a segurança ou seguro apenas
No poder de Roma, a regra espiritual,
A segurança do direito e o amor do povo?

MENSAGEIRO. Tendes razão ao mostrar-vos um pouco incrédulos.
Vem orgulhoso e sofredor, em afirmação de todos os seus direitos,
Indubitavelmente certo da devoção do povo,
Que o recebe com manifestações de delirante entusiasmo,
Enquanto ladeia a estrada e estende as capas,
E junca o caminho de folhas e das últimas flores da estação.
As ruas da cidade transbordarão de gente,
E acho que o seu cavalo ficará sem cauda,
Da qual uma só crina se tornará relíquia preciosa.
Está de acordo com o Papa e com o Rei de França,
Que, de facto, teria gostado de o manter no seu reino:
Mas quanto ao nosso Rei é outro o caso.

PRIMEIRO SACERDOTE. Mas pergunto de novo, é guerra ou paz?

MENSAGEIRO. Paz, mas não o beijo da paz.

Um as artimanhas, se me pedis a opinião.
Se me perguntais, acho que o Senhor Arcebispo
Não é homem para acalentar fantasias,
Sequer para ceder na mais pequena das suas pretensões.
Se me pedis a opinião, creio que esta paz
Nada se assemelha a um fim ou a um princípio.
É conhecimento geral que, quando o Arcebispo
Se despediu do Rei, disse ao Rei,
Meu Soberano, disse, deixo-vos como a homem
Que, nesta vida, não voltarei a ver.
Sei isto, asseguro-vos, apoiado na mais alta autoridade;

Há várias opiniões sobre o que ele quis dizer,
Mas ninguém considera isso um feliz augúrio.

[*Sai*]

PRIMEIRO SACERDOTE. Temo pelo Arcebispo, temo pela Igreja,

Sei que o orgulho nascido de súbita prosperidade
Foi confirmado por amargo infortúnio.
Vi-o como Chanceler, adulado pelo Rei.
Apreciado ou temido por cortesãos, com o jeito arrogante deles,
Desprezado e desprezando, sempre isolado,
Nunca um deles, sempre inseguro;
Seu orgulho sempre a alimentar-se das suas próprias virtudes,
O orgulho a retirar sustento da isenção,
O orgulho a retirar sustento da generosidade,
Detestava o poder dado pela concessão de bens temporais,
Desejava sujeição a Deus apenas.
Fora o Rei superior ou fora mais fraco,
Talvez as coisas tivessem sido diferentes para Thomas.

SEGUNDO SACERDOTE. Contudo, sua senhoria regressou. Sua senhoria
regressou ao seu de novo.

Estávamos fartos de esperar, de Dezembro a lúgubre Dezembro.
O Arcebispo irá à nossa frente, a dissipar o desalento e a dúvida.
Dir-nos-á o que havemos de fazer, dar-nos-á as suas ordens, guiar-nos-á.
Sua Senhoria está com o Papa e também com o Rei de França.
Podemos apoiar-nos numa rocha, sentirmo-nos em solo firme
Contra o eterno fluxo de marés de equilíbrio de forças entre barões
e terratenentes.

A rocha de Deus está sob os nossos pés. Vamos ao encontro do Arcebispo
com cordiais acções de graças:

Sua Senhoria, o nosso Arcebispo regressa. E quando o Arcebispo regressa
As nossas dúvidas dissipam-se. Rejubilemos, pois,
Digo que rejubilemos e mostremos um rosto alegre para o acolher.
Eu sou um homem do Arcebispo. Vamos acolhê-lo!

TERCEIRO SACERDOTE. Para o bem ou para o mal, que gire a roda.

A roda esteve imóvel estes sete anos e nenhum bem.

Para o mal ou para o bem, que gire a roda.
Pois quem conhece o fim do bem ou do mal?
Até os que fazem mover a roda pararem
E a porta se fechar para a rua
E todas as filhas da música forem reduzidas ao silêncio.

CORO. Esta cidade não é duradoura, esta morada é transitória.

Adverso o vento, adverso o tempo, incerto o proveito, certo o perigo.
Oh, é tarde, tarde, tarde, tarde o tempo, tarde demasiado tarde e o ano
apodrecido;
Maléfico o vento e amargo o mar e cinzento o céu, cinzento, cinzento,
cinzento.

Ó Thomas, regressai, Arcebispo; regressai, regressai a França.
Regressai. Rapidamente. Silenciosamente. Deixai-nos perecer
tranquilamente.

Vindes com aclamações, vindes com regozijo, mas vindes trazer a morte
a Cantuária:

A ruína à casa, a ruína a vós próprio, a ruína ao mundo.

Não queremos que nada aconteça.
Sete anos vivemos tranquilamente,
Conseguimos não chamar a atenção,
A viver e a viver em parte.
Houve opressão e luxo,
Houve pobreza e depravação,
Houve pequenas injustiças.
Todavia, continuámos a viver,
A viver e a viver em parte.
Por vezes faltou-nos o cereal,
Por vezes é farta a colheita,
Um ano é ano de chuva,
Outro, um ano de seca,
Um ano, as maçãs são abundantes,
Outro ano, faltam as ameixas.
Todavia, continuámos a viver,
A viver e a viver em parte.

Celebrámos as festas, ouvimos as missas,
Fizemos a cerveja e a cidra,
Apanhámos lenha para o inverno,
Falámos ao canto da lareira,
Conversámos às esquinas das ruas,
Conversámos nem sempre em murmúrio,
A viver e a viver em parte.
Vimos nascimentos, mortes e casamentos,
Passámos por escândalos vários,
Fomos atormentadas com impostos,
Rimos e coscuvilhámos,
Várias raparigas desapareceram
Inexplicavelmente, e algumas pouco capazes.
Todas sentimos nossos terrores privados,
Nossas sombras pessoais, nossos medos secretos.
Mas agora um medo enorme paira sobre nós, um medo não de uma,
mas de muitas,
Um medo como o do nascimento e o da morte, quando sozinhas vimos
o nascimento e a morte,
Num vácuo à parte.
Receamos com um medo que não podemos conhecer, que não podemos
enfrentar, que ninguém compreende,
E os nossos corações são-nos arrancados, os nossos cérebros descascados
como as camadas de uma cebola, estamos perdidas, perdidas,
Num último medo que ninguém entende. Ó Thomas Arcebispo,
Ó Thomas Senhora nossa, deixai-nos e deixai-nos estar, na nossa
humilde e parda forma de existência, deixai-nos; não nos peçais
Para fazer frente à ruína da casa, à ruína do Arcebispo, à ruína
do mundo.
Arcebispo, a salvo e seguro do vosso destino, imperturbável entre as
sombras, compreendeis o que pedis, compreendeis o que significa
Para o povo humilde, arrastado para o padrão do destino, o povo
humilde que vive entre coisas humildes,
A pressão no cérebro do povo humilde, que faz frente à ruína da casa,
à ruína de sua Senhora, à ruína do mundo?

Ó Thomas Arcebispo, deixai-nos, deixai-nos, deixai a sombria Dover e largai as velas em direcção a França. Thomas nosso Arcebispo, ainda nosso Arcebispo mesmo que em França. Thomas Arcebispo, largai as velas brancas entre o céu cinzento e o mar amargo, deixai-nos, deixai-nos para França.

SEGUNDO SACERDOTE. Que modo de falar em tamanha conjuntura!

Sois mulheres tolas, atrevidas e tagarelas.

Não sabeis que o bom do Arcebispo

Pode chegar a qualquer momento?

As multidões nas ruas estarão a dar vivas e vivas,

Vós continuais a coaxar como rãs no cimo das árvores:

Mas as rãs, pelo menos, podem cozinhar-se e comer-se.

Seja o que for que vos assuste, na vossa apreensão covarde,

Deixai-me pedir-vos pelo menos para serem alegres vossos rostos,

E serem calorosas as boas-vindas ao bom do nosso Arcebispo.

[*Entra THOMAS*]

THOMAS. Paz. E deixai-as, entregues à sua exaltação.

Elas falam melhor do que julgam e para além do vosso entendimento.

Sabem e não sabem o que é agir ou sofrer.

Sabem e não sabem que acção é sofrimento

E sofrimento é acção. Nem o agente sofre

Nem o padecente age. Mas ambos estão presos

Numa acção eterna, uma eterna paciência

A que todos devem consentir para que possa ser desejada,

E a qual todos devem sofrer para que possam desejá-la,

Para que o padrão possa subsistir, pois o padrão é a acção

E o sofrimento, para que a roda possa girar e, contudo,

Ficar imóvel para sempre.

SEGUNDO SACERDOTE. Ó Senhora, perdoai-me, não vos vi chegar,

Absorvido pela tagarelice destas mulheres tolas.

Perdoai-nos, Senhora, teríeis tido melhor recepção

Se mais cedo estivéssemos preparados para o evento.

Mas vossa Senhora sabe que sete anos de espera,

Sete anos de oração, sete anos de vazio,

Prepararam melhor os nossos corações para a vossa vinda
Do que sete dias podiam aprontar Cantuária.
Mas mandarei acender lareiras nos vossos aposentos todos
Contra a friagem do nosso Dezembro inglês,
Pois vossa Senhoria está agora habituada a um melhor clima.
Vossa Senhoria encontrará os seus aposentos em ordem como os deixou.
THOMAS. E tentarei deixá-los em ordem como os encontrar.

Estou mais do que grato por todas as vossas amáveis atenções.
Estes são assuntos de pouca monta. O sossego é precário em Cantuária
Com inimigos astutos, agitados, em redor de nós.
Bispos rebeldes, de York, Londres, Salisbúria,
Teriam interceptado as nossas cartas,
Enchido a costa de espíões e enviado ao meu encontro
Alguns que me têm o ódio mais implacável.
Pela graça de Deus ciente da previsão deles,
Mandei as minhas cartas numa outra altura,
Fiz uma agradável travessia, encontrei em Sandwich
Broc, Warenne e o Sheriff de Kent,
Os que tinham jurado cortar-me a cabeça,
Só John, o Deão de Salisbúria,
Temeu pelo bom nome do Rei, avisou contra a traição,
Susteve-lhes as mãos. Assim, por agora,
Não fomos molestados.

PRIMEIRO SACERDOTE. Mas teimam em vir no vosso encalço?

THOMAS. Por algum tempo, o falcão esfomeado
Apenas voará a grande altura e pairará, em círculos mais baixos,
À espera de desculpa, de pretexto, de oportunidade.
O fim será simples, súbito, dádiva de Deus.
Entretanto, a substância do nosso primeiro acto
Serão sombras e a luta com as sombras.
Mais dura a pausa do que a consumação.
Todas as coisas preparam o evento. Tende cuidado.

[*Entra o PRIMEIRO TENTADOR*]

PRIMEIRO TENTADOR. Como vêdes, Senhora, não faço cerimónia convosco:

Cheguei e esqueci todo o azedume,
Na esperança de que a vossa presente circunspeção
Encontre desculpa para a minha humilde veleidade
Em recordar todo o bom tempo passado.
Vossa Senhora não desprezará um velho amigo caído em desgraça?
O velho Tom, o alegre Tom, o Becket de Londres,
Vossa Senhora não esquecerá aquela noite no rio
Quando o Rei e vós e eu éramos todos amigos unidos?
A amizade devia ser mais do que o Tempo mordaz pode separar.
Que diremos, Senhora, agora que recuperastes
As boas graças do Rei, que findou o verão
Ou que o bom tempo não é duradouro?
Flautas nos prados, violas no salão,
Risos e flores de macieira a flutuar na água,
Cantos ao anoitecer, murmúrios em aposentos,
Fogos que devoram a estação do inverno
Engolem a escuridão, com engenho e vinho e sabedoria!
Agora, que vos une a amizade ao Rei e a vós,
O clero e os leigos podem voltar à sua alegria,
O regozijo e o divertimento não precisam de cautela.
THOMAS. Falais de estações que já passaram. Lembro
Que não vale a pena ignorá-las.

TENTADOR. E da nova estação.

A primavera chegou no inverno. A neve nos ramos
Flutuará tão suave como flores. O gelo ao longo das valas
Espelha a luz do sol. O amor no pomar
Fará correr a seiva. O júbilo iguala a melancolia.

THOMAS. Não sabemos muito do futuro,
Excepto que, de geração em geração,
As mesmas coisas acontecem repetidamente.
Os homens aprendem pouco com a experiência alheia.
Mas, na vida de um homem, nunca

O mesmo tempo regressa. Cortai
A corda, soltai a balança. Só
O louco, preso na sua loucura, pode pensar
Que consegue mover a roda em que se move.

TENTADOR. Senhoria, para bom entendedor meia palavra basta.
Muitas vezes, um homem ama o que rejeita.
Pelos bons tempos passados, de regresso outra vez,
Sou vosso servidor.

THOMAS. Não olheis desta maneira
Para o vosso comportamento. Mais seguro seria
Pensar em penitência e seguir o vosso amo.

TENTADOR. Não com este porte!
Se ides tão depressa, outros podem ir mais depressa.
Vossa Senhoria é demasiado orgulhosa!
Cão que ladra não morde,
Este não era o modo do Rei, nosso amo!
Não costumáveis ser tão duro para os pecadores
Quando eram vossos amigos. Vá, sêde indulgente!
O homem indulgente vive para comer os melhores jantares.
Aceitai o conselho de um amigo. O que lá vai, lá vai,
Ou o vosso ganso pode ser cozinhado e comido até ao osso.

THOMAS. Chegais com vinte anos de atraso.

TENTADOR. Abandono-vos, então, à vossa sorte.
Abandono-vos aos prazeres de vossos vícios mais elevados,
Que terão de ser pagos a mais elevados preços.
Adeus, Senhoria, não faço cerimónia convosco,
Parto como cheguei, esqueço todo o azedume,
Com esperança de que a vossa presente circunspecção
Encontre desculpa para a minha humilde veleidade.
Se vos lembrades de mim, Senhoria, nas vossas orações,
Recordar-me-ei de vós no momento dos beijos, no vão da escada.

THOMAS. O-que-lá-vai-lá-vai, a fantasia primaveril,
Assim um pensamento vai com o silvar do vento.
O impossível é ainda tentação.

O impossível, o indesejável,
Vozes debaixo do sono, acordar um mundo morto,
Para que o espírito não possa estar todo no presente.

[*Entra o* SEGUNDO TENTADOR]

SEGUNDO TENTADOR. Vossa Senhoria esqueceu-se talvez de mim.

Lembrar-vos-ei.

Encontrámo-nos em Clarendon, em Northampton,
E por fim em Montmirail, no Maine. Agora que as recordei,
Coloquemos estas não muito agradáveis memórias
Em contraponto com outras, anteriores
E mais pesadas: as do cargo de Chanceler.
Vêde como as recentes se erguem! Vós, mestre em política
Que todos reconhecem, devíeis conduzir o estado novamente.

THOMAS. Que pretendeis dizer?

TENTADOR. O cargo de Chanceler de que resignastes,

Quando fostes sagrado Arcebispo – foi um erro
Da vossa parte – ainda pode ser recuperado. Reflecti, Senhoria,
O poder obtido transforma-se em glória
Que dura toda a vida, uma posse permanente.
Um templo funerário por sepultura, monumento de mármore.
Governar os homens não supõe loucura.

THOMAS. Que alegria é para o homem de Deus?

TENTADOR. Tristeza

Apenas para os que dão amor a Deus somente.
Deve o que reteve a substância sólida
Vaguear desperto com sombras enganosas?
O poder é presente. A santidade mais adiante.

THOMAS. Quem, então?

TENTADOR. O Chanceler, Rei e Chanceler.

O Rei ordena. O Chanceler governa com opulência.
Este princípio não se ensina nas escolas.
Humilhar os grandes, proteger os pobres,
Sob o trono de Deus pode o homem fazer mais?
Desarmar o rufião, fortalecer as leis,

Governar para o bem da melhor causa,
Administrar justiça igualando todos
É prosperar na terra e talvez no céu.

THOMAS. Que meios?

TENTADOR. O verdadeiro poder
É comprado à custa de uma certa submissão.
O vosso poder espiritual é perdição terrena.
O poder é presente para quem o quiser exercer.

THOMAS. Quem o terá?

TENTADOR. Aquele que vier.

THOMAS. Em que mês?

TENTADOR. O último a partir do primeiro.

THOMAS. Que daremos por isso?

TENTADOR. Aparência de poder pastoral.

THOMAS. Por que razão a daríamos?

TENTADOR. Pelo poder e pela glória.

THOMAS. Não!

TENTADOR. Sim! Ou a valentia será quebrada,
Encerrado em Cantuária, governante sem domínios
Servidor auto-submetido a um Papa sem poder,
Velho cervo, cercado por mastins.

THOMAS. Não!

TENTADOR. Sim! os homens têm de manobrar. Os monarcas também,
Ao fazer a guerra no estrangeiro, precisam de amigos firmes na pátria.
Política privada é lucro público;
A dignidade sempre se vestirá com decoro.

THOMAS. Esqueceis os bispos,
A quem pus sob excomunhão.

TENTADOR. O ódio ávido
Não lutará contra o interesse próprio inteligente.

THOMAS. Esqueceis os barões. Quem não esquecerá
O refrear constante do mesquinho privilégio.

TENTADOR. Contra os barões
Está a causa do Rei, a causa do rústico, a causa do Chanceler.

THOMAS. Não! Devo eu, que guardo as chaves
Do céu e do inferno, supremo somente em Inglaterra,
Que uno e separo, com poder vindo do Papa,
Descer a desejar um poder mais mesquinho?
Delegado para aplicar a sina da condenação eterna,
Para condenar reis, não para servir entre os seus servidores,
É a minha manifesta função. Não! Ide.

TENTADOR. Nesse caso, deixo-vos ao vosso destino.

O vosso pecado voa em direcção ao sol, encobre os falcões do rei.

THOMAS. Poder temporal, construir um mundo bom,
Manter a ordem, tal como o mundo conhece a ordem.
Aqueles que põem a sua fé na ordem do mundo
Não controlada pela ordem de Deus,
Em ignorância confiante, somente detêm a desordem,
Tornam-na mais dura, criam uma doença fatal,
Degradam o que exaltam. O poder com o Rei –
Eu *fui* o Rei, o seu braço, a sua melhor razão.
Mas o que um dia foi engrandecimento,
Seria agora apenas declínio mesquinho.

[*Entra* o TERCEIRO TENTADOR]

TERCEIRO TENTADOR. Sou um visitante inesperado.

THOMAS. Eu esperava-vos.

TENTADOR. Mas não com esta aparência nem com o meu presente
objectivo.

THOMAS. Nenhum objectivo constitui surpresa.

TENTADOR. Bem, Senhoria,

Não sou pessoa frívola nem um político.
Para folgar ou intrigar na corte
Não tenho habilidade. Não sou um cortesão.
Sei de cavalos, de cães, de raparigas;
Sei como manter as minhas propriedades em ordem,
Um nobre que zela pela sua terra e não se mete com os outros.
Somos nós, os nobres rurais, que conhecemos a terra,
E nós que sabemos aquilo de que a terra precisa.

É a nossa terra. Preocupamo-nos com ela.
Somos a coluna vertebral da nação.
Nós, não os parasitas conspiradores
Que cercam o Rei. Desculpai a minha franqueza:
Sou um inglês rude e directo.

THOMAS. Falai francamente.

TENTADOR. O objectivo é simples.
A persistência da amizade não depende
De nós, mas das circunstâncias.
Mas as circunstâncias não são indeterminadas.
A amizade fictícia pode tornar-se verdadeira,
Mas a amizade verdadeira, uma vez terminada, não se pode recuperar.
Mais depressa a inimizade se transformará em aliança.
A inimizade que nunca conheceu a amizade
Mais depressa pode conhecer a harmonia.

THOMAS. Para um homem do campo,
Envolveis vosso sentido em generalidades tão enigmáticas
Como qualquer cortesão.

TENTADOR. Esta é a pura verdade!
Não há, para vós, esperança de reconciliação
Com Henrique, o Rei. Procurais, apenas,
Por direitos cegos, isolado.
É um erro.

THOMAS. Ó Henrique, ó meu Rei!

TENTADOR. Outros amigos
Podem ser encontrados na situação presente.
O Rei, em Inglaterra, não é todo-poderoso;
O Rei está em França, com querelas em Anjou;
Em seu redor esperam filhos esfomeados.
Nós somos pela Inglaterra. Nós estamos em Inglaterra.
Vós e eu, Senhora, somos Normandos.
A Inglaterra é terra de soberania
Normanda. Deixai que o Angevino
Se destrua a si próprio, a lutar em Anjou.

Não nos compreende, aos barões ingleses.

Nós somos o povo.

THOMAS. A que leva isto?

TENTADOR. A uma feliz coligação

De interesses inteligentes.

THOMAS. Mas o que tendes –

Se realmente falais pelos barões –

TENTADOR. Por um partido poderoso

Que voltou os olhos em vossa direcção –

Para ganhar de vossa Senhoria, perguntais.

Para nós, o favor da Igreja seria uma vantagem,

A bênção do Papa poderosa protecção

Na luta pela liberdade. Vós, Senhoria,

Ao estardes connosco, desferiríeis um golpe certo

Simultaneamente pela Inglaterra e por Roma,

Pondo fim à jurisdição tirânica

Da justiça do rei sobre a justiça do bispo,

Da justiça do rei sobre a justiça dos barões.

THOMAS. Que ajudei a fundar.

TENTADOR. Que ajudastes a fundar.

Mas tempo passado é tempo esquecido.

Esperamos que surja uma nova constelação.

THOMAS. E se o Arcebispo não pode confiar no Rei,

Como pode confiar naqueles que trabalham para a ruína do Rei?

TENTADOR. Os reis não admitem outro poder excepto o seu;

A igreja e o povo têm um caso justo contra o trono.

THOMAS. Se o Arcebispo não pode confiar no Trono,

Tem boas razões para não confiar em ninguém excepto em Deus.

Outrora governei como Chanceler

E homens como vós ficavam contentes por aguardar à minha porta.

Não só na corte, mas também no campo de batalha

E na liça, fiz muitos capitular.

Devo eu, que governei como águia sobre pombas,

Tomar agora a forma de lobo entre lobos?

Prossegui com as vossas traições, como fizestes antes:

Ninguém dirá que eu traí um rei.

TENTADOR. Nesse caso, Senhoria, não esperarei à vossa porta.

E espero bem que antes de nova primavera

O Rei vos mostrará o seu apreço pela vossa lealdade.

THOMAS. Construir, depois destruir, tal pensamento já ocorreu antes,

O exercício desesperado do poder em declínio.

Sansão, em Gaza, não fez outra coisa.

Mas se destruir, devo destruir apenas a mim próprio.

[*Entra o* QUARTO TENTADOR]

QUARTO TENTADOR. Bravo, Thomas, a vossa vontade é difícil
de vergar.

E comigo a vosso lado, não vos faltará um amigo.

THOMAS. Quem sois vós? Esperava

Três visitantes e não quatro.

TENTADOR. Não fiquéis surpreendido por receberdes mais um.

Se fosse esperado, aqui teria eu chegado antes.

Precedo sempre a expectativa.

THOMAS. Quem sois vós?

TENTADOR. Como não me conheceis, não preciso de nome,

E, como me conheceis, é por isso que vim.

Conheceis-me, mas nunca vistes a minha cara.

Para nos conhecermos antes, nunca houve tempo nem lugar.

THOMAS. Dizei o que viestes dizer.

TENTADOR. Tal será dito, por fim.

Puseram-se bocados do passado em anzóis, como isco.

Falta de moderação é fraqueza. Quanto ao Rei,

O seu ódio endurecido não terá fim.

Sabeis por certo, o Rei nunca confiará

Duas vezes no homem que foi seu amigo.

Usará de vós com prudência, empregará

Os vossos serviços enquanto possais emprestá-los.

Aguardareis que sobre vós se feche a armadilha

Tendo servido a vossa vez, destroçado e esmagado.

Quanto aos barões, a inveja de homens inferiores
É ainda mais obstinada do que a ira do rei.
Os reis têm política pública, os barões proveito privado,
O ciúme a bradar pelo que o inimigo possui.
Os barões podem utilizar-se uns contra os outros;
Majores inimigos devem ser destruídos pelos reis.

THOMAS. O vosso conselho?

TENTADOR.

Prossegui até ao fim.

Todos os outros caminhos estão fechados para vós,
Excepto o caminho já escolhido.
Mas o que é a satisfação, o governo real,
Ou o governo de homens por obediência a um rei,
Com ardis pelos cantos, estratagemas furtivos,
Comparado com o domínio completo do poder espiritual?
O homem oprimido pelo pecado, desde a queda de Adão –
Vós detendes as chaves do céu e do inferno.
O poder de unir e de separar: atai, Thomas, atai,
Rei e bispo ao vosso tornozelo.
Rei, imperador, bispo, barão, rei:
Inseguro domínio de exércitos precários,
Guerra, pestilência e revolução,
Novas conjuras, pactos quebrados;
Ser amo ou servo em curtos prazos,
Este é o curso do poder temporal.
O velho Rei sabê-lo-á quando, no último suspiro,
Sem filhos, sem império, morder os dentes partidos.
Vós detendes a meada: enovelai, Thomas, enovelai
O fio da vida eterna e da morte.
Detendes este poder, detende-o.

THOMAS.

Supremo, nesta terra?

TENTADOR. Supremo, à excepção de um.

THOMAS.

Isso não compreendo.

TENTADOR. Não me compete dizer-vos como tal pode ser;

Estou aqui, Thomas, apenas para vos dizer o que sabeis.

THOMAS. Quanto demorará?

TENTADOR. Excepto o que já sabeis, não me pergunteis nada.

Mas pensai, Thomas, pensai na glória depois da morte.

Quando o rei morre, há outro rei.

E mais um rei é outro reinado.

O rei é esquecido quando outro vem:

Santo e Mártir reinam desde o túmulo.

Pensai, Thomas, pensai em inimigos amedrontados,

Rastejam em penitência, uma sombra assusta-os;

Pensai nos peregrinos, em longa fila

Ante o altar de jóias deslumbrantes,

De geração em geração

Ajoelham-se em súplica,

Pensai nos milagres, pela graça de Deus,

E pensai nos vossos inimigos, num outro lugar.

THOMAS. Já tenho pensado nestas coisas.

TENTADOR.

Por isso vo-las digo.

Vossos pensamentos têm mais poder do que reis para vos compelir.

Tendes também pensado às vezes, nas vossas orações,

Às vezes hesitando nos patamares de escadas,

E entre o sono e a vigília, cedo na manhã,

Quando o pássaro canta, tendes pensado em novos escárnios.

Que nada perdura, mas a roda gira,

O ninho é saqueado e o pássaro lamenta-se;

Que o altar será pilhado e o ouro gasto,

As jóias transformadas em adorno de mulheres fáceis,

O santuário profanado, e o que armazena

Atirado para o regaço de parasitas e prostitutas.

Quando os milagres terminarem e os fiéis se afastarem de vós.

E os homens se empenharem somente em esquecer-vos.

E mais tarde é pior, quando os homens não vos odiarem

O suficiente para vos difamar ou execrar,

Mas ponderarem as qualidades que vos faltavam

E tentarem apenas descobrir o facto histórico.

Quando os homens declararem que não havia mistério
Acerca deste homem que desempenhou certo papel na história.
THOMAS. Mas que pode fazer-se? o que resta por fazer?
Não há coroa duradoura que possa ganhar-se?
TENTADOR. Sim, Thomas, sim; também pensastes nisso.
Que pode comparar-se com a glória dos Santos,
Para sempre a viver na presença de Deus?
Qual glória terrena, de rei ou imperador,
Qual orgulho terreno, que não seja a pobreza,
Comparado com a opulência do fausto celestial?
Procurai o caminho do martírio, tornai-vos o mais humilde
Na terra, para que elevado sejais no céu.
E vêde muito ao longe, abaixo de vós, onde o abismo se localiza,
Os vossos perseguidores, em tormento eterno,
Paixão ressequida, impossível de expiar.
THOMAS. Não!
Quem sois vós, a tentar-me com os meus próprios desejos?
Outros vieram, tentadores profanos,
Com prazer e poder a preço quantificável.
Vós que ofereceis? o que pedis?
TENTADOR. Ofereço o que desejais. Peça
O que tendes para dar. É demasiado
Por uma tal visão de fausto eterno?
THOMAS. Outros ofereceram bens genuínos, sem valor
Mas genuínos. Vós apenas ofereceis
Sonhos para a danação.
TENTADOR. Muitas vezes os sonhastes.
THOMAS. Não há caminho, na enfermidade da minha alma,
Que não leve à danação por orgulho?
Sei bem quanto estas tentações
Significam vaidade presente e tormento futuro.
Não pode o orgulho pecaminoso ser expulso
Apenas por outro mais pecaminoso? Não posso agir ou sofrer
Sem perdição?

TENTADOR. Sabeis e não sabeis o que é agir ou sofrer.

Sabeis e não sabeis quanto a acção é sofrimento,
E o sofrimento, acção. Nem o agente sofre
Nem o padecente age. Mas ambos estão presos
Numa acção eterna, numa eterna paciência
A que todos devem consentir para que possa ser desejada
E que todos devem sofrer para que possam desejá-la,
Para que o padrão possa subsistir, para que possa a roda girar e sempre
Ficar imóvel para sempre.

CORO. Não há sossego na casa. Não há sossego na rua.

Ouçõ o desassossegado movimento de pés. E o ar é pesado e espesso.
Espesso e pesado o céu. E a terra faz pressão contra os nossos pés.
O que é o odor nauseabundo, o vapor? a escura luz verde de uma
nuvem sobre uma árvore seca? A terra soergue-se e dá à luz
a prole do inferno. Que viscoso orvalho se forma nas costas
da minha mão?

OS QUATRO TENTADORES. A vida do homem é fraude e
desapontamento;

Todas as coisas são irreais,
Irreais ou decepcionantes:
A roda de fogo-presos, o gato de pantomima,
Os prémios dados nas festas das crianças,
O prémio atribuído à Composição em Inglês,
O título do académico, a condecoração do estadista.
Todas as coisas se tornam menos reais, o homem passa
De irrealidade em irrealidade.
Este homem é obstinado, cego, decidido
À auto-destruição,
Passando de impostura em impostura,
De grandeza em grandeza até à ilusão final,
Perdido na maravilha da sua própria grandeza,
O inimigo da sociedade, inimigo de si próprio.

OS TRÊS SACERDOTES. Ó Thomas, Senhoria, não luteis contra a
intratável maré,

Não navegueis com o vento irresistível; na tempestade,
Não deveríamos esperar que o oceano amainasse, na noite
Aguardar a chegada do dia, quando o viajante pode encontrar o seu
caminho,

O marinheiro estabelecer a sua rota pelo sol?

CORO, SACERDOTES e TENTADORES *alternadamente*.

C. É o mocho que chama ou um sinal por entre as árvores?

S. A tranca da janela está segura, a porta fechada a sete-chaves?

T. É a chuva que bate na janela, é o vento que empurra a porta?

C. Arde a tocha na entrada, a vela no aposento?

S. O sentinela ronda na muralha?

T. Vagueia o mastim cerca do portal?

C. A morte tem uma centena de mãos e anda por mil caminhos.

S. Pode chegar à vista de todos, pode passar sem ser vista, ouvida.

T. Vir como murmúrio no ouvido ou uma súbita pancada no crânio.

C. Um homem pode andar com uma lanterna à noite e, contudo, afogar-se
num fosso.

S. Um homem pode subir a escada durante o dia e escorregar num degrau
partido.

T. Um homem pode sentar-se para comer e sentir o frio na virilha.

CORO. Não fomos felizes, Senhoria, demasiado felizes não fomos.

Não somos mulheres ignorantes, sabemos o que devemos e não devemos
esperar.

Conhecemos a opressão e a tortura,

Conhecemos a extorsão e a violência,

A privação, a doença,

O velho sem lume no inverno,

A criança sem leite no verão,

O trabalho que nos é roubado,

Os nossos pecados mais pesados sobre nós.

Nós vimos o jovem mutilado,

A rapariga dilacerada a tremer na corrente da azenha.

E entretanto continuámos a viver,

A viver e a viver em parte,

A recolher e a juntar os pedaços,

A apanhar gravetos ao cair da noite,
A construir um abrigo inacabado,
Para dormir e comer e beber e rir.

Sempre Deus nos deu alguma razão, alguma esperança; mas agora um
novo terror nos maculou, que ninguém pode suster, ninguém pode
evitar, que flui sob os nossos pés e pelo céu;

Debaixo das portas e pelas chaminés, desliza pelo ouvido e pela boca
e pelos olhos.

Deus abandona-nos, Deus abandona-nos, mais agonia, mais dor que
no nascimento ou na morte.

Doce e enjoativo pela negrura do ar,

Desce o odor sufocante do desespero;

As formas ganham contornos na negrura do ar:

Ronronar de leopardo, pisadas brandas de urso,

Palmadinha de macaco com sono, hiena muito hirta à espera

A rir, rir, rir. Os Senhores do Inferno estão aqui.

Enroscam-se-vos em redor, deitam-se a vossos pés, balouçam e batem
as asas na negrura do ar.

Ó Thomas Arcebispo, salvai-nos, salvai-nos, salvai-vos a vós próprio,
para que possamos ser salvos;

Destruí-vos e somos destruídos.

THOMAS. Agora o meu caminho é claro, agora o significado é simples:

A tentação não virá de novo desta maneira.

A última tentação é a maior traição:

Praticar o acto correcto pela razão errada.

O natural vigor no pecado venial

É o caminho em que as nossas vidas começam.

Há trinta anos, procurei todos os caminhos

Que levam ao prazer, à promoção e ao encómio.

Deleite dos sentidos, do saber e do pensamento,

Música e filosofia, curiosidade,

O púrpura pisco-chilreio a cantar entre os lilazes,

A habilidade no torneio, a estratégia do xadrês,

Amor no jardim, o canto ao som do instrumento,

Eram todas coisas igualmente desejáveis.
A ambição vem quando a força juvenil se esgota
E quando já não achamos todas as coisas possíveis.
A ambição vem atrás e inadvertida.
O pecado cresce com a prática do bem. Quando impus os decretos do Rei
Em Inglaterra, e fiz a guerra com ele contra Toulouse,
Venci os barões com as suas próprias armas. Eu
Podia então desprezar os homens que me julgavam o mais vil,
A nobreza grosseira, cujas maneiras condiziam com as suas unhas.
Enquanto comia do prato do Rei,
Tornar-me servo de Deus nunca foi o meu desejo.
O servo de Deus tem oportunidade de maior pecado
E mágoa do que o homem que serve um rei.
Pois aqueles que servem a maior causa podem fazer com que a causa os
sirva,
Ainda que pela prática do bem: e lutar com políticos
Pode tornar essa causa política, não pelo que fazem,
Mas pelo que são. Eu sei,
O que falta ainda contar-vos da minha história
Parecerá à maioria, na melhor das hipóteses, futilidade,
Massacre de si mesmo sem-sentido de um insensato,
Paixão arrogante de um fanático.
Sei que a história, em todos os tempos, tira
A mais estranha consequência da causa mais remota.
Mas por todo o mal, todo o sacrilégio,
Crime, iniquidade, opressão e gume de machado,
Indiferença, exploração, vós e vós,
E vós, todos deveis ser punidos. Assim também tu.
Deixarei de agir ou sofrer, até ao fim da espada.
Agora o meu bom Anjo, que Deus designa
Para ser meu guardião, paira sobre as pontas das espadas.

INTERLÚDIO

O Arcebispo

prega na Catedral, na Manhã de Natal, 1170

‘Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade.’
Versículo décimo quarto do segundo capítulo do Evangelho segundo São Lucas.
Em nome do Pai e do Filho e do Espírito Santo. Àmen.

Queridos filhos de Deus, o meu sermão, nesta manhã de Natal, será muito breve. Desejo apenas que mediteis, em vossos corações, sobre o profundo significado e mistério das nossas missas do Dia de Natal. Pois quando se reza Missa, tornamos de novo presente a Paixão e Morte de Nosso Senhor; e, neste Dia de Natal, fazemos isto em celebração do Seu Nascimento. De modo que, simultaneamente, rejubilamos na Sua vinda para salvação dos homens e oferecemos de novo a Deus o Seu Corpo e Sangue em sacrifício, oblação e desagravo pelos pecados de todo o mundo. Foi nesta mesma noite, que há pouco findou, que uma multidão das hostes celestiais apareceu aos pastores em Belém, dizendo ‘Glória a Deus nas alturas, e paz na terra aos homens de boa vontade’; nesta mesma altura de todo o ano, em que celebramos simultaneamente o Nascimento de Nosso Senhor e a Sua Paixão e Morte na Cruz. Amados filhos, segundo o modo de ver do Mundo, esta é uma estranha forma de comportamento. Pois quem, no Mundo, pranteará e rejubilará simultaneamente pela mesma razão? Pois, ou o júbilo será dominado pelo luto ou o luto será expulso pelo júbilo; assim, é apenas nestes nossos mistérios cristãos que podemos rejubilar e prantear simultaneamente, pela mesma razão. Ora pensai, por um instante, acerca do significado desta palavra, ‘paz’. Parece-vos

estranho que os anjos tivessem anunciado a Paz quando, incessantemente, o mundo tem sido açoutado pela Guerra e pelo medo da Guerra? Parece-vos que as vozes angelicais se enganaram e que a promessa foi um desapontamento e um engano?

Reflecti, agora, no modo como Nosso Senhor falou, Ele Próprio, da Paz. Disse aos Seus discípulos, 'Deixo-vos a paz, dou-vos a minha paz.' Referia-se, Ele, à paz como a consideramos: o reino de Inglaterra em paz com os seus vizinhos, os barões em paz com o Rei, o dono da casa a calcular os seus pacíficos proventos, a lareira varrida, o melhor vinho na mesa para um amigo, a mulher a cantar às crianças? Aqueles homens, Seus discípulos, não conheciam tais coisas: partiam em viagem para sítios longínquos, para sofrerem em terra e no mar, para conhecerem a tortura, a prisão, o desapontamento, para sofrerem a morte pelo martírio. Então o que queria Ele dizer? Se perguntardes isso, lembrai-vos de que Ele disse igualmente, 'Não tal como o mundo dá, vos é dado por mim.' De modo que deu aos Seus discípulos a paz, mas não a paz como o mundo dá.

Considerai, também, uma coisa na qual, provavelmente, nunca pensastes. Não só celebramos, na festa de Natal, ao mesmo tempo o Nascimento de Nosso Senhor e a Sua Morte: mas, no dia seguinte, celebramos o martírio do Seu primeiro mártir, o bem-aventurado Estêvão. É por acaso, pensais, que o dia do primeiro mártir recai no que imediatamente segue o dia do Nascimento de Cristo? De modo algum. Exactamente como rejubilamos e pranteamos ao mesmo tempo com o Nascimento e a Paixão de Nosso Senhor; assim, igualmente, com menor relevo, não só rejubilamos, mas também pranteamos com a morte dos mártires. Pranteamos por causa dos pecados do mundo que os martirizou; rejubilamos visto outra alma se contar entre os Santos no Céu, para Glória de Deus e para salvação dos homens.

Amados filhos, não pensamos num mártir simplesmente como um bom cristão que foi morto por ser cristão: pois isso seria, unicamente, prantear. Não pensamos nele simplesmente como um bom cristão que foi elevado à comunhão dos Santos: pois isso seria unicamente rejubilar: e nem o nosso pranto nem o nosso júbilo é como o do mundo. Um martírio cristão nunca resulta do acaso, pois os Santos não são criados por acaso. Ainda menos é um martírio cristão efeito da vontade de um homem em se tornar Santo, como um homem, pela vontade e pela maquinação, se pode tornar governante de homens. Um martírio é sempre o desígnio de Deus, por Seu amor dos homens,

para os avisar e para os conduzir, para os trazer de volta aos Seus caminhos. Nunca é desígnio do homem; pois o verdadeiro mártir é aquele que se tornou o instrumento de Deus, que perdeu a sua vontade na vontade de Deus e que já nada mais deseja para si próprio, nem mesmo a glória de ser um mártir. Por conseguinte, assim como na terra a Igreja pranteia e rejubila ao mesmo tempo, de uma forma que o mundo não pode compreender; assim no Céu os Santos são os mais elevados, tendo-se feito a si próprios os mais humildes, e são vistos não como nós os vemos, mas à luz da Divindade, da qual absorvem o ser. Falei-vos hoje, queridos filhos de Deus, dos mártires do passado, pedindo-vos para lembrardes, especialmente, o nosso mártir de Cantuária, o bem-aventurado Arcebispo Elphege; porquanto é adequado, no dia do nascimento de Cristo, lembrar o que é aquela Paz que Ele nos trouxe; e porquanto, queridos filhos meus, não creio que volte a pregar para vós; e porquanto é possível que em breve tenhais ainda outro mártir, o qual talvez não seja o último. Gostaria que guardásseis, nos vossos corações, estas palavras que vos digo e que nelas pensásseis noutra altura. Em Nome do Pai e do Filho e do Espírito Santo. *Amén.*

II Parte

CORO. Já canta a ave no Sul?

Só a ave marinha grita, trazida para terra pela tempestade.

Que sinal da primavera do ano?

Só a morte do velho: nem uma agitação, nem um rebento, nem uma aragem.

Os dias começam a crescer?

Quanto mais longo e sombrio é o dia, mais curta e mais fria é a noite.

Imóvel e sufocante o ar: mas um vento acumula-se a Oriente.

O corvo esfomeado pouisa no campo, atento; e no bosque

O mocho ensaia a cava nota da morte.

Que sinais de uma primavera amarga?

O vento acumulado a Oriente.

Quê, na altura do nascimento de Nosso Senhor, na época do Natal,

Não há paz sobre a terra, boa vontade entre os homens?

A paz deste mundo é sempre incerta, a não ser que guardem os homens a paz de Deus.

E a guerra entre os homens contamina este mundo, mas a morte no Senhor renova-o,

E o mundo deve ser limpo no inverno, ou teremos apenas

Uma primavera amarga, um verão ressequido, uma colheita miserável.

Entre o Natal e a Páscoa que trabalho se fará?

O lavrador sairá em Março e revolverá a mesma terra

Que revolvera antes, a ave cantará a mesma canção.

Quando a folha surge na árvore, quando sabugueiro e espinheiro

Rebentam sobre a corrente de água, e o ar está limpo e alto,

E vozes trinam às janelas e crianças dão cambalhotas em frente da porta,
Que trabalho se terá feito, que mal
Terá a canção da ave encoberto, a árvore verdejante encoberto, que mal
Encobrirá a terra nova? Esperamos e o tempo é breve,
Mas é longa a espera.

[*Entra o PRIMEIRO SACERDOTE, erguendo um estandarte de S. ESTÊVÃO.*
Os versos cantados estão em itálico.]

PRIMEIRO SACERDOTE. Depois do Natal um dia: e dia de S. Estevão,
Primeiro Mártir,
Sentaram-se também os príncipes, e contra mim deram falso testemunho.
Um dia que foi sempre muito querido ao Arcebispo Thomas.
E ele ajoelhou e clamou em alta voz:
Senhor, não lhes imputeis tal pecado.
Sentaram-se também os príncipes .

[*Ouve-se o Intróito da missa de S. Estevão*]

[*Entra o SEGUNDO SACERDOTE, erguendo um estandarte do Apóstolo*
S. João.]

SEGUNDO SACERDOTE. Desde S. Estevão um dia: e dia do Apóstolo
S. João.
Entre a assembleia, ele abriu a sua boca.
Aquilo que era desde o princípio, o que escutámos,
O que vimos com os nossos olhos e que nossas mãos tocaram
Da palavra da vida; aquilo que vimos e ouvimos
A vós proclamamos.
Entre a assembleia.

[*Ouve-se o Intróito da missa de S. João*]

[*Entra o TERCEIRO SACERDOTE, erguendo um estandarte dos Santos*
Inocentes.]

TERCEIRO SACERDOTE. Desde o Apóstolo S. João um dia: e dia dos
Santos Inocentes.
Da boca das crianças tão pequenas, Ó Deus.
Como voz de muitas águas, de trovão, de harpas,
Cantavam como se fosse uma nova canção.
O sangue dos vossos santos derramaram como água.
E não houve ser humano que os enterrasse. Vingai, Ó Senhor,

O sangue dos vossos santos. Em Ramá, ouviu-se uma voz, a chorar.
Da boca das crianças tão pequenas, Ó Deus!

[OS SACERDOTES *ficam juntos, de pé, com os estandartes por detrás*]

PRIMEIRO SACERDOTE. Desde os Santos Inocentes um dia: o quarto dia
depois do Natal.

OS TRÊS SACERDOTES. *Rejubilemos todos, guardando o santo dia.*

PRIMEIRO SACERDOTE. Pelo povo, e também por si próprio, fazia
oblação pelos pecados.

Dá a sua vida pelas ovelhas.

OS TRÊS SACERDOTES. *Rejubilemos todos, guardando o santo dia.*

PRIMEIRO SACERDOTE. Hoje?

SEGUNDO SACERDOTE. Hoje, que quer dizer hoje? Pois do dia já passou
metade.

PRIMEIRO SACERDOTE. Hoje, que quer dizer hoje? senão outro dia,
o lusco-fusco do ano.

SEGUNDO SACERDOTE. Hoje, que quer dizer hoje? Outra noite e outro
amanhecer.

TERCEIRO SACERDOTE. Que dia é o dia em que sabemos pelo qual
esperamos ou que tememos?

Cada dia é o dia que devíamos temer ou em que devíamos ter
esperança. Um momento

Pesa tanto como outro. Só ao olhar para trás, ao escolher,

Nós dizemos, esse foi o dia. O momento crítico

Que é sempre agora e aqui. Mesmo agora, em sórdidos pormenores,

O desígnio eterno pode manifestar-se.

[*Entram os QUATRO CAVALEIROS. Os estandartes desaparecem*]

PRIMEIRO CAVALEIRO. Servidores do Rei.

PRIMEIRO SACERDOTE. E de nós conhecidos.

Sede bem-vindos. Fizestes uma longa cavalgada?

PRIMEIRO CAVALEIRO. Hoje não foi longa, mas incumbência urgente

Trouxe-nos de França. Cavalgámos esforçadamente,

Embarcámos ontem num navio, aportámos a noite passada,

Tendo assunto a tratar com o Arcebispo.

SEGUNDO CAVALEIRO. Assunto urgente.

TERCEIRO CAVALEIRO. Da parte do Rei.
SEGUNDO CAVALEIRO. Por ordem do Rei.
PRIMEIRO CAVALEIRO. Os nossos homens estão lá fora.
PRIMEIRO SACERDOTE. Conheceis a hospitalidade do Arcebispo.
Vamos comer em breve.
O bom Arcebispo ficaria agastado
Se não vos oferecêssemos repasto
Antes de tratardes do vosso assunto. Por favor, comei connosco.
Também cuidarão dos vossos homens.
A refeição antes do dever. Gostais de porco assado?
PRIMEIRO CAVALEIRO. O dever antes da refeição. Assaremos o vosso
porco
Primeiro, e comê-lo-emos depois.
SEGUNDO CAVALEIRO. Temos de ver o Arcebispo.
TERCEIRO CAVALEIRO. Ide, dizei ao Arcebispo
Que não precisamos da sua hospitalidade.
Providenciaremos a nossa própria refeição.
PRIMEIRO SACERDOTE [*para um criado*]. Vai, diz a Sua Senhoria.
QUARTO CAVALEIRO. Quanto tempo mais nos fareis esperar?
[*Entra THOMAS*]
THOMAS [*aos SACERDOTES*]. Por mais segura que seja a nossa
expectativa,
O momento previsto pode ser inesperado
Quando chega. Vem quando estamos
Preocupados com assuntos de outra urgência.
Na minha mesa encontrareis
Os papéis em ordem e assinados os documentos.
[*Aos CAVALEIROS*]. Sois bem-vindos, seja qual for o vosso assunto.
Da parte do Rei, dizeis?
PRIMEIRO CAVALEIRO. Da parte do Rei, com toda a certeza.
Temos de falar convosco a sós.
THOMAS [*aos SACERDOTES*]. Deixai-nos sós, então.
Pois bem, de que se trata?
PRIMEIRO CAVALEIRO. Trata-se do seguinte.
OS TRÊS CAVALEIROS. Sois o Arcebispo em revolta contra o Rei; em

rebelião contra o Rei e a lei do reino;
Sois o Arcebispo que foi instituído pelo Rei; a quem ele pôs em vosso
lugar para levar a cabo as suas ordens.
Sois o seu servo, o seu instrumento e o seu criado,
Ostentastes os seus favores nos vossos ombros,
Recebestes as vossas honras todas da sua mão; dele recebestes o poder, o
selo e o anel.
Este é o homem filho do comerciante: o fedelho vadiola que nasceu em
Cheapside;
Esta é a criatura que rastejava atrás do Rei; inchada de sangue e inchada
de orgulho.
A resvalar para fora do atoleiro de Londres,
A arrastar-se como um piolho pela vossa camisa,
O homem que fez batota, trapaceou, mentiu; quebrou o juramento e
atraiçoou o seu Rei.

THOMAS. Isto não é verdade.

Tanto antes como depois de receber o anel,
Fui um leal súbdito do Rei.
Salvo a minha regra, estou às suas ordens,
Como o seu mais fiel vassalo do reino.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Salvo a vossa regra! que vossa regra vos salve –

Como não acho provável que faça.
Salvo a vossa ambição, é o que quereis dizer,
Salvo o vosso orgulho, inveja e mau humor.

SEGUNDO CAVALEIRO. Salvo vossa insolência e ganância.

Não nos pedireis para rezar a Deus por vós, na vossa necessidade?

TERCEIRO CAVALEIRO. Sim, rezaremos por vós!

PRIMEIRO CAVALEIRO. Sim, rezaremos por vós!

OS TRÊS CAVALEIROS. Sim, rezaremos para que Deus vos ajude!

THOMAS. Mas, gentis-homens, vossa incumbência,

Que dissestes tão urgente, é apenas
Vitupério e blasfémia?

PRIMEIRO CAVALEIRO. Foi apenas

A nossa indignação, como súbditos leais.

THOMAS. Leais? a quem?

PRIMEIRO CAVALEIRO. Ao Rei!

SEGUNDO CAVALEIRO. O Rei!

TERCEIRO CAVALEIRO. O Rei!

OS TRÊS CAVALEIROS. Deus o abençoe!

THOMAS. Então que o vosso novo manto de lealdade seja usado
Cuidadosamente, para que não se macule nem rasgue.

Tendes alguma coisa a dizer?

PRIMEIRO CAVALEIRO. Por ordem do Rei.

Devemos dizê-lo agora?

SEGUNDO CAVALEIRO. Sem detença,

Antes que a velha raposa desapareça, vá embora.

THOMAS. O que tendes a dizer

Por ordem do Rei – se é ordem do Rei –

Deveria ser dito em público. Se fizerdes acusações,

Então em público as refutarei.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Não! aqui e agora!

[*Tentam atacá-lo, mas os sacerdotes e criados regressam e interpõem-se, calmamente*]

THOMAS. Agora e aqui!

PRIMEIRO CAVALEIRO. Das vossas iniquidades mais antigas não farei
menção.

São demasiado conhecidas. Mas depois da dissidência

Terminar em França e de serdes investido

Dos vossos anteriores privilégios, como mostrastes o vosso
reconhecimento?

Tínheis fugido de Inglaterra, sem serdes exilado

Ou ameaçado, notai; mas na esperança

De provocardes distúrbios nos domínios franceses.

Semeastes discórdia no estrangeiro, denegrastes

O Rei junto do Rei de França, do Papa,

Suscitastes contra ele falsos juízos.

SEGUNDO CAVALEIRO. O Rei, contudo, por caridade sua,

E instado pelos vossos amigos, propôs clemência,

Fez um pacto de paz e, terminada toda a disputa,

Mandou-vos regressar à vossa Sé, como pedíeis.

TERCEIRO CAVALEIRO. E, ao enterrar a memória das vossas transgressões,
Restabeleceu as vossas honras e os vossos bens.

Foi concedido tudo o que solicitáveis:

Todavia, de que modo, repito, mostrastes o vosso reconhecimento?

PRIMEIRO CAVALEIRO. Suspendendo aqueles que tinham coroado
o jovem príncipe,

Negando a legalidade da sua coroação.

SEGUNDO CAVALEIRO. Sujeitando com as cadeias do anátema.

TERCEIRO CAVALEIRO. Usando todos os meios em vosso poder para afastar
Os fiéis servidores do Rei, todos os que tratam

Dos seus assuntos na sua ausência, os assuntos da nação.

PRIMEIRO CAVALEIRO. São estes os factos.

Dizei, portanto, se sereis favorável

A responder na presença do Rei. Por isto fomos nós enviados.

THOMAS. Nunca foi meu desejo

Destronar o filho do Rei ou diminuir

Sua honra e poder. Porque desejaria ele

Privar de mim o meu povo e conservar-me afastado dos meus

E ordenar que me sente, isolado, em Cantuária?

Desejar-lhe-ia três coroas de preferência a uma,

E quanto aos bispos, não é o meu jugo

Que sobre eles pesa, nem posso revogá-lo.

Que vão ao Papa. Foi ele que os condenou.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Através de vós foram suspensos.

SEGUNDO CAVALEIRO. Por vós tal seja corrigido.

TERCEIRO CAVALEIRO. Absolvi-os.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Absolvi-os.

THOMAS. Não nego

Que tal se realizou através de mim. Mas não sou eu

Que pode libertar quem o Papa sujeitou.

Que vão até ele, sobre quem reverte

O desprezo deles por mim, o desprezo que mostram pela Igreja.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Seja como for, eis a ordem do Rei:

Que vós e os vossos servidores partam desta terra.

THOMAS. Se essa *é* a ordem do Rei, terei a ousadia
De dizer: sete anos esteve o meu povo sem
A minha presença; sete anos de miséria e sofrimento.
Sete anos mendiguei, a viver da caridade estrangeira,
Permaneci fora da pátria: sete anos não é período breve.
Não mais recuperarei esses sete anos.
Nunca mais, não deveis pôr em dúvida,
O mar se estenderá entre o pastor e o seu rebanho.

PRIMEIRO CAVALEIRO. A justiça do Rei, a majestade do Rei,
Insultais com indignidade grosseira;
Louco insolente, que nada dissuade
De atingir os seus servidores e sacerdotes.

THOMAS. Não sou eu quem insulta o Rei,
E há algo acima de mim e do Rei,
Não sou eu, Becket de Cheapside,
Não é contra mim, Becket, que lutais.
Não é Becket que pronuncia a condenação,
Mas a Lei da Igreja de Cristo, o julgamento de Roma.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Sacerdote, haveis falado pondo a vossa vida
em risco.

SEGUNDO CAVALEIRO. Sacerdote, haveis falado correndo o risco da faca.

TERCEIRO CAVALEIRO. Sacerdote, haveis falado como pérfido e traidor.

OS TRÊS CAVALEIROS. Sacerdote! traidor, confirmado em malfeitoria.

THOMAS. Submeto a minha causa ao julgamento de Roma.

Mas, se me matardes, erguer-me-ei do túmulo
Para submeter a minha causa ante o trono de Deus.

[*Sai*]

QUARTO CAVALEIRO. Sacerdote! monge! e servidor! segurai, dominai,
detende,

Reprimi este homem, em nome do Rei.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Ou respondi com vossos corpos.

SEGUNDO CAVALEIRO. Basta de palavras.

OS QUATRO CAVALEIROS. Vimos pela justiça do Rei, vimos com espadas.

[*Saem*]

CORO. Senti-os pelo cheiro, aos que trazem a morte, os sentidos estimulados

Por maus presságios subtis; ouvi

O som da flauta durante a noite, o som da flauta e de mochos, vi ao meio-dia

Asas com escamas a inclinarem-se, enormes e ridículas. Provei

O sabor de carne putrefacta na colher. Senti

O soerguer da terra ao entardecer, inquieta, absurda. Ouvi

Gargalhadas nos ruídos das bestas que fazem estranhos ruídos: chacal, asno, gralha; o ruído da fuga precipitada de rato e gerbo; o riso do mergulhão, o pássaro lunático. Vi

Cinzentos peçoços a contorcerem-se, caudas de ratazanas a enroscarem-se na luz espessa do amanhecer. Comi

Criaturas macias ainda vivas, com o forte sabor a sal de coisas vivas sob o mar; saboreei

A lagosta viva, o caranguejo, a ostra, o búzio e o camarão; e eles vivem e desovam nas minhas entranhas, e as minhas entranhas dissolvem-se na luz do amanhecer. Senti o cheiro

Da morte na rosa, da morte no malvaíscio, ervilha-de-cheiro, jacinto, prímula e primavera. Vi

Tromba e chifre, colmilho e casco em lugares estranhos;

Estendi-me no fundo do mar e respirei com a respiração da anémone-do-mar, engoli com o ingurgitar da esponja. Estendi-me no solo e critiquei o verme. No ar

Entretive-me com o voo do gavião, mergulhei com o gavião e aninhei-me com a carriça. Senti

A antena do besouro, a escama da víbora, a movediça, dura, insensível pele do elefante, o dorso fugidio do peixe.

Senti o cheiro,

Da corrupção no prato, do incenso na latrina, do esgoto no incenso, do aroma do sabonete no caminho do bosque, de um infernal aroma no caminho do bosque, enquanto o chão se soerguia. Vi

Anéis de luz a baixar em espiral, a descer

Para horror do símio. Não soube eu, não soube

O que iria acontecer? Foi aqui, na cozinha, no corredor,

Nos estábulos, no celeiro, na vacaria, na praça do mercado

Nas nossas veias, entranhas, crânios também,
Também como nos conluios de potentados,
Também como nas consultas entre os poderosos.
O que se tece no tear do destino,
O que se tece nos conselhos de príncipes,
Também se tece nas nossas veias, nos nossos cérebros,
Tece-se qual padrão de vermes vivos
Nas entranhas das mulheres de Cantuária.

Senti-os pelo cheiro, aos que trazem a morte; agora é demasiado tarde
Para agir, demasiado cedo para a contrição.
Nada é possível, a não ser o desfalecimento envergonhado
Dos que consentem até à humilhação derradeira.
Eu consenti, Senhor Arcebispo, consenti.
Estou dilacerada, subjugada, violada,
Unida à carne espiritual da natureza,
Governada pelos poderes animais do espírito,
Dominada pela ânsia da auto-demolição,
Pela morte do espírito, final, extrema, máxima.
Pelo êxtase final do desperdício e da vergonha,
Ó Senhor Arcebispo, Ó Thomas Arcebispo, perdoai-nos, perdoai-nos,
orai por nós para que possamos orar por vós, na vergonha nossa.

[*Entra* Thomas]

THOMAS. Paz, e ficai em paz com vossos pensamentos e visões.

Estas coisas tinham de vir até vós e vós de as aceitardes,
Esta é a vossa parcela do eterno fardo,
Da perpétua glória. É um momento, este,
Mas sabeis que um outro
Vos trespassará de um súbito, doloroso júbilo,
Quando a imagem do desígnio de Deus se completar.
Esquecereis estas coisas ao cuidardes da casa,
Lembrá-las-eis no ócio, junto à lareira,
Quando a idade e o esquecimento adoçam a memória,
Apenas como um sonho muitas vezes contado
E muitas vezes mudado no contar. Parecerão irrealis.

A espécie humana não pode suportar demasiada realidade.

[*Entram os Sacerdotes*]

SACERDOTES [*separadamente*]. Senhoria, não deveis deter-vos aqui. Para a igreja.

Pelo claustro. Não há tempo a perder. Vêm de volta, armados. Para o altar, para o altar.

THOMAS. Toda a minha vida estiveram a aproximar-se, estes pés. Toda a minha vida

Esperei. A morte só virá quando eu for digno,
E, se sou digno, não há perigo.

Por isso, tenho apenas de tornar perfeita a minha vontade.

SACERDOTES. Senhoria, eles vêm aí. Estão quase a forçar a entrada.

Matam-vos. Vinde para o altar.

Apressai-vos, Senhoria. Não vos detenhais aqui a conversar. Não está certo. Que será de nós, Senhoria, se vos matarem; que será de nós?

THOMAS. Paz! estai calmos! recordai onde estais e o que está a acontecer;

Não procuram outra vida aqui a não ser a minha,
E não estou em perigo: apenas próximo da morte.

SACERDOTES. Senhoria, às vésperas! Não deveis faltar às vésperas.

Não deveis faltar ao ofício divino. Às vésperas.

Para a Catedral!

THOMAS. Ide às vésperas, lembrai-me nas vossas orações.

Hão-de encontrar aqui o pastor; o rebanho será poupado.

Eu senti um frémito de ventura, um cintilar de céu, um sussurro,

E não gostaria de ser por muito tempo rejeitado; todas as coisas

Se encaminham para uma jubilosa consumação.

SACERDOTES. Agarraí-o! forçai-o! arrastai-o!

THOMAS. Não me toqueis!

SACERDOTES. Às vésperas! Depressa.

[*Arrastam-no para fora. Enquanto o CORO fala, a cena muda para o interior da catedral.*]

CORO. [*Enquanto, ao longe, outro coro entoia um Dies Iræ em latim*].

A mão entorpecida e o olhar seco,

Ainda o horror, mas horror maior

Que se nos dilacerassem o ventre.

Ainda o horror, mas horror maior
Que dedos a serem torcidos,
Que um crânio a ser quebrado.

Mais que som de passos no corredor,
Mais que sombra no vão da porta,
Mais que fúria à entrada de casa.

Os agentes do inferno desaparecem, os humanos encolhem-se e dissolvem-se
Em pó ao vento, esquecidos, ninguém os lembra; apenas está aqui
A face lisa e branca da Morte, silenciosa servidora de Deus,
E, por detrás da face da Morte, o Juízo,
E, por detrás do Juízo, o Vácuo, mais horrendo que formas activas no
inferno;

Vazio, ausência, separação de Deus;
O horror da viagem sem esforço para a terra vazia
Que não é nenhuma terra, só vazio, ausência, o Vácuo,
Onde os que foram homens já não podem voltar a mente
Para a distração, para o engano, a fuga para o sonho, para a aparência,
Onde a alma não volta a ser enganada, pois não há objectos, nem sons,
Nem cores, nem formas que perturbem, que distraiam a alma
Da visão de si própria, abominavelmente unida para sempre, nada com nada,
Não o que chamamos morte, mas o que para além da morte não é morte,
Temos medo, temos medo. Quem, então, me defenderá,
Quem intercederá por mim, na minha extrema necessidade?

Morto no madeiro, meu Salvador,
Que não sejam em vão as Tuas dores;
Ajuda-me, Senhor, no meu último medo.
Pó eu sou, para o pó me inclino,
Suspenso do juízo final,
Ajuda-me, Senhor, pois a morte está próxima.

[*Na catedral.* THOMAS e os SACERDOTES]

SACERDOTES. Trancai a porta. Trancai a porta.

A porta está trancada.

Estamos em segurança. Estamos em segurança.

Eles não ousam forçar a entrada.

Não podem forçar a entrada. Não se atrevem a tal.

Estamos em segurança. Estamos em segurança.

THOMAS. Tirai as trancas das portas! abri as portas de par em par!

Não deixarei transformar a casa de oração, a igreja de Cristo,

O santuário, numa fortaleza.

A Igreja protegerá os seus a seu modo, não

Pelo carvalho e pela pedra; a pedra e o carvalho deterioram-se,

Não dão suporte, mas a Igreja perdurará.

A Igreja estará aberta, mesmo para os nossos inimigos. Abri a porta!

SACERDOTES. Senhoria! estes não são homens, não vêm como os homens
vêm, mas

Como animais enfurecidos. Não vêm como homens, que

Respeitam o santuário, que ajoelham ante o Corpo de Cristo,

Mas como animais. Poríeis a tranca na porta

Contra o leão, o leopardo, o lobo ou o javali,

Porque não mais ainda,

Contra animais com almas de homens amaldiçoados, contra homens

Que se amaldiçoariam até serem animais. Senhoria! Senhoria!

THOMAS. Julgais-me irresponsável, desesperado e louco.

Argumentais segundo os resultados, como este mundo faz,

Para decidir se um acto é bom ou mau.

Submeteis-vos ao facto. Pois cada vida e cada acto

Pode mostrar-se como consequência do bem e do mal.

E como no tempo os resultados de muitas acções se misturam,

Assim o bem e o mal ao fim se confundem.

Não é no tempo que será conhecida a minha morte;

É fora do tempo que está tomada a minha decisão,

Se a tal chamais decisão,

A que todo o meu ser dá inteiro assentimento.

Entrego a minha vida

À Lei de Deus acima da Lei do Homem.

Tirai a tranca da porta! tirai a tranca da porta!

Não estamos aqui para triunfar pela luta, por estratégia ou por
resistência,

Não para lutar com animais como homens. Lutámos contra o animal

E vencemos. Temos apenas de vencer

Agora pelo sofrimento. É a vitória mais fácil.

Agora é o triunfo da Cruz, agora

Abri a porta! Ordeno-o! ABRI A PORTA!

[*Abrem a porta. Os CAVALEIROS entram, levemente embriagados*]

SACERDOTES. Por aqui, Senhoria! Depressa. Pela escada. Para o telhado.

Para a cripta. Depressa. Vinde. Forçai-o.

CAVALEIROS. Onde está Becket, que traiu o Rei?

Onde está Becket, o sacerdote intrometido?

Descei, Daniel, ao covil dos leões,

Descei, Daniel, para a garra da besta.

Fostes lavado no sangue do Cordeiro?

Fostes marcado com a garra da besta?

Descei, Daniel, ao covil dos leões,

Descei, Daniel, e tomai parte no festim.

Onde está Becket, o garoto de Cheapside?

Onde está Becket, o pérfido sacerdote?

Descei, Daniel, ao covil dos leões,

Descei, Daniel, e tomai parte no festim.

THOMAS. É o homem justo que,

Como um leão ousado, não devia ter medo.

Aqui estou.

Não traí o Rei. Sou um sacerdote,

Um cristão, redimido pelo sangue de Cristo,

Pronto a sofrer com o meu sangue.

É este sempre o sinal da Igreja.

O sinal de sangue. Sangue por sangue.

O Seu sangue dado para comprar a minha vida,

O meu sangue dado para pagar a Sua morte,

A minha morte pela Sua morte.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Absolvei todos aqueles que excomungastes.

SEGUNDO CAVALEIRO. Resignai aos poderes de que vos arrogastes.

TERCEIRO CAVALEIRO. Devolvei ao Rei o dinheiro de que vos
apropriastes.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Renovai a obediência que haveis violado.

THOMAS. Pelo meu Senhor estou, agora, pronto a morrer,

Para que a Sua Igreja tenha paz e liberdade.

Fazei comigo como vos aprouver, para vosso dano e vergonha;

Mas ninguém da minha gente, em nome de Deus,

Seja leigo ou clérigo, tocareis.

Isso vos proíbo.

CAVALEIROS. Traidor! traidor! traidor!

THOMAS. Vós, Reginald, vós três vezes traidor:

Traidor de mim, como meu vassalo temporal,

Traidor de mim, como vosso senhor espiritual,

Traidor de Deus, ao profanar a Sua Igreja.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Não devo fé alguma a um renegado,

E o que devo pago será agora.

THOMAS. Agora, a Deus Todo Poderoso, à Bem-aventurada Maria sempre

Virgem, ao bem-aventurado João Baptista, aos santos apóstolos

Pedro e Paulo, ao bem-aventurado mártir Denys e a todos os Santos,

encomendo a minha causa e a da Igreja.

Enquanto os CAVALEIROS o matam, ouvimos o

CORO. Purificai o ar! limpai o céu! lavai o vento! tirai pedra da pedra
e lavai-as.

A terra está imunda, a água está imunda, os nossos animais e nós
próprios maculados com sangue.

Uma chuva de sangue cegou os meus olhos. Onde está a Inglaterra?
onde está Kent? onde está Cantuária?

Ó longe longe longe longe no passado; e vagueio numa terra de ramos
estéreis: se os quebro, sangram; vagueio numa terra de pedras secas:
se lhes toco, sangram.

Como, como posso jamais regressar às estações amenas e tranquilas?
Noite fica connosco, pára sol, detém-te estação, que não venha o dia,
que não venha a primavera.

Posso eu olhar de novo o dia e as coisas vulgares e vê-las todas
manchadas de sangue, através de uma cortina de sangue que cai?
Não queríamos que nada acontecesse.
Compreendíamos a catástrofe privada,
A perda pessoal, a miséria colectiva,
A viver e a viver em parte;
O terror durante a noite que finda na acção quotidiana,

O terror durante o dia que finda no sono;
Mas a conversa no mercado, a mão na vassoura,
O nocturno amontoar das cinzas,
A lenha deitada no lume ao romper do dia,
Estes actos marcaram um limite ao nosso sofrimento.
Cada horror teve a sua definição,
Cada mágoa teve uma espécie de fim:
Na vida não há tempo para lamentar longamente.
Mas isto, isto está fora da vida, isto está fora do tempo,
Uma instantânea eternidade de mal e de iniquidade.
Estamos conspurcadas por imundície que não conseguimos limpar, unidas
a vermina
sobrenatural,
Não somos nós apenas, não é a casa, não é a cidade que está manchada,
Mas o mundo que está totalmente podre. Purificai o ar! limpai o céu!
lavai o vento! tirai pedra da pedra, tirai a pele do braço, tirai o músculo
do osso e lavai-os. Lavai a pedra, lavai o osso, lavai o cérebro,
lavai a alma, lavai-os, lavai-os!

[Os CAVALEIROS, *tendo perpetrado o crime, avançam para a frente do palco
e dirigem-se ao auditório.*]

PRIMEIRO CAVALEIRO. Pedimos que nos concedais a vossa atenção
durante alguns momentos. Sabemos que podeis estar dispostos a julgar
desfavoravelmente o nosso acto. Sois ingleses e, conseqüentemente,
acreditais em jogo limpo: e quando vedes um homem ser atacado por
quatro, a vossa simpatia vai toda para quem sai vencido. Respeito tais
sentimentos, partilho-os. Não obstante, apelo para o vosso sentido de
honra. Sois ingleses e, conseqüentemente, não julgareis ninguém sem

ouvirdes os dois lados. Tal está em conformidade com o nosso princípio, há muito estabelecido, de Julgamento por um Júri. Não tenho qualificações para vos submeter o nosso caso. Sou homem de acção e não de palavras. Por essa razão, mais não farei do que apresentar os outros oradores que, com as suas diversas aptidões e diferentes pontos de vista, serão capazes de vos expor os méritos deste problema extremamente complexo. Pedirei ao mais velho entre nós, meu vizinho no campo, para falar primeiro: o Barão William de Traci.

TERCEIRO CAVALEIRO. Receio não ter nada de um orador experimentado, como o meu velho amigo Reginald Fitz Urse vos levaria a acreditar. Mas há uma coisa que gostaria de dizer e melhor será dizê-la imediatamente. É isto: no que fizemos, e seja o que for que de tal penseis, fomos totalmente desinteressados. [*Os outros* CAVALEIROS. ‘Bravo! bravo!’] *Nós* nada ganhamos com isto. Temos muito mais a perder do que a ganhar. Somos quatro ingleses comuns, que pomos o nosso país em primeiro lugar. Ouso dizer que não fizemos muito boa impressão quando entrámos, agora mesmo. O facto é que sabíamos ter assumido uma árdua tarefa; por mim apenas falarei, mas tinha bebido bastante – não sou, normalmente, homem de beber – para arranjar coragem. Quando se é objectivo, tem de concluir-se que, de facto, vai contra a disposição natural matar um Arcebispo, especialmente quando se foi educado nas boas tradições da Igreja. Por isso, se parecemos um pouco desordeiros, compreendereis por que foi; e, por minha parte, lamento muitíssimo. Entendemos que este era o nosso dever, mas, ainda assim, tivemos de nos esforçar para o cumprir. E, como disse, *nós* não ganhámos um centavo com isto. Sabemos perfeitamente como as coisas sucederão. O Rei Henrique – Deus o abençoe – terá de dizer, por razões de estado, que nunca pretendeu que isto acontecesse; e haverá uma rixa terrível; e, na melhor das hipóteses, teremos de passar o resto das nossas vidas no estrangeiro. E mesmo quando pessoas razoáveis vierem a compreender que o Arcebispo *tinha* de ser afastado – e, pessoalmente, eu tinha uma enorme admiração por ele – deveis ter notado o belo espectáculo que deu no fim – não *nos* atribuirão qualquer glória. Não, o que fizemos foi perder-nos, não há dúvida acerca disso. Deste modo, como disse a princípio, por favor dai-nos, pelo menos, o crédito de sermos totalmente desinteressados neste assunto. Acho ser tudo o que tenho a dizer.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Todos concordaremos, creio, que William de Traci falou bem e clarificou um ponto muito importante. A substância do seu argumento é esta: que fomos totalmente desinteressados. Mas o nosso acto, em si próprio, necessita de maior justificação do que essa; e deveis ouvir os nossos outros oradores. Pedirei, a seguir, a colaboração de Hugh de Morville, que estudou especialmente a arte de governar e o direito constitucional. Sir Hugh de Morville.

SEGUNDO CAVALEIRO. Gostaria, primeiro, de insistir num ponto que foi muito bem tratado pelo nosso chefe, Reginald Fitz Urse: vós sois ingleses e, conseqüentemente, a vossa simpatia vai sempre para quem sai vencido. É o espírito inglês do jogo limpo. Ora o ilustre Arcebispo, cujas boas qualidades eu muito admirava, tem sido, em todos os aspectos, apresentado como quem sai vencido. Mas é este realmente o caso? Vou apelar não às vossas emoções, mas à vossa razão. Sois gente sensata e de cabeça firme, como posso ver, e difícil de iludir por loas emocionais. Portanto peço-vos para considerardes ponderadamente: quais eram as intenções do Arcebispo? e quais são as intenções do Rei Henrique? Na resposta a estas perguntas reside a chave do problema.

A intenção do Rei tem sido absolutamente consistente. Durante o reinado da falecida Rainha Matilda, e durante a irrupção do infeliz usurpador Stephen, o reino esteve muito dividido. O nosso Rei viu que a coisa mais necessária era restaurar a ordem: restringir os poderes excessivos do governo local, geralmente exercidos para fins egoístas e, não raro, sediosos, e reformar o sistema legal. Assim, pretendia que Becket, que se revelara um administrador extremamente capaz – ninguém o nega – congregasse as funções de Chanceler e de Arcebispo. Tivesse Becket acedido aos desejos do Rei, teríamos conseguido um Estado quase ideal: uma união da administração espiritual e temporal, submetida ao governo central. Conheci Becket muito bem, em situações oficiais diversas; e posso dizer que não conheci nunca um homem tão bem qualificado para o mais elevado cargo do Serviço Público. E o que aconteceu? No momento em que Becket, a instâncias do Rei, foi feito Arcebispo, resignou do cargo de Chanceler, tornou-se mais sacerdotal do que os sacerdotes, adoptou, ostensiva e ofensivamente, um modo de viver ascético, afirmou imediatamente existir uma ordem superior à que o nosso Rei e ele, como servidor do Rei, durante tantos anos tinham lutado por estabelecer; e que – Deus sabe porquê – as duas ordens eram incompatíveis.

Concordareis comigo que tal interferência, por parte de um Arcebispo, ofende os instintos de um povo como o nosso. Até aqui, sei que tenho a vossa aprovação: leio-o nos vossos rostos. É só das medidas que tivemos de adoptar, a fim de pôr as coisas em ordem, que discordais. Ninguém lamenta a necessidade de violência mais do que nós. Infelizmente, há tempos em que a violência é o único modo de garantir a justiça social. Num outro tempo, condenaríeis um Arcebispo por voto parlamentar e executá-lo-íeis formalmente como um traidor, e ninguém teria de suportar o fardo de ser chamado assassino. E, num tempo mais distante ainda, mesmo medidas tão moderadas como estas se tornariam desnecessárias. Mas, se agora chegastes a uma justa subordinação das pretensões da Igreja ao bem-estar do Estado, lembrai-vos de que fomos nós que demos o primeiro passo. Fomos o instrumento que deu origem ao estado de coisas que aprovais. Servimos os vossos interesses; merecemos o vosso aplauso; e, se qualquer culpa há nesta questão, deveis partilhá-la connosco.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Morville deu-nos muito em que pensar. Parece-me que disse quase a última palavra, para os que foram capazes de seguir o seu muito subtil raciocínio. Está connosco, contudo, mais um orador que tem, creio, outro ponto de vista a expressar. Se alguns há que não estão ainda convencidos, creio que Richard Brito, vindo como vem de uma família eminente pela sua lealdade à Igreja, será capaz de os convencer. Richard Brito.

QUARTO CAVALEIRO. Os oradores que me precederam, para não mencionar o nosso chefe, Reginald Fitz Urse, falaram todos com muita pertinência. Nada tenho a acrescentar em termos das suas linhas específicas de argumentação. O que tenho a dizer pode ser posto em forma de pergunta: *Quem matou o Arcebispo?* Como fostes testemunhas oculares desta lamentável cena, podeis ficar um tanto surpreendidos por eu pôr a questão deste modo. Mas considerai o curso dos eventos. Sou forçado, muito resumidamente, a percorrer o terreno atravessado pelo último orador. Enquanto o falecido Arcebispo foi Chanceler, ninguém, súbdito do Rei, fez mais para fundir o país num todo, para lhe dar a unidade, a estabilidade, ordem, tranquilidade e justiça de que tanto necessitava. Desde o momento em que se tornou Arcebispo, alterou completamente a sua política; mostrou-se absolutamente alheado do destino do país, mostrou ser, de facto, um monstro de egoísmo. Este egoísmo ganhou

ascendência sobre ele, até se tornar, por fim, uma indubitável mania. Tenho provas irrefutáveis no sentido de que, antes de deixar a França, profetizou claramente, na presença de numerosas testemunhas, que não tinha muito tempo de vida e que o matariam em Inglaterra. Usou todos os meios de provocação; da sua conduta, passo a passo, nada se pode inferir, a não ser que se votara a uma morte pelo martírio. Mesmo no fim, poderia ter-nos dado razões: vistes como fugia às nossas perguntas. E quando, deliberadamente, nos exasperou para além do que é humanamente suportável, podia ainda ter escapado facilmente; podia ter-se mantido afastado de nós tempo bastante para permitir que a nossa justa cólera esfriasse. Era, exactamente, o que não desejava que sucedesse; insisti, enquanto a ira ainda nos inflamava, que as portas deviam ser abertas. Preciso de dizer mais? Creio que, com todos estes factos perante vós, pronunciareis, sem hesitar, um veredicto de Suicídio enquanto Mentalmente Enfermo. É o único veredicto caridoso que podeis conceder, sobre alguém que foi, apesar de tudo, um grande homem.

PRIMEIRO CAVALEIRO. Obrigado, Brito, creio que não há mais nada a dizer; e sugiro que vos separeis, agora, tranquilamente para as vossas casas. Por favor tende cautela, não vos detenhais em grupos à esquina das ruas, e nada façais que possa provocar qualquer perturbação da ordem pública.

[*Saem os* CAVALEIROS]

PRIMEIRO SACERDOTE. Ó pai, pai, afastado de nós, perdido para nós,
Como te encontraremos, de que lugar longínquo
Baixas o olhar sobre nós? Agora contigo no Céu,
Quem nos guiará, nos protegerá, nos dirigirá?
Depois de que viagem, através de que mais extremo terror,
Recuperaremos a tua presença? quando herdaremos
A tua força? A Igreja jaz desapossada,
Só, profanada, desolada e os pagãos hão-de construir sobre as ruínas
O seu mundo sem Deus. Vejo isso. Vejo isso.

TERCEIRO SACERDOTE. Não. Pois a Igreja fica mais forte por esta acção.
Triunfante na adversidade. Está fortificada
Pela perseguição: suprema, enquanto por ela morrerem homens.
Ide, homens fracos e tristes, almas perdidas e errantes, sem lar na terra
ou no céu.

Ide, onde o pôr-do-sol avermelha a última rocha cinzenta
Da Bretanha, ou as Colunas de Hércules.
Ide, arriscaí naufrágio nas costas sombrias,
Onde os negros fazem cativos homens cristãos;
Ide aos mares do norte cercados de gelo,
Onde o hálito morto torna insensível a mão, embota o cérebro;
Descobri um oásis no sol do deserto,
Ide buscar aliança com o pagão Sarraceno,
Partilhar os seus sujos rituais e agarrar
O esquecimento nas suas cortes libidinosas,
O olvido na fonte junto da tamareira;
Ou na Aquitânia sentai-vos a roer as unhas.
No pequeno círculo de dor, dentro do crânio,
Ainda pisareis e trilhareis uma circunferência interminável
De pensamento, para justificar a vós mesmos o vosso acto,
Tecer uma ficção que desenreda à medida que teceis,
A medir com vossos passos, para sempre, o inferno da simulação
Que não é nunca crença: este é o vosso destino na terra
E em vós mais não devemos pensar.

PRIMEIRO SACERDOTE. Ó meu senhor,
A glória de cujo novo estado nos é escondida,
Orai por nós na vossa caridade.

SEGUNDO SACERDOTE. Agora na presença de Deus,
Em união com todos os santos e mártires que partiram antes de vós,
Recordai-nos.

TERCEIRO SACERDOTE. Que nossa acção de graças ascenda
Até Deus, que nos deu outro Santo em Cantuária.

CORO [*enquanto, ao longe, um coro entoia um Te Deum em latim*].
Nós Te louvamos, Ó Deus, pela Tua glória manifestada em todas as
criaturas da terra,
Na neve, na chuva, no vento, na tempestade; em todas as Tuas
criaturas, tanto as caçadoras como as caçadas.
Pois todas as coisas existem só como por Ti são vistas, só como por Ti
conhecidas, todas as coisas existem

Só na Tua luz, e a Tua glória declara-se mesmo naquilo que Te nega;
as trevas declaram a glória da luz.

Aqueles que Te negam não poderiam negar se Tu não existisses; e a
sua negação nunca é total, pois se o fosse eles não existiriam.

Eles afirmam-Te por viverem; todas as coisas Te afirmam por
viverem; a ave no ar, tanto o falcão como o pintarroxo; o animal
na terra, tanto o lobo como o cordeiro;
o verme no solo e o verme no ventre.

Portanto o homem, que Tu fizeste para ser consciente de Ti, deve cons-
cientemente louvar-Te, em pensamento e em palavra e em obra.

Mesmo com a mão na vassoura, as costas curvadas a atear o lume, o
joelho dobrado a limpar a lareira, nós, que esfregamos e varremos
Cantuária,

As costas vergadas com a labuta, o joelho dobrado com o pecado,
as mãos no rosto com o medo, a cabeça curvada com a dor,

Mesmo em nós, as vozes das estações, a voz fanhosa do inverno,
a canção da primavera, o zumbido do verão, as vozes dos animais
e das aves louvam-Te.

Graças Te damos pelas Tuas mercês de sangue, pela Tua redenção pelo
sangue. Pois o sangue dos Teus mártires e santos
Enriquecerá a terra, criará os lugares sagrados.

Pois onde quer que um santo tenha habitado, onde quer que um mártir
tenha dado o sangue pelo sangue de Cristo,

Aí o chão é sagrado e dele a santidade não se afastará,

Ainda que os exércitos o pisem, ainda que os visitantes cheguem com
roteiros, a dar-lhe uma vista-de-olhos;

Desde onde os mares ocidentais corroem a costa de Iona,
Até à morte no deserto, a oração em lugares esquecidos junto à coluna
imperial quebrada,

De tal solo brota aquilo que para sempre renova a terra,
Ainda que para sempre negado. Portanto, Ó Deus, nós Te damos
graças,

A Ti, que deste tal bênção a Cantuária.

Perdoai-nos, Ó Senhor, nós reconhecemo-nos como espécie da gente
comum,

Dos homens e das mulheres que fecham a porta e se sentam ao lume;
Que temem a bênção de Deus, a solidão da noite de Deus,
a renúncia exigida, a privação imposta;
Que temem a injustiça dos homens menos do que a justiça de Deus;
Que temem a mão na janela, o fogo no telhado de colmo, o punho
na taberna, o empurrão para dentro do canal,
Menos do que temem o amor de Deus.
Reconhecemos a nossa ofensa, a nossa fraqueza, a nossa culpa;
reconhecemos
Que o pecado do mundo está sobre as nossas cabeças; que o sangue
dos mártires e a agonia dos santos
Está sobre as nossas cabeças.
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Bem-aventurado Thomas, orai por nós.

Bibliografía Seleccionada

De T. S. Eliot

“Charles Péguy.” Review of *Avec Charles Péguy, de la Lorraine à la Marne*.
By Victor Boudin. *The New Statesman* 7 Oct. 1916: 19-20.

“‘Rhetoric’ and Poetic Drama” (1919). *Selected Essays*. London: Faber, 1980.
37-42.

“Hamlet” (1919). *Selected Essays*. London: Faber, 1980. 141-146.

“The Possibility of a Poetic Drama.” *The Sacred Wood: Essays on Poetry and
Criticism*. 1920. London: Methuen, 1983. 60-70.

“The Methaphysical Poets” (1921). *Selected Essays*. London: Faber, 1980.
281-291.

“Mary Lloyd” (1923). *Selected Essays*. London: Faber, 1980. 456-459.

“Four Elizabethan Dramatists” (1924). *Selected Essays*. London: Faber, 1980.
109-117.

“Lancelot Andrewes” (1926). *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*.
London: Faber, 1970. 11-26.

“A Dialogue on Dramatic Poetry” (1928). *Selected Essays*. London: Faber,
1980. 43-58.

After Strange Gods: A Primer on Modern Heresy. The Page-Barbour Lectures
at the University of Virginia. London: Faber, 1934.

“Religion and Literature” (1935). *Selected Essays*. London: Faber, 1980.
388-401.

“The Need for Poetic Drama” (1936). *T. S. Eliot: PLays*. Ed. Arnold
P. Hinchliffe. Basingstoke: Macmillan, 1985. 22-23.

- “Five Points on Dramatic Writing” (1938). *T. S. Eliot: Plays*. Ed. Arnold P. Hinchliffe. Basingstoke: Macmillan, 1985. 23.
- The Idea of a Christian Society and Other Writings*. 1939. With an Introduction by David L. Edwards. London: Faber, 1982.
- “The Music of Poetry” (1942). *On Poetry and Poets*. 1957. London: Faber, 1979. 26-38.
- “The Social Function of Poetry” (1945). *On Poetry and Poets*. 1957. London: Faber, 1979. 15-25.
- Note to Revised Edition (1949). *Anabasis*. A Poem by St.-John Perse. Translated by T. S. Eliot. London: Faber, 1959. 13.
- “The Aims of Education: 1. Can ‘Education’ Be Defined?” (1950). *To Criticize the Critic and Other Writings*. 1965. London: Faber, 1978. 61-76.
- “What Dante Means to Me” (1950). *To Criticize the Critic and Other Writings*. 1965. London: Faber, 1978. 125-135.
- “Poetry and Drama” (1951). *On Poetry and Poets*. 1957. London: Faber, 1979. 72-88.
- Preface. *The Film of Murder in the Cathedral*. By T. S. Eliot and George Hoellering. London: Faber, 1952. 7-10.
- “Scylla and Charybdis” (1952). *Agenda* 23. 1-2. T. S. Eliot Special Issue (Spring- Summer 1985) 5: 21.
- “T. S. Eliot Talks About Himself and the Drive to Create.” Interviewer John Lehman. *The New York Times Book Review*, 29 Nov. 1953, p. 5.
- “The Art of Poetry I: T. S. Eliot.” Interviewer Donald Hall. *Paris Review* 21 (Spring/Summer 1959) 47: 70.
- “To Criticize the Critic” (1961). *To Criticize the Critic and Other Writings*. 1965. London: Faber, 1978. 11-26.
- Extract. *Affectionately T. S. Eliot: The Story of a Friendship, 1947-1965* (1968). By William Turner Levy and Victor Scherle. *T. S. Eliot: Plays*. Ed. Arnold P. Hinchliffe. Basingstoke: Macmillan, 1985. 30.
- The Letters of T. S. Eliot : Volume I 1898-1922*. Ed. Valerie Eliot. London: Faber, 1988. 22-24, 143-146.

Obras complementares

- Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. London: Hamish Hamilton, 1984.
- Aiken, Conrad. "A Trip to Canterbury" (1935). *T. S. Eliot: Plays*. Ed. Arnold P. Hinchliffe. Basingstoke: Macmillan, 1985. 90-91.
- Asher, Kenneth. *T. S. Eliot and Ideology*. 1995. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998.
- Behr, Caroline. *T. S. Eliot: A Chronology of his Life and Works*. London: Macmillan, 1983.
- The Bible: Authorized Version. Swindon: The Bible Society, 1992.
- The Book of Common Prayer and administration of the sacraments and other rites and ceremonies of the church according to the use of the Church of Ireland, together with the psalter or the Psalms of David, pointed as they are to be sung or said in churches. By the authority of the General Synod of the Church of Ireland. Dublin: Association for Promoting Christian Knowledge, 1960.
- Bradbrook, Muriel C. "Eliot as Dramatist" (1965). *T. S. Eliot: Plays*. Ed. Arnold P. Hinchliffe. Basingstoke: Macmillan, 1985. 31-42.
- Browne, Martin E. "T. S. Eliot in the Theatre: The Director's Memories." *The Sewanee Review* 74. 1 (Jan.-March 1966) 136: 152.
- . *The Making of T. S. Eliot's Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Cooper, John Xiros. *T. S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.
- Dickinson, Peter. "Connections between T. S. Eliot and Major Composers: Igor Stravinsky and Benjamin Britten." *T. S. Eliot and Our Turning World*. Ed. Jewel Spears Brooker. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- Donoghue, Denis. *Words Alone: The Poet T. S. Eliot*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Doren, Mark van. "The Holy Blisful Martir" (1935). *T. S. Eliot: The Critical Heritage*. Vol. 1. Ed. Michael Grant. London: Routledge & Kegan Paul, 1982. 323-324.
- Gardner, Helen. "'Sanctity versus Self-Consciousness'" (1949). *T. S. Eliot: Plays*. Ed. Arnold P. Hinchliffe. Basingstoke: Macmillan, 1985. 94-96.

- . “The Comedies of T. S. Eliot” (1966). *T. S. Eliot: Plays*. Ed. Arnold P. Hinchliffe. Basingstoke: Macmillan, 1985. 42-60.
- Gallup, Donald. *T. S. Eliot: A Bibliography*. London: Faber, 1952.
- Jones, David E. *The Plays of T. S. Eliot*. 1960. London: Routledge & Kegan Paul, 1969. 50-81.
- Kenner, Hugh. *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. New York: McDowell, Obolensky, 1959.
- Laughlin, James. “Mr. Eliot on Holy Ground” (1935). *T. S. Eliot: The Critical Heritage*. Vol. 1. Ed. Michael Grant. London: Routledge & Kegan Paul, 1982. 317-319.
- Matthiessen, F. O. “T. S. Eliot’s Drama of Becket” (1935). *T. S. Eliot: Critical Assessments*. Vol. III. Ed. Graham Clarke. London: Christopher Helm, 1990. 309-312.
- Miller, J. Hillis. “T. S. Eliot.” *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1966. 131-185.
- Missal Romano Quotidiano e Devocionário. Trad. do Missale Romanum por Monsenhor Freitas Barros. Nota introdutória de Vasco Botelho de Amaral. Prefação de J. C. Freitas Barros. Lisboa: Centro Tip. Colonial, 1951.
- Moody, A. D. *Thomas Stearns Eliot: Poet*. 1979. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1980.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alexander Preminger and T. V. F. Brogan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- The Oxford Companion to the Bible*. Ed. Bruce M. Metzger and Michael D. Coogan. New York: Oxford University Press, 1993.
- Raffel, Burton. *T. S. Eliot*. New York: A Frederick Ungar Book - CONTINUUM, 1991.
- Smith, Grover. *T. S. Eliot’s Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. 1950. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1974.
- Speaight, Robert. “With Becket in Murder in the Cathedral.” *The Sewanee Review* 74. 1 (Jan. – March 1966) 176:187.
- Spender, Stephen. “Martyrdom and Motive” (1975). *T. S. Eliot: Plays*. Ed. Arnold P. Hinchliffe. Basingstoke: Macmillan, 1985. 96-101.

Esta edição de
Assassínio na Catedral
foi impressa na DPI-Cromotipo
sobre papel Munken Print White de 90 gramas no miolo
e Rives Tradition branco de 250 gramas na capa
com uma tiragem de 150 exemplares.
Acabou de imprimir-se em Setembro de 2011

